

vor der gestürzte Luzifer löst sich nun auch der herabgesandte Erzengel von Gott, um sich mit dem Dämon auf ewig einem lustbesetzten Spiel des Quälens und des Gequältwerdens hinzugeben. Luca Giordanos Gemälde ist von erstaunlicher Hellsichtigkeit im Hinblick auf mögliche Entwicklungen im Raum einer Bildwelt, in der sich das Schwinden der Bindungskraft des christlichen Glaubens bemerkbar macht.

Mit der im Raum wirkungsästhetischer Strategien möglichen Absenkung des Sublimierungsniveaus geht die Fähigkeit der Malerei zurück, die suggestiven Potentiale ins Bild gesetzter Gewalt zu brechen. So können auf drastische Effekte setzende Inszenierungen von Märtyrerschicksalen, die auf eine Konsolidierung des Glaubens auf Seiten der Adressaten zielen, Wege in Richtung einer Regression auf das Niveau archaischer Vorstellungen vom blutigen Opfer eröffnen. Niedere, zuvor strategisch eingehegte Affekte gewinnen Bedeutung und verhindern die innere, vom Bösen sich abkehrende Erhebung des Gläubigen zu Gott. Die Anhebung der Intensität des Leidens im Bild ebnet nicht zwangsläufig den Weg in eine essentialere Form religiöser Andacht; im Gegenteil, wo die Wunde zum Fetisch wird – dies zeigen entsprechende Darstellungen des Barock – gerät der Sinn der christlichen Botschaft rasch aus dem Blick. Hier ist an René Girards Einsichten zum Verhältnis des *Neuen Testaments* zu archaischen Opferkulten zu erinnern. Die Impulse, die sich unter diesen Bedingungen Geltung verschaffen, überschreiten unter Umständen nicht nur überkommene Darstellungskonventionen, sondern rühren darüber hinaus zugleich an Grenzen des Mediums der Malerei. Auf einem Bild von Giovanni Antonio Galli präsentiert Christus, der Erlöser, seine geöffnete Seitenwunde, deren veristische Prägnanz den Eindruck aufkommen lässt, der Stich sei nicht nur dem menschlichen Körper sondern auch dem Bildträger selbst zugefügt worden. Die wirkungsästhetisch verschärfte Darstellung einer Spur von Gewalt sprengt in diesem Fall den Raum des bildlichen Imaginären, der bestimmte Formen der Andacht möglich werden ließ. In diesen Kontext gehört auch die überaus drastische Inszenierung der *Blendung Simsons* von Rembrandt, von dem anzunehmen ist, dass er streng gläubig war. Der Maler präsentiert den blutigen Akt in einer Form, die neben dem Opfer auch den Betrachter einem Prozess der Blendung unterzieht und dabei zugleich das tragende Medium, das Tafelbild, zum Erzittern bringt. Rembrandt, der hier an eine spezifische Grenze rührt, hat ein solches Experiment wahrscheinlich aus wohlüberlegten Gründen nicht wiederholt.

Am Beginn einer neuen Zeit eröffnet Francisco de Goya eine neue Perspektive auf Phänomene der Gewalt. Seine graphischen Blätter aus dem Zyklus der *Desastres de la Guerra*, die mit der modernen Pressefotographie verglichen wurden, zeigen sich als Produkte eines Verfahrens, welches das Grauen des Krieges in den Blick treten lässt, ohne dabei reflexive Distanzen einzuziehen und den Betrachter affektiv zu überwältigen. Die Anklage, die der Künstler mit diesen Bildern formuliert, soll nicht, bedingt durch wirkungsästhetische Anreize, die Lust an dargestellter Gewalt

