

Tà katoptrizómena

Das Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik

Heft 145 | [Home](#) | [Archiv](#) | [Impressum und Datenschutz](#) | [Das Magazin unterstützen](#)

Von Giotto bis Matrix

Eine visuelle Buchbegehung aus aktuellem Anlass

Andreas Mertin

Zitko, Hans (2023): *Von Giotto bis Matrix. Zur Darstellung und Wahrnehmung von Gewalt in Malerei und Film*. Bielefeld: transcript.

[Klappentext:] Die massive Präsenz affektbesetzter Darstellungen von Gewalt in Filmen wirft die Frage auf, welche historischen Voraussetzungen diesem Phänomen zugrunde liegen. Ein Blick auf ältere Phasen der Geschichte von Bildern zeigt, dass dort ein anderer Umgang mit Motiven der Destruktion vorherrschte. Hans Zitko legt dar, wie sich die Spezifika der Interessen an medial präsentierter Gewalt seit Giotto sukzessive verwandelt haben. Dabei entlarvt er auch die Gründe für die Herstellung und den Konsum entsprechender Bilder in der Moderne: die Verwerfungen in der dem Subjekt auferlegten Säkularisierung sowie ein Mangel an Fähigkeit, die gewonnene Freiheit produktiv zu nutzen. [/Klappentext]

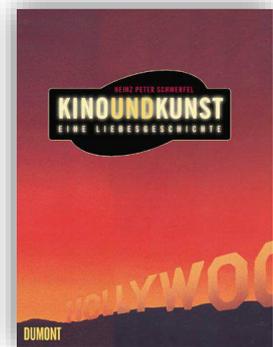


Schon der Titel des Buches macht neugierig: Was könnte *Giotto*, der Begründer der modernen Kunst, der das Maß des Menschlichen in die Bilder einführte, mit dem Kino-Blockbuster *Matrix* zu tun haben, der uns die Wirklichkeit als fragliche vor Augen führt und virtuelle Gewalt als Action-Spiel kultiviert? Cineasten, die etwa zu den Filmfestspielen nach Venedig reisen, werden nur in den seltensten Fällen nach Padua reisen, um sich dort in der Scrovegni-Kapelle die Bilder des Begründers der visuellen Kultur der Moderne anzuschauen – von Ausnahmen abgesehen. Und wenn man schon Verbindungslinien ziehen wollte, wäre dann nicht der Raum das angemessenere Thema: von der Vorbereitung der Perspektive und der räumlichen Erfahrung in der Kunst bis zu den virtuellen Räumen der Gegenwart? Hans Zitko schlägt uns jedoch als Verbindungslinie bzw. heuristischen Anknüpfungspunkt die *Motive der Destruktion* vor. Und im Blick auf *Matrix* leuchtet das ja auch ein.

In den ersten 168 Seiten geht es dabei zunächst um die Bildende Kunst, um sich an- und abschließend den bewegten Bildern des Films zuzuwenden. Das Buch gliedert sich so (nach der Einleitung) in fünf Kapitel:

1. *Darstellungen von Gewalt im Kontext von Theologie und Metaphysik* (25-90),
2. *Auslotung der Grenzen* (71-134),
3. *„Der Leib, das bewegte Bild und die Flucht des Subjekts vor sich selbst“* (135-168),
4. *„Die Ordnung und ihre Zersetzung“* (169-234) und
5. *„Der vergebliche Kampf gegen die Scheinwelt und die Veralltäglichung filmischer Gewalt“* (235-262).

Das Vorgehen von Zitko ist ebenso begrüßenswert wie neuartig. Normalerweise wenden sich vergleichbare Studien ja eher dem Vorkommen von Kunst bzw. einzelner Künstler:innen oder Kunstwerke im Film vor.¹ Es fallen einem ja sofort hunderte von Filmen ein, die sich entweder bestimmten Künstler:innen (von Goya, Vincent van Gogh und Frida Kahlo bis zu Gerhard Richter) widmen oder auch spezifische Kunstwerke zum Thema haben (Der Müller und die Mühle). Manchmal sind es auch filmende Künstler:innen (Shirin Neshat, Bill Viola, Chantal Akerman), die Schnittstellen von Kino und Kunst herstellen. Was es natürlich seit der Moderne auch gibt, sind die Bildende Künstler:innen, die ikonische Filmfiguren in ihrer Kunst spiegeln (etwa die **Filmfiguren bei Friedemann Hahn**).



Hans Zitko geht es aber um die Entwicklung des öffentlichen medialen Umgangs mit der Gewalt. Nun war die Antike und das Mittelalter nicht weniger gewaltsam als die Gegenwart, Gewalt ist eine Konstante der Menschheit, aber die Art, wie Gewalt medial dargestellt wird, ändert sich.² Im Folgenden möchte ich Sie durch eine Art visueller Begehung neugierig machen auf das Buch.

