

MONIKA LEISCH-KIESL

O Haupt voll Blut und Wunden

Gewalt und Schmerz in der bildenden Kunst

Existentielle Erfahrungen müssen von jedem Einzelnen gemacht und verarbeitet werden. Gleichzeitig muss es aber auch Weisen geben, in denen über das kaum Sagbare kommuniziert wird. Die Professorin für Kunsthistorik an der Privatuniversität Linz zeigt exemplarisch auf, wie bildende Kunst zu unterschiedlichen Zeiten sich und ihre Rezipienten mit dem körperlichen Leid konfrontiert. (Redaktion)

Bilder und ihre Betrachter

Mit „Repräsentieren“, „Lehren“, „Einstimmen“ nennt Gregor der Große (590–604)¹ die Parameter christlicher Bilderlehre und sucht damit nicht nur eine Antwort auf die theologischen Auseinandersetzungen um die Gefahren und um die Tolerierung des Bildes im Christentum, sondern formuliert gleichzeitig eine Pointe gegenüber antikem Bildverständnis. Das christliche Bild hat demnach seinen Zweck nicht in sich – etwa im Sinne der sakralen Präsenz eines Gottes – sondern ist entschieden auf den Betrachter und die Betrachterin hin ausgerichtet. Es soll den Gläubigen das Heilige visuell ver gegenwärtigen, sie belehren und in die Glaubensgeheimnisse einstimmen. Diese Auffassung des Bildes wurde im 2. Konzil v. Nicäa 787 bestätigt² und hat bis heute sowohl in der Ost- als auch in der Westkirche Gültigkeit. Damit wurde nicht nur die Grundlage für die Akzeptanz des Bildes geschaffen, sondern gleichzeitig – und das ist der mir wesentliche Punkt – ein neuer Bildbegriff abgesteckt, der die Kunstge-

schichte insbesondere des Abendlandes evozierte. Während Byzanz die Funktion des „Repräsentierens“ ins Zentrum der Bildproduktion stellte und primär die Grenze von Immanenz und Transzendenz zu formulieren suchte, wurde im Westen, mitbedingt durch einen Übersetzungsfehler in den Libri Carolini, vor allem die didaktische Funktion der Bilder betont. Dies erklärt die gegenüber dem Osten viel größere Vielfalt in der Darstellung christlicher Glaubensinhalte. Das westliche Bild soll den Gläubigen die Heilsgeschichte zeigen. Und nicht nur das: Geschichten wollen erzählt werden. Das bedeutet, sie treten in eine lebendige Kommunikation mit ihren Betrachtern und Betrachterinnen. Und um die Aufmerksamkeit je anderer Menschen zu wecken, werden sie je wieder anders erzählt.

Für die Frage, wie in den christlichen Kirchen Leid wahrgenommen und thematisiert wird, ob insbesondere Bilder einen Ort schaffen, „mit dem Leid zu leben“, will ich mich daher auf das westliche Bild konzentrieren. Dabei ist es zunächst wichtig zu fragen, wie es

¹ Gregor der Große, Epistula IX, 52 (PL LXXVII, 990–991); IX, 105 (PL LXXVII, 1027–1028); XI, 13 (PL LXXVII, 1128–1130); EFME 1054–1056.

² DS 600–601.

einem bildlichen Medium überhaupt möglich ist, Leid darzustellen, und, damit zusammenhängend, für die Rezipienten, das Gesehene als Leid zu erkennen und zu empfinden. Angeregt durch die christliche Bilderlehre, die den Betrachter „zu unterweisen“, „einzustimmen“ und „emporzuführen“ sucht, will ich mich auf die kommunikative Funktion von Bildern konzentrieren.

Ansätze der Formulierung von Leid

Wo stößt man in der westlichen Kunst auf Phänomene, die wir – zumindest mit unseren heutigen Augen – als Darstellung von Leid wahrnehmen? Nicht in der frühchristlichen Kunst. Dort lag das Augenmerk auf der Versinnbildlichung von Rettung und Heil. Der Glaube an Gottes Heilshandeln sollte bestärkt werden. So finden sich etwa auf dem um 310/320 entstandenen Sarkophag von Velletri in loser Anordnung alt- und neutestamentliche Rettungs- und Heilsszenen, wie Noah nach der Sintflut oder Jonas Ruhe in der Kürbislaube. Auch Christus wurde vorzugsweise in seinem wunderbaren Handeln dargestellt; wo er am Kreuz erscheint, frontal symmetrisch mit ausgebreiteten Armen und offenen Augen als Überwinder des Todes. Als erstes Zeugnis einer Darstellung des Gekreuzigten mit geschlossenen Augen und damit als Toter gilt das Gero-Kreuz im Kölner Dom (um 970). Wohl überhöht durch den kreisrunden Kreuznimbus hängt Christus hier am Kreuz. Sein Körper ist schlaff, in sich zusammengesackt und der Kopf nach vorne gefallen. Eine derartige Darstellung des Leidenden muss für damalige Augen ein Schock gewesen sein. Als solche steht sie zunächst einzigartig und exponiert im Kirchenraum.