zu erzeugen vermögen, verpuffen. Goya zeigt den Krieg unter einem entgötterten Himmel, unter dem die Opfer kein ewiges Leben zu erhoffen und die Täter kein jüngstes Gericht zu erwarten haben. Sein bei aller Drastik der Darstellungen immer noch moderater Umgang mit dem Krieg gibt ihm Recht, denn wo Distanzen eingezogen und entsprechende Affekte entfesselt werden, verliert das Subjekt an Autonomie und verwandelt sich in den Spielball eines nicht beherrschbaren Begehrens und das heißt hier der Sucht nach destruktiver Gewalt. Von besonderem Interesse sind in diesem Zusammenhang die in der Landschaftsmalerei des späten 18. Jahrhundert hervortretenden Darstellungen eines tätigen Vulkans. So lieferte etwa der englische Maler Joseph Wright of Derby diverse Ansichten des Vesuvs mit einer in den Himmel aufsteigenden Lavafontäne und an den Hängen des Berges hinabfließenden Magmaströmen. Obwohl in diesen Bildern immer noch das Interesse mitschwingt, eine hinter derartigen Ereignissen stehende höhere Wirklichkeit fühlbar werden zu lassen, sind diese Darstellungen doch vor allem eine Apotheose der reinen *Kraft*, einer quantifizierbaren physikalischen Größe, die ohne Rekurs auf einen göttlichen Willen beschrieben werden kann. Man hat es mit einer mechanischen Gesetzen folgenden Ordnung zu tun, die in entsprechender Weise angeschaut oder ins Bild gesetzt die Eigenschaften des *Erhabenen* mit sich führt. Genau besehen tritt die in den Fokus der Aufmerksamkeit rückende Kraft an die Stelle des sich zurückziehenden Gottes, mit tiefgreifenden Konsequenzen für die Erfahrung von Natur und Zeit. Unter Bedingungen einer fraglosen Geltung der alten Theologie war das menschliche Leben, wie Luhmann hervorhob, eingespannt in den Dualismus von *Ewigkeit* und *Zeitlichkeit*; das Vergängliche hatte einen sicheren Bezugspunkt in einem dem Werden entrückten, aus dem Strom der Zeit herausgehobenen Absoluten. Im Prozess der Genese der Moderne, in der die Instanz der Ewigkeit verschwindet, konstituiert sich die für die Wahrnehmung von Zeit nun entscheidende Differenz von *Vergangenheit* und *Zukunft*. Die Gegenwart verliert an Bedeutung, sie zieht sich zusammen und schrumpft, so dass eine elementare Unruhe und Nervosität in das menschliche Leben Einzug hält; das aus den Bindungen zu Gott entlassene Subjekt sieht sich einer Welt ausgesetzt, in der stetige Veränderungen zur alles beherrschenden Größe geworden sind. Diese Entwicklung hat Folgen auch für die Logik des Bildes: Während das im Zustande der Bewegungslosigkeit verharrende Gemälde prädestiniert war, einen wenn auch nur sinnlichen Vorschein von der ewigen Gegenwart Gottes zu vermitteln, zeigt es sich außerstande, prozessuale Veränderungen als solche adäquat wiederzugeben. Kaum zufällig beginnen Künstler in jener Zeit, in der bewegte Phänomene der Natur in den Fokus des Interesses rücken, mit bewegten Bildern zu experimentieren, denn Bilder dieser Art partizipieren an derselben Zeit, die für physikalische Prozesse charakteristisch ist. Mit zunächst einfachsten Mitteln tut die Kunst hier die ersten Schritte in Richtung der Welt des Films.

Der Entwicklung einer neuen Technologie der Bilder korrespondiert die Genese eines neuen, aus Traditionsbindungen sich herauslösenden Subjekts, dessen veränderte Lebenslage für die Rezeption entsprechender Offerten bedeutsam ist. Während moderne, als aufgeklärt geltende Gesellschaften den Individuen einen Grad an Freiheit und Autonomie bescheren, der in den alten Gesellschaften nicht möglich war, konfrontieren sie dieselben zugleich mit einem entschieden höheren Maß an existentieller Unsicherheit. Wo Gott aus dem Leben des Menschen verschwindet, geht zugleich jener Bezugsrahmen verloren, der seinen Lebensentwürfen Sinn und seinen Handlungsprozessen Legitimität bieten konnte. Religionen – darauf haben entsprechende Einsichten der Religionssoziologie aufmerksam gemacht – bieten einem an Unsicherheit und Angst leidenden Subjekt Orientierung und leisten einen Beitrag zum Aufbau einer mehr oder minder stabilen Existenz. Ein aus diesen Bindungen sich lösendes Subjekt muss seinem Leben ohne Rekurs auf höhere Quellen der Sinnstiftung Form geben. Wo dies nicht gelingt, wo es an den Möglichkeiten eines freien, selbstbestimmten Handelns scheitert, tritt die Frage nach kompensatorischen Maßnahmen auf den Plan. Hier kann die *Logik der Kraft* ins Spiel treten, die dem Welterschöpfer mit Blick auf die äußere Natur den Rang abgelaufen hat. Die Ästhetik des *Erhabenen*, die für die Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts von besonderer Bedeutung war, hat entsprechenden Entwicklungen vorgearbeitet; unter bestimmten Bedingungen förderte sie die psychische Fixierung auf leblose, mechanischen Gesetzen unterstehende Prozesse. Mit dem Ziel, die eigenen Unsicherheiten abzdämpfen, setzt das Subjekt an Stelle der Verehrung des verschwundenen Gottes Kulte der puren physikalischen Kraft, die eine wenn auch anders geartete Sicherheit suggerieren. Vor allem der Film kann diesem modifizierten Erlösungsinteresse zur Geltung verhelfen, denn er zeigt die Kraft in ihrem essentiell prozessförmigen Dasein. Dabei spielt die in Bildern präsentierte, von Individuen ausgeübte Gewalt eine herausragende Rolle, denn auch in ihrem Fall handelt es sich um Phänomene der Kraft. Es zeigt sich schließlich, dass im Falle des Auftretens von Kräften stets mit einem Verhältnis mehrerer untereinander interagierender Kräfte zu rechnen ist; Kulte der Kraft stellen sich immer auch als Kulte des Kampfes dar, in dem es Sieger und Besiegte, Stärkere und Schwächere gibt.