Bei Giotto di Bondone (1267-1337), dem Künstler, mit dem er einsetzt, sieht Zitko eine auf die von starken Affekten entlastete Rezeptionspraxis zielende Kunst. Giotto setzt – insbesondere bei den Werken in der Scrovegni-Kapelle in Padua – auf theatrale Bildinszenierungen. Das zeigt Zitko mit Bezug auf Theodor Hetzler³ am Beispiel des Kindermords in Bethlehem. Allgemein dürfte dieses Sujet des Kindermords⁴ (neben der Kain- und Abel-Geschichte) zu den häufigsten Motiven im Blick auf die Visualisierung von Gewalt quer durch die gesamte Kunstgeschichte gehören. Ein 300 Jahre älteres Bild wäre die **Darstellung im**

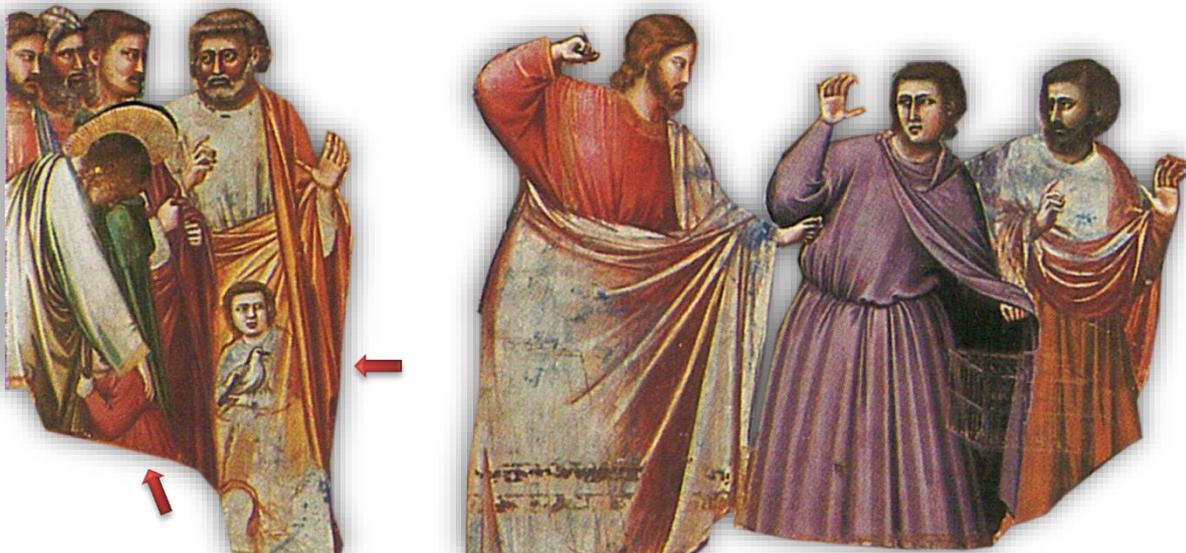


Egberti-Codex gewesen, die eher gruppen- als personenbezogen aufgebaut ist. Auf der linken Seite der auftraggebende Herrscher, dann die Schergen. Rechts die klagenden Mütter vor der Stadt Betlehem. Und in der Mitte die getöteten bzw. sterbenden Kinder. Aber hier haben wir noch nicht eine moderne Lösung vor uns, es ist mehr Illustration als Konstruktion.

Interessant für die Deutung des Gewaltmotivs hätte ich – bei aller Zustimmung zur Deutung des Giotto-Bildes vom Kindermord in Betlehem durch Zitko – einen Vergleich mit der Darstellung der Tempelreinigung durch Christus gefunden. Denn es fällt ja auf, dass Jesus hier in einer vergleichbaren Position und Haltung wie beim zentralen Soldaten der Kindermordszene inszeniert wird. Auch wenn es bei dem einen Motiv bloß um körperliche Gewalt geht und beim anderem um tödliche, so fällt doch eine gewisse Analogie auf, die nicht zuletzt durch die verschreckt unter die Mäntel der Jünger flüchtenden Kinder verstärkt wird. Jedenfalls steht in beiden Bildern ein Gewalttäter im Mittelpunkt des Bildes. Nur geht es einmal um religiös motivierte (sozusagen ‚reinigende‘) Gewalt, einmal um staatliche Gewalt. Die Differenzierung beider Gesten wird aber fast ausschließlich physiognomisch vorgenommen.



Seine kritische Distanz zu der von Jesus ausgeübten Gewalt markiert Giotto durch die unmotiviert auftauchenden Kinder, die in der biblischen Erzählung gar nicht vorkommen, aber durchaus als intertextueller Rückverweis auf die Gewalt in der Geschichte vom Kindermord in Bethlehem gedeutet werden können. Die Diskussion, ob es legitime Gewalt gibt, könnte sich daran entzünden. Da die Hauptfigur Neo in der Matrix-Trilogie als kämpferischer Erlöser dargestellt wird, hätte man hier Vergleiche ziehen können.