Als möglicher Ort der Darstellung von Leid sei die Passion Christi herausgegriffen. Selbstverständlich fand dieser zentrale christliche Glaubensinhalt seit den Anfängen einen Reflex in der christlichen Kunst. Jedoch lag die Pointe auf dem Durchgang durch den Tod und damit auf dessen Überwindung. Den „Arma Christi“ als explizitem Hinweis auf sein Leiden begegnet man sowohl in der byzantinischen als auch in der westlichen Kunst, doch zunächst als „signa“, als Zeichen des erhöhten Christus. Als Gegenstände der Passion rücken diese Leidenswerkzeuge erst mit dem 13. Jahrhundert ins Blickfeld meditativer Betrachtung. Damit ist jene Epoche erreicht, in der der doxologisch-soteriologische Aspekt des Kreuzes zurücktrat und die Kunst das Leiden Christi zu formulieren suchte.

Aufmerksamkeit auf den menschlichen Körper

Gefragt nach den Ursachen einer derart einschneidenden Neuorientierung künstlerischer Aufmerksamkeit werden gemeinhin Entwicklungen in Theologie und Frömmigkeit, insbesondere die Bettelorden und deren Predigt sowie die Mystik genannt. Dies ist sicher zutreffend, soll aber hier nicht weiter beschäftigen. Vielmehr sei gefragt, wie es Bildern gelingt, Leiden zu zeigen. Es werden kaum andere Sujets dargestellt, vielmehr werden bekannte Themen anders formuliert. Entscheidend – dies als These – ist die Darstellung des menschlichen Körpers. Eng damit verknüpft ist die Frage nach dem Wie von dessen Visualisierung – denn der Körper ist nicht nur zentrales Thema der Antike, sondern in der gesamten byzantinischen ebenso wie in der westlichen frühchristlichen und frühmittel-

alterlichen Kunst präsent. Nicht mehr die durch ihre Attribute ausgewiesene Person Christi, Marias oder eines/r Heiligen wird gezeigt, sondern die jeweilige Person in ihrer körperlichen Existenz. Kein körperliches Schema oder Ideal, sondern eine individuelle realistische Erscheinung. Mit dem Begriff des Realismus ist gleichzeitig der wesentliche ästhetische Terminus genannt. Sowohl in Italien als auch im Norden suchen und finden die Bildhauer, Maler und Miniaturisten Formen naturalistischen Ausdrucks. Wenn deren Sprache auch unterschiedlich ist, Frührenaissance und Gotik sind die entsprechenden kunsthistorischen Epochenbezeichnungen, so verbindet sie die neugierige und liebevolle Aufmerksamkeit auf die diesseitige Welt, sei dies in floralen Motiven und Tierdarstellungen, sei es in der Entdeckung individueller Menschlichkeit. Das Interesse an körperlichem Empfinden und die Fähigkeit naturalistischer Genauigkeit sind die Voraussetzung, um Leiden überhaupt sichtbar zu machen. Um im Bild einen Körper wahrnehmen zu können, bedarf es im Wesentlichen zweier Kunstgriffe: der Darstellung von Dreidimensionalität und Räumlichkeit und der Formulierung stofflicher Materialität. Beides musste christliche Augen zunächst schockieren – und für manche als Skandal gelten, wurde doch der Himmel im wahrsten Sinn des Wortes auf die Erde geholt und Wirklichkeit in ihrer irdischen Materialität gezeigt.

Nach Jahrhunderten von Darstellungen mit Marterszenen, Leidenskruzifixen in nahezu jeder Kirche – und nicht nur dort – sind unsere Augen derart mit dem Betrachten körperlicher Ver-

renkungen, von Wunden und von Blut vertraut, dass wir den Schmerz oft nicht mehr sehen. Für die damaligen Künstler stellte sich das Problem umgekehrt: Wie lässt sich Schmerz zeigen? Und für die Betrachter: Was wird uns hier gezeigt?