Das hier interessierende Erleben bildlicher Darstellungen kompensiert die Unsicherheit des im Zustand metaphysischer Obdachlosigkeit befindlichen Subjekts in zweifacher Weise: Zum einen kann es sich auf die Seite der dominierenden Energien schlagen und auf diese Weise eine entsprechende Genugtuung entwickeln; zum anderen steht ihm die Möglichkeit offen, die Rolle unterlegener Instanzen einzunehmen. Ein Blick auf den hier bedeutsamen Gebrauch von Bildern zeigt, dass beide Positionen für das wahrnehmende Subjekt über besondere Anziehungskräfte verfügen. So zeigen Katastrophenbilder des 18. und 19. Jahrhunderts erhabene Ereignisse, die für das Subjekt in doppelter Hinsicht attraktiv sind: Stärkt die eine

Seite derselben sein Bedürfnis, die eigene Existenz zu reproduzieren, so offeriert ihm die andere Seite den Prozess seines eigenen lustbesetzten Verschwindens. Gemälde von Andreas Achenbach oder John Martin etwa auratisieren die Katastrophe und evozieren mit den dort sich auftuenden Abgründen zugleich ein im Grunde autodestruktives Begehren. Man hat es mit einem inversen Erlösungsversprechen zu tun, das dem Subjekt nicht das ewige Leben, sondern das Nichts als Ausweg aus einem angsterfüllten irdischen Dasein offeriert. Unter diesen Bedingungen sieht sich der Mensch schließlich hin- und hergeworfen zwischen dem Impuls, sein Leben zu bewahren, äußeren Drohungen entgegenzutreten und dem Wunsch, der eigenen Existenz ein Ende zu setzen. Sigmund Freuds Dualismus zwischen Lebens- und Todestrieb gewinnt zumindest im Raum der Rezeption entsprechender Bildwelten Bedeutung. War der gläubige Mensch noch der Überzeugung, den Zustand ewigen Friedens im Aufstieg zu Gott erlangen zu können, so sucht sein modernes Pendant diesen Frieden nicht selten in einem Abstieg ins Reich ewiger Finsternis. Derartige Perspektiven stehen im Kontext der in der Moderne angestrebten Versuche, die in der Philosophie Descartes' abgesteckte Differenz zwischen dem Reich der Seele und der Welt der Objekte aufzuheben; die Grenze zwischen Innen- und Außenwelt soll wenn nicht verschwinden, so doch zumindest durchlässig werden. Mit Charles Taylor gesprochen geht es um die Öffnung des *abgepufferten* und die Wiederherstellung eines als *porös* sich erlebenden Subjekts, wie es in vormodernen Gesellschaften verbreitet war. Hier tritt eine für die Ästhetik des Films zentrale Instanz auf den Plan: die menschliche Physis. Theorien des Kinos haben im Anschluss an Einsichten der philosophischen Phänomenologie das Terrain abgesteckt. Die durch Helmuth Plessner oder Maurice Merleau-Ponty zur Geltung gebrachte Unterscheidung zwischen dem von Innen erlebten *Leib* und dem als Objekt fungierenden *Körper* ist von Bedeutung auch für die Analyse des Rezeptionsprozesses bewegter Bilder. Wir erleben Filme in der Regel nicht lediglich auf visuelle und auditive Weise, sondern, wie von entsprechenden Autoren gezeigt wurde, unter Beteiligung physischer Sensationen, die uns ins Geschehen eintauchen und dort Position beziehen lassen; die traditionelle Rede von Prozessen der Identifikation des Zuschauers mit den Darstellern von Filmen gewinnt auf dem Boden dieser Einsichten einen präziseren Sinn. In jedem Fall handelt es sich um eine Übernahme offerierter Rollen, die im Falle der Fixierung auf Akte der Gewalt die Funktion der Ablenkung von Angst und Unsicherheit erfüllt.