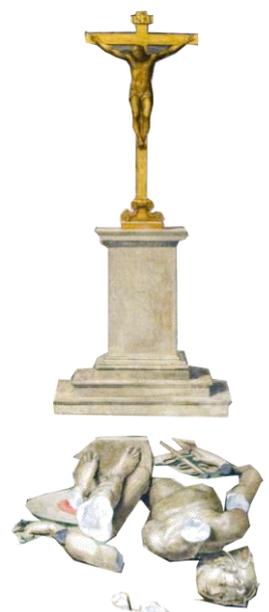


Zitko schließt nun ein Werk von Giulio Romano (1499-1546) an, und zwar die Schlacht Konstantins an der Milvischen Brücke im Konstantinsaal des Vatikans. Diese zeige gegenüber der realen Situation nur eine verhaltene Gewalt und inszeniere das Ganze auch als Bühne. Zitko liest die Panorama-Darstellung von Giulio Romano als moderate, fast mitfühlende Darstellung der unterlegenen Partei:

„Das hat Konsequenzen für die Darstellung von Gewalt. Wir haben es nicht mit dem authentischen Geschehen einer Schlacht, sondern mit einem Arrangement kunstvoll stilisierter Figuren in konventionalisierten Haltungen sowie einer ebenso artifiziellen Landschaft zu tun. Mit Blick auf den hier vorherrschenden Umgang mit der menschlichen Figur spricht die Kunstwissenschaft bekanntlich von Pathosformeln“ (33).

Zwar spiegelt Giulio Romano keine historische Realität im Sinne einer brutalen antiken Schlacht, die dennoch vorhandene Gewalt, die das Kunstwerk ja ausübt, bezieht sich auf die zeitgenössischen Betrachter:innen, die das Kunstwerk und die Schlacht keinesfalls genießen können, sondern – sofern sie keine Christen sind – als Drohung auf sich beziehen müssen.

Hier rächt es sich freilich, dass Zitko nicht den weiteren Kontext der Inszenierung beschreibt und in die Deutung mit einbezieht. Der Saal des Konstantin wurde vom Papsttum nicht zuletzt für die Demütigung fremder Herrscher bzw. deren diplomatischen Vertreter zugunsten des weströmischen Christentums geschaffen. Der gesamte Zyklus ist eine ungezügelter Machtdarstellung. Das wird insbesondere am Deckengemälde „Der Triumph der Christenheit“ von Tommaso Laureti deutlich, bei der die Zerstörung der Fremdreigionen dramatisch als Tempelsäuberung einschließlich der Vernichtung der Götzenbilder vor Augen gestellt wird. Wer im 16. Jahrhundert und in den Jahrhunderten danach in den Saal des Konstantin geführt wurde, empfand diese implizit angedrohte Gewalt wahrscheinlich unmittelbar und konnte sie auch aus den ihm präsentierten Bildern ableiten. Am Ende triumphiert immer das Christentum – mit oder ohne Gewalt.





Jacopo Tintoretto, Francesco II. Gonzaga kämpft in der Schlacht am Taro gegen Karl VIII. von Frankreich, um 1578/79, 270x422 cm, <https://www.sammlung.pinakothek.de/en/artwork/apG9Vjd4Zn>

Ein beinahe selbst schon cineastisches Bild ist Jacopo Tintoretts Darstellung der **Schlacht am Taro bzw. bei Fornovo**, das Zitko als drittes Bild ausgewählt hat. Es zeigt uns einen Wendepunkt europäischer Geschichte, als Papst und der französische König im Konflikt standen und die Städte und Regionen in Italien sich entscheiden mussten, auf wessen Seite sie stehen wollten. Es ist die Zeit der Medici und des Savonarola. Die Schlacht hat gravierende Folgen:

Doch sowohl in Italien als auch in Europa war man sich bewusst geworden, dass das glänzende Renaissance-Italien politisch schwach und für die aufstrebenden europäischen Großmächte eine leichte Beute war. Mit den italienischen Kriegen verloren fast alle italienischen Staaten in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts auf dem Höhepunkt ihrer wirtschaftlichen und künstlerischen Entwicklung ihre Unabhängigkeit. Italien wurde bis zum Risorgimento Spielball der europäischen Großmächte.⁵

Jacopo Tintoretto (1518-1594) ist ein früher Meister der Inszenierung von Bewegung im Bild. Berühmtestes Beispiel ist sein Abendmahl in der Kirche San Giorgio Maggiore in Venedig, das den Moment der Wandlung einfängt und eine komplette virtuelle Seitenkapelle inszeniert. Das Gemälde von der Schlacht am Taro gehört zu einem Komplex von acht Militärgemälden, die Tintoretto für die Herrscher von Mantua geschaffen hat (heute hängt der Zyklus in der Münchener Pinakothek). Zitko liest das Bild als Einladung zur Teilnahme an der Schlacht aus der Perspektive eines Kanonisten. Eine Schlacht real zu erfahren, ist etwas anderes als einem künstlerischen Bildaufbau zu folgen. Das versucht Tintoretto im Bild begreifbar zu machen, indem er uns die Perspektive von Schlachtteilnehmern einnehmen lässt.



Tizian, Kain und Abel, 1543, 298x282 cm, Öl/Lwd., Basilica di Santa Maria della Salute, Venedig

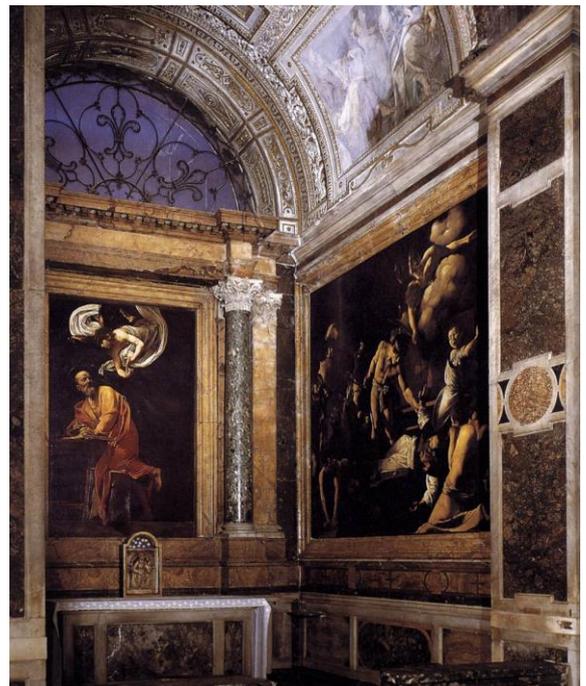
Das Bild ist ein Deckengemälde, weshalb es anders zu bewerten ist, als die vorherigen. Die Betrachter:innen sehen sich durch den herabstürzenden Abel fast bedroht, der Tod des Bruders soll ihn erschüttern. Es ist, hier folgt Zitko Hans Holländer,⁶ ein verdichteter Augenblick.

Gott und damit seine Repräsentanten - die berufenen Theologen - besitzen die Deutungshoheit im Hinblick auf das Gewalthandeln des Menschen. Die christliche Malerei verfährt entsprechend, indem sie die destruktiven Akte des Subjekts mit Blick auf eine transzendente Ordnung behandelt, die dem Guten und Rechten zum Sieg verhilft ... Essentiell sind dabei die Erlösungsinteressen des Einzelnen. Auch in Tizians Gemälde scheint sich eine solche Perspektive zu öffnen ... Tizian liefert ein Bekenntnis zur Überwindung der Sünden des Menschen. (41)



Martyrium des Hl. Matthäus, Michelangelo Merisi da Caravaggio, 1599/1600,
Öl auf Leinwand, 323 × 343 cm, San Luigi dei Francesi, Rom ([Zoom](#))

Natürlich darf Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610) nicht in einer Arbeit fehlen, die sich mit der Entwicklungslogik von Gewalt beschäftigt. Einschlägig sind Bilder von ihm wie die Enthauptung von Johannes des Täufers, David und Goliath, Judith enthauptet Holofernes usw. Zitko wählt von Caravaggio das Martyrium des Matthäus aus der Kirche San Luigi dei Francesi in Rom. Der Blick auf die Örtlichkeit und den Kontext zeigt, dass das Bild konkret auf den Raum bezogen ist, so dass der Blick der Betrachter:innen von links (Berufung) über das Zentrum (Inspiration) nach rechts (Martyrium) gleitet. Das letztere Bild bekommt sein Licht vom Zentrum und hat drei Figuren als wichtige Aktanten.





Den Betrachtenden am nächsten ist ein junger Messdiener, der voll Entsetzen auf den vor dem Altar liegenden und mit dem Tod durch das Schwert bedrohten Apostel schaut. Der bereits einmal getroffene und verwundete Apostel dagegen schaut unmittelbar seinem Mörder ins Antlitz. Dieser hat den Apostel am Arm gefasst, um so präziser zu seinem finalen Stoß ansetzen zu können. Auch die weiteren Figuren agieren durch Blicke auf das gewaltsame Geschehen.