Sören Kierkegaard hat sich in seiner Schrift *Die Krankheit zum Tode* über mögliche Folgen eines Verlassens von Gottesbindungen für den auf sich selbst zurückgeworfenen Menschen geäußert. Was der Autor im Interesse einer Restabilisierung der Religion seinen Lesern zu denken aufgab, besitzt ebenso Bedeutung für eine säkular argumentierende Theorie des Subjekts. Jener existentiellen Stabilität beraubt, die der Glaube des Christen an höhere Mächte mit sich bringe, falle das Subjekt in Zustände der *Verzweiflung*. Diese Zustände, die der Unfähigkeit des Men-

schen entstammen, die eigene Freiheit im Dienste der Herstellung produktiver Lebensentwürfe zu nutzen, haben ein bestimmtes Begehren zur Folge: entweder *man selbst sein zu wollen* oder *nicht man selbst sein zu wollen*. Letztere Möglichkeit sei die fundamentalere. *Verzweifelt sich loswerden wollen*, so der Gedanke bei Kierkegaard, stelle die Grundform aller Verzweiflung dar. Sich selbst loswerden wollen kann jedoch übergehen in das Bedürfnis, *ein anderer zu werden*, das heißt, ein *neues Selbst* zu entwickeln. Der Film, der immer auch an das leibliche Erleben des Betrachters appelliert, bietet ein breites Spektrum an Perspektiven, diesem Bedürfnis im Raum des medialen Imaginären nachzukommen. Im leiblichen Eintauchen in das gebotene Geschehen eines Kampfes kann das rezipierende Subjekt nicht nur sich selbst entkommen, sondern zugleich ein anderer werden, sei es in der Position des Siegers oder des Besiegten, des Starken oder des Schwachen. Filme bieten dem Zuschauer die Möglichkeit, in wenn auch nur imaginierten Form und für begrenzte Zeiträume die Identität zu wechseln. Phänomenologisch betrachtet konstituieren sich komplexe Situationsräume, in denen wechselnde Stellungen der beteiligten Akteure möglich sind. Die hier vorliegende, leibliche Empfindungen implizierende Übernahme sozialer Rollen hat wenig mit dem von Plessner beschriebenen Verhalten von Schauspielern zu tun, sondern stellt das Produkt psycho-physischer Obsessionen dar, die eine Schwächung beziehungsweise Ausschaltung exzentrischer Positionalität bewirken. Zuschauer *spielen* in diesem Fall nicht, sondern folgen einem blind sich durchsetzenden Begehren, das sich reflexhaft, unter weitgehendem Ausschluss einer Distanzen implizierenden Beobachtung Geltung verschafft.

Wichtig für die vorliegende Untersuchung sind Erich Fromms Einsichten zur Eigenart und Struktur sadistischer und masochistischer Neigungen. Der Autor, der in seinen Überlegungen zur konstitutionellen Unsicherheit des modernen Subjekts im Übrigen auch auf Kierkegaard Bezug nimmt, macht darauf aufmerksam, dass beide Impulse niemals isoliert, sondern stets gemeinsam auftreten. Aufgrund der sich dabei zeigenden wechselseitigen Abhängigkeit entsprechend disponierter Individuen spricht der Autor zugleich von einem *symbiotischen Komplex*, in welchem beide Positionen immer auch ineinander übergehen. Fromms Einsichten sind von Interesse für die Betrachtung entsprechender Filme. Dabei ist auch hier von monokausalen Vorstellungen Abstand zu nehmen. Das kinematographische Imaginäre liefert im Hinblick auf den auch hier hervortretenden symbiotischen Komplex kein einfaches Spiegelbild der außerhalb der Filmwahrnehmung vorliegenden psychischen Zustände oder Befindlichkeiten der Zuschauer. Individuen, die sich vor der Kinoleinwand oder dem Bildschirm regelmäßig der Lust an dargestellter Gewalt hingeben, müssen zuvor keineswegs derartige Wünsche entwickelt haben. Ein sado-masochistisches Begehren kann ebenso erst im Raum der Rezeption entsprechender medialer Angebote Gestalt annehmen. Es reicht aus, wenn der Zuschauer in das Erleben des Films Zustände von Angst und existenzieller Unsicherheit einbringt, um den Prozess der Selbstflucht in Richtung des symbiotischen Komplexes