„Was diese Malerei intendiert, ist eine Neustrukturierung des Verhältnisses zwischen den medialen Offerten auf der einen und den mit ihnen verkoppelten Prozessen auf Seiten des Rezipienten; sie bietet nicht nur einen veränderten Blick auf das Reale, sondern eröffnet zugleich neue Perspektiven sowohl auf die psychische als auch auf die physische Verfassung des Subjekts. Von Wichtigkeit ist dabei die unübersehbare Erosion der Glaubens- und Erlösungsgewissheiten, die den Einzelnen in einen Zustand mehr oder minder tiefer Irritation und Unsicherheit versetzt. Der Maler betritt einen Raum des wachsenden Zweifels, der in Zustände der Verzweiflung überzugehen vermag. Mit dem Verschwinden eines sicheren Erlösungsversprechens verschiebt sich das alte, durch die Deutungshoheit der Theologie bestimmte Verhältnis von Welt und Unterwelt. Tendenziell von Transzendenzbindungen entlastet, kehrt das Reale selbst den Charakter des Infernalischen hervor: Der sich zurückziehende Gott lässt die Welt als Hölle zurück. (48)



Kreuztragung Christi, Pieter Bruegel der Ältere, 1564, Öl/Eichenholz, 124 × 170 cm, Kunsthistorisches Museum Wien

Vermisst habe ich im vorgegebenen Kontext die Kreuztragung von Pieter Bruegel (die im 21. Jahrhundert Thema eines Spielfilms von Lech Majewski wurde: **Die Mühle und das Kreuz.**) Das Bild zeigt in kühner Konstruktion die Verbindung von der „Darstellung von Gewalt im Kontext von Theologie und Metaphysik“ mit der Veralltäglichen der Gewalt. Eigentlich ist es eine Darstellung der Kreuztragung, Kreuzigung und Beweinung Jesu, die aber bewusst mit den Foltermethoden und Ereignissen aus der Mitte des 16. Jahrhunderts verbunden wird. Gewalt wird in der Darstellung lesbar als Kontinuum menschlicher Geschichte, die keinesfalls humaner wird, sondern sich im Gegenteil steigert. So sehen wir hier erstmalig auf einem Gemälde die Hinrichtungsform des Räderns dargestellt. Und diese aufgestellten Räder (die nicht zuletzt die Auferstehung der so Getöteten verhindern sollten, da sie nicht beerdigt werden konnten), erstrecken sich im Bild in einer geradezu endlosen Reihe über den Horizont hinaus. Nur auf den ersten Blick ist dieses Gemälde eine bevölkerte Landschaftsdarstellung, der nähere Blick zeigt uns Gewalt als Konstante menschlicher Geschichte.



Ich überspringe nun einige weitere wichtige Kunstwerke, die Zitko erörtert (etwa von Rubens, Rembrandt und vor allem Arbeiten des großen künstlerischen „Alleszermalmers“ Francisco de Goya) sowie auch das theoretisch orientierte dritte Kapitel und wende mich dem Kapitel unter der Überschrift „Die Ordnung und ihre Zersetzung“ zu. Hier kommen wir auch in jene Zeit, in der sich Kunst und Kino zum ersten Mal begegnen. Zunächst knüpft Zitko aber an die subjektorientierte Schlachtendarstellung von Tintoretto an um zu zeigen, dass andere und vor allem spätere Maler distanzierte Schlachtengemälde entwickeln.

Mit dem Aufkommen der Fotografie im 19. Jahrhundert werden reale Kriegssituationen dann direkt eingefangen und auch in Ausstellungen dem Publikum präsentiert. Als solche Präsentationsformen treten sie in Konkurrenz zur Malerei bzw. ersetzen sie. Abbildung von Wirklichkeit ist nicht mehr ihre Aufgabe.

Das gilt selbst dort, wo der Film die fotografischen Bilder aufgreift und in neue Seherfahrungen transformiert. In David Wark Griffiths „The Birth of a Nation“ (1915) sieht Zitko eine doppelte Bewegung:

Griffith behandelt den Krieg als Anlass komplexer bildnerischer Experimente; sein Werk, das sich dem Realen annähert, steht zugleich im Zeichen einer ästhetischen Transformation des Schreckens. Entscheidend ist dabei, dass er die dem fotografischen Piktorialismus entlehnten Strategien in zentralen Sequenzen seines Films radikalisiert. Phasenweise - wenn der sich verdichtende Qualm die gesamte Leinwand beherrscht - scheint der Krieg in ein abstraktes beziehungsweise gegenstandsloses Geschehen überzugehen. (177f.)



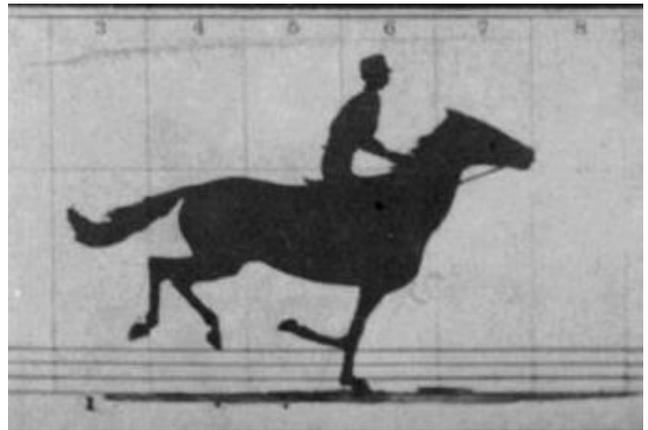
Timothy H. O. Sullivan, Eine Ernte des Todes 1863



David Wark Griffith, The Birth of a Nation (1915)
Die Geburt einer Nation

Diese Doppelbewegung – die scheinbar unmittelbare Teilnahme am Krieg durch den Film und die geradezu informelle Abstraktion vom Geschehen zugleich – macht einen Teil der Faszination aus. Zitko verweist darauf, dass vor allem aber auch die gegenüber der Malerei und der Fotografie neu hinzutretende Filmmusik ihren Anteil an dieser Faszination hat. Die kann das Gesehene noch einmal ganz anders akzentuieren.

Der nächste Schritt ist dann die Neugier darauf, zu sehen, *wie* Gewalt abläuft. Die Stärke der bewegten Bilder, das war ja schon in der Pre-Cinema-Phase so, liegt nicht zuletzt darin, in der Aufteilung von Bewegungsabläufen neuartige Erkenntnisse gewinnen zu können. Und mit dem Kinofilm und seiner inszenatorischen wie technischen Entwicklung steigert sich das noch einmal, auch im Hinblick auf die Gewalt:



Betrachtet man die Entwicklung des Films, so zeigt sich ein sukzessive sich verstärkendes Interesse an Darstellungen der Gewalt, nicht nur an ihren Ursachen, Zielen oder Effekten, sondern vor allem auch an ihren konkreten, raum-zeitlichen Abläufen. Im Fokus stehen Profile und Strukturen von Prozessen der Vernichtung, das heißt die je spezifische Physiognomie von Akten der Destruktion. Aufgrund seiner Nähe zu bestimmten Formen der Malerei bleibt der Film von Griffith in der Darstellung physischer Gewalt moderat; der Regisseur zeigt ein Interesse an ästhetischer Stilisierung, die das Grauen abfedert. Was auf ihn folgt, lässt sich als ein Prozess fortschreitender Entsublimierung bezeichnen. Man braucht nur auf die Geschichte des Westerns zu blicken, um zu erkennen, in welcher Weise sich der Umgang mit Destruktionsprozessen in bewegten Bildern im Laufe der Jahrzehnte verändert hat. Sergio Leones Film ‚Für ein paar Dollar mehr‘ aus dem Jahre 1965, der dem Genre des in Europa produzierten Italowestern angehört, bietet ein Beispiel einer fortgeschrittenen Entwicklung, in der die Tabus bei der Darstellung entsprechender Akte zunehmend gelockert werden. (193)



Clint Eastwood und Lee Van Cleef in Sergio Leones "Für ein paar Dollar mehr" (1965)

Gewalt wird nun genussvoll zelebriert, die Unterscheidung von Gut und Böse spielt dabei eine geringere Rolle. Clint Eastwood wird zur Ikone.⁷ Zitko geht hier auch dezidiert auf die theologischen bzw. religiösen Deutungen verschiedener Szenen des Films ein.



Den Abschluss der Untersuchungen bei Hans Zitko bildet die Matrix-Reihe der **Wachowski-Schwestern**. Lange Zeit war sie ein Liebling von Theolog:innen, die sich mit populärem Kino auseinandersetzten⁸ – auch im Magazin *tà katoptrizómena*.⁹ Und bei diesen Betrachtungen ging es nicht zuletzt auch 2004 schon ganz spezifisch um die *Gewalt und Gewaltüberwindung in Matrix 1-3*.¹⁰ Zitko sieht hier nun den logischen Endpunkt einer langen Entwicklung:

In der Verwandlung des Menschen in ein Geschoss kulminiert eine seit langem ablaufende Bewegung der Kompensation existentieller Unsicherheit. Das an der eigenen Schwäche laborierende Subjekt phantasiert sich als raumübergreifende, instantan wirkende Kraft, im Grenzfall als Retter der bedrohten Menschheit. Doch die Träume des Computernerds bleiben an das mechanistische Weltbild gekettet. Über die Coolness, die die Filmfiguren mit ihren Sonnenbrillen und ihrer martialischen Kleidung nach außen kehren, gleichen sie sich der Welt der Projektile an. Diese Motive geben Anlass, noch einmal über das hier vorliegende Bedingungsverhältnis von entfesselter Kraft und täuschendem Schein nachzudenken. Die durch Neo und seine Mitkämpfer mobilisierte Gewalt richtet sich - so will es der Film - gegen die Erzeuger der Matrix, gegen jene Macht also, welche die Menschen in einem Raum bloßer Illusionen gefangen hält. Folgt man der Einsicht, dass in der Geschichte kinematographischer Bilder eine fortgesetzte Anhebung von Kraftquanten selbst einen Illusionsraum produziert, der Ereignisse möglich werden lässt, die das in der empirischen Welt Mögliche oder Wahrscheinliche übersteigen, so ist der werkimmanenten Lesart eine anders geartete Deutungsperspektive gegenüberzustellen. Das Bedingungsverhältnis zwischen der sich aufstufenden Kraft und der Welt der Trugbilder kehrt sich um: Das Subjekt führt nicht einen Kampf gegen die Macht des Scheins, um dem Realen zur Geltung zu verhelfen; es findet sich vielmehr in einen Kokon von Illusionen eingesponnen, weil es einen fortgesetzten, ins Imaginäre verlegten Krieg gegen feindliche Instanzen führt, denn die sich optimierende Gewalt erzeugt auf ihre Weise Fiktionen. Dies ist die in den Filmen der Matrix verschwiegene Voraussetzung des in ihnen mit wirkungsästhetischen Mitteln dargebotenen Konflikts zwischen Wahrheit und Schein.(243)

Zum Schluss

Ich bin mir weiterhin darüber unsicher, ob man anders als höchst spekulativ über 700 Jahre Verbindungslinien von Kunstwerken des Jahres 1300 bis zu den bewegten Bildern des ausgehenden 20. Jahrhunderts ziehen kann.¹¹ Das ist ja schon für die kurze Zeit von der Romantik bis in die Gegenwart schwierig. Zu wenig wissen wir über das Rezeptionsverhalten der Menschen am Anfang des 14. Jahrhunderts, zumal bei Kunstwerken, die für ein exklusives Publikum und nicht für eine größere Öffentlichkeit geschaffen wurden (die Scrovegni-Kapelle ist als Familienkirche entworfen). Und zu breit und unüberschaubar wird das Rezeptionsspektrum bei jenen Filmen, die für ein Millionen-, ja Milliardenpublikum auf der ganzen Welt geschaffen werden. Hier sorgfältig zwischen der *intentio auctoris*, der *intentio operis* und der *intentio lectoris* zu differenzieren, ist eine Herausforderung. Die jeweiligen Adressierungen könnten kaum unterschiedlicher sein. Konkret: durch die Darstellungen in der Scrovegni-Kapelle hoffte eine Familie, trotz aller bekannten Sünden (Wucherei) dennoch in den Himmel zu kommen. Das gilt für die Welt der modernen Kinofilme – trotz aller theologischen Erlösungsüberlegungen zum Film¹² – nicht. Sie dienen allenfalls der Entlastung (in der Regel aber der Unterhaltung) und nicht der Erlösung.

Auf der anderen Seite wissen wir, dass unsere heutigen Sehgewohnheiten, so zerstreut und kulturindustriell geprägt sie heute oft auch sein mögen, in der Kunst der Epochenschwelle vom 13. ins 14. Jahrhundert ihre Grundlage gefunden haben. Die Artefakte, die wir vor Augen haben, nicht als bloße Anlässe anzusehen, um nun das Eigentliche (theologische, politische, gesellschaftliche) zu bedenken, sondern sie als eigenständige Spiegelungen und Erkundungen der lebensweltlichen Wirklichkeit zu begreifen – dieses Denken beginnt mit der Ablösung der noch byzantinisch geprägten Kunst von Cimabue durch Giotto, der sich am Maß des Menschlichen orientiert. Insofern ist es sinnvoll zu fragen, was haben die alten Bilder mit den neuen Bildern gemeinsam und wo unterscheiden sie sich?

Indem Zitko in einer Art *Paragone* (also einem Wettstreit der alten und der neuen Künste¹³) zeigt, wozu und wie im Blick auf die Frage der Gewalt Bilder und bewegte Bilder eingesetzt werden, treibt er den Erkenntnisprozess voran. Viel hängt natürlich davon ab, welche Bilder ausgewählt werden. In der Geschichte des Kinofilms wird es wegen der Unterhaltungsfunktion selten derartig brutale Bilder geben wie in der Geschichte der Kunst, z.B. was die Enthauptung von Menschen angeht. Die Selbstverständlichkeit, mit der Cranach massenhaft ein „Selfie mit dem abgeschlagenen blutenden Kopf“ des Holofernes für die Damen der gehobenen Gesellschaft produziert hat, bleibt heute islamistischen Videoproduzenten und ihren meist männlichen Anhängern vorbehalten.



Die visuelle Buchbegehung, die ich hiermit abschließe, erfolgt insofern aus aktuellem Anlass, wie es im Untertitel heißt, weil wir in diesem Jahr den 60. Geburtstag einer theologischen Cineastin feiern, die an ihrem Jubiläumstag gerade von den Internationalen Filmfestspielen von Venedig 2023 kommt, um dann das Ereignis nach einem vorherigen Besuch des **Pre-Cinema-**



Museums in Padua unter den Bildern von **Giotto di Bondone in der Scrovegni-Kapelle** zu feiern. Insofern erfüllt sich hier der Titel des vorgestellten Buches: Wir leben mit und durch die Bilder **von Giotto bis Matrix**.

Anmerkungen

- ¹ Vgl. etwa Schwerfel, Heinz Peter (2003): Kino und Kunst. Eine Liebesgeschichte. Köln.
- ² Vgl. etwa Mertin, Andreas (2009): Judith oder: Wie durch Subjektivität Gerechtigkeit entsteht. Ein Blick in die Kunst der Aneignung und Darstellung von Gewalt. In: *tà katoptrizómena - Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik*, Jg. 11, H. 59. Online verfügbar unter <http://www.theomag.de/59/am290.htm>.
- ³ Hetzer, Theodor (1981): Giotto - Grundlegung der neuzeitlichen Kunst. Mittenwald.
- ⁴ Vgl. Mertin, Andreas (2021): Der Kindermord in Bethlehem. In: *tà katoptrizómena - Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik*, Jg. 23, H. 134. Online verfügbar unter <https://www.theomag.de/134/am740j.htm>.
- ⁵ https://de.wikipedia.org/wiki/Schlacht_bei_Fornovo
- ⁶ Hollander, Hans (1984): Augenblicksbilder. Zur Zeit-Perspektive in der Malerei. In: Thomsen, Christian W.; Hollander, Hans (Hg.): *Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften*. Darmstadt, S. 175–197.
- ⁷ Vgl. die Liebeserklärung von Hans-Martin Gutmann an Clint Eastwoods „Gran Torino“ in diesem Heft: Gutmann, Hans-Martin: Clint Eastwoods „Gran Torino“. *Mein Lieblingsfilm, tà katoptrizómena – Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik*, Ausgabe 145 – Filmische Passionen, 01.10.2023 <https://www.theomag.de/145/PDF/hmg03.pdf>
- ⁸ Kirsner, Inge; Wermke, Michael (Hg.) (2000): Religion im Kino. Religionspädagogisches Arbeiten mit Filmen. Göttingen. Kirsner, Inge; Wermke, Michael (Hg.) (2004): Gewalt. Filmanalysen für den Religionsunterricht. 1. Aufl. Göttingen. Kirsner, Inge.; Wermke, Michael. (Hg.) (2011): *Passion Kino. Existenzielle Filmmotive in Religionsunterricht und Schulgottesdienst*. Göttingen.
- ⁹ Örley, Christoph (2000): Renitenz und Ewigkeitsverweigerung. Schlaglichter auf das Ewigkeitsthema in der Popkultur. In: *tà katoptrizómena - Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik*, Jg. 2, H. 6. Online verfügbar unter <http://www.theomag.de/06/coe1.htm>. Kirsner, Inge (2004): Erlöserinnen im Film. In: *tà katoptrizómena - Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik*, Jg. 6, H. 27. Online verfügbar unter <http://www.theomag.de/27/ik5.htm>. Valentin, Joachim (2004): Zwischen Matrix und Christus. *Fundamentaltheologie als kritische Kulturtheorie*. In: *tà katoptrizómena - Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik*, Jg. 6, H. 32. Online verfügbar unter <http://www.theomag.de/32/jv1.htm>. Bobert, Sabine (2005): Auferstehungskonzepte im populären Kinofilm. *Matrix I, The Sixth Sense, Alien 4 - The Resurrection, Hinter dem Horizont*. In: *tà katoptrizómena - Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik*, Jg. 7, H. 38. Online verfügbar unter <http://www.theomag.de/38/sbs4.htm>.
- ¹⁰ Kirsner, Inge (2004): "Es muss alles anders werden.". *Gewalt und Gewaltüberwindung in Matrix I-III*. In: Kirsner, Inge; Wermke, Michael (Hg.): *Gewalt. Filmanalysen für den Religionsunterricht*. Göttingen, 65-74.
- ¹¹ Vgl. in kulturwissenschaftlicher Perspektive Mertin, Andreas (2004): Mord und Totschlag. *Kulturwissenschaftliche Betrachtungen zum Verhältnis von Medien und Gewalt*. In: Kirsner, Inge; Wermke, Michael (Hg.): *Gewalt. Filmanalysen für den Religionsunterricht*. Göttingen, S. 22–30.
- ¹² Hier heißt es Erlösung im Film und nicht Erlösung durch den Film: Kirsner, Inge (1996): *Erlösung im Film. Praktisch-theologische Analysen und Interpretationen*. Stuttgart. Etwas anders akzentuiert das. Herrmann, Jörg (2002): *Sinnmaschine Kino. Sinndeutung und Religion im populären Film*, Gütersloh.
- ¹³ Mai, Ekkehard; Wettengl, Kurt (Hg.) (2002): *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*. Unter Mitarbeit von Andreas Büttner: Edition Minerva.

VORGESCHLAGENE ZITATION:

Mertin, Andreas: *Von Giotto bis Matrix. Eine Rezension*, *tà katoptrizómena – Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik*, Ausgabe 145 – Filmische Passionen, erschienen 01.10.2023

<https://www.theomag.de/145/PDF/am808.pdf>