Zunächst standen für den Ausdruck von Charakter und Gefühl physiognomische Lehrbücher und ein Kanon von Gesten zur Verfügung. Hinzu kommt die Temperamentelehre – eine auf die Antike zurückgehende Gliederung in Sanguiniker, Choleriker, Phlegmatiker und Melancholiker und die damit verbundene Zuschreibung von Eigenschaften und Erscheinungsformen. Doch eine Zusammenstellung von Haltungen und Gesten ergibt noch keinen belebten Ausdruck. Dies erklärt das intensive Interesse an Natur- und Körperstudium. Bildhauer und Maler differenzierten ihr Vokabular in der Formulierung körperlicher und auch seelischer Zustände. Eine konkrete Form als Reflex einer Körperbewegung oder Gemütsempfindung lesen zu können, erforderte gleichermaßen eine entsprechende visuelle Kompetenz des Betrachters. Baxandall, der in Zusammenhang mit der Kunst der Bildschnitzer Aufschlüsse für die schwierige Frage der Sehweise damaliger Betrachter sucht, spricht von einer „starke(n) und tief verwurzelte(n) Neigung, aus der bildlichen Wiedergabe der Gestalt eines Menschen Schlüsse zu ziehen auf Charakter und Gefühl“.³ Aus dem alltäglichen Umgang mit Menschen gewonnene Erfahrungen werden demnach auf die Bildrezeption übertragen. Durch die Darstellung individueller Körperlichkeit wurden bisher nicht thematisierte Aspekte christli-

³ Michael Baxandall, Die Kunst der Bildschnitzer. Tilman Riemenschneider, Veit Stoß und ihre Zeitgenossen, München 1984, 162.

chen Glaubens kommunizierbar. Das Bild lässt sich als Medium in einem Kommunikationsprozess begreifen, an dem Künstler und Publikum gleichermaßen beteiligt sind. Es sei angemerkt, dass neben der individuellen meditativen Betrachtung eines Bildes stets auch gemeinschaftliche Formen im liturgischen Vollzug, in Prozessionen und im Schauspiel einen unverzichtbaren Ort im mittelalterlichen Gesellschaftsgefüge hatten. Kaum zu beantworten bleibt trotzdem die Frage, wie die Menschen des ausgehenden Mittelalters die Bilder gesehen und empfunden haben. Baxandall weist in diesem Zusammenhang auf Kompositionssformen der Meistersinger und Bühnenanweisungen der Mysterienspiele hin. Das Gewerkbüchlein des Hans Sachs im 16. Jahrhundert nennt „frey, fein, überzart, süss, senft, blos, stark, frolich, frisch, streng“ als Stimmungswerte von Gestaltungsmustern.⁴ Für Gemütsstimmungen von Gesten in religiösen Stücken nennt Sachs „trawrig, cleglich, frolich, zornig, trutzig“, in weltlichen Erzählungen und Fastnachtspielen „senlich, senft, hofferlig, ungestum, wild“.⁵ Eine tatsächliche Antwort ist dies natürlich nicht; es unterstreicht eher die Schwierigkeit einer angemessenen Beurteilung von Bildern vergangener Epochen.⁶ So vermag sich eine Reflexion wie die hier unternommene lediglich auf historisches Wissen, eine Interpretation von Quellen und Rückschlüsse aus gegenwärtigen Sehweisen zu stützen.

Der Sebastiansaltar von Albrecht Altdorfer

In welcher Weise formuliert und kommuniziert ein Passions-Gemälde zugefügtes und erfahrenes Leid? Als Beispiel greife ich den Sebastiansaltar von Albrecht Altdorfer (um 1509–1518) im Stift St. Florian/Oberösterreich heraus. Als einer der letzten großen spätmittelalterlichen Wandeltätre erzählt er Geschichten auf vielfältige Weise. Im geschlossenen Zustand schildert er die Sebastiansmarter in vier Szenen: in Leserichtung oben Verhör und Folter, unten Erschlagung und Bergung der Leiche. Im geöffneten Zustand entfaltet er die Passion Christi in acht Szenen: in Leserichtung oben Ölberg, Gefangenannahme, Dornenkrönung und Handwaschung des Pilatus, unten Jesus vor Kaiphas, Geißelung, Kreuztragung und Kreuzigung. In der Predella sind in der Mitte Grablegung und Auferstehung, an den Seiten die Heiligen Margareta und Barbara links und Propst Peter Mauer rechts dargestellt.⁷ Bedingt durch seine Größe (der Altar misst im geschlossenen Zustand rund 240×190 cm, in geöffnetem rund 240×380 cm, die Predella 85×145 cm) steht ein Betrachter nicht nur einem gewaltigen Geschehen gegenüber (eine Szene hat eine Höhe von rund 120 cm), sondern sieht die einzelnen Episoden auch vielfältig aufeinander bezogen. Das Bild bietet gegenüber einem Text die Möglichkeit der Verbindung simultaner und sukzessiver Wahrnehmung und

⁴ Das Gewerkbüchlein des Hans Sachs (1555–61), hg.v. K. Drescher, Halle 1898, zit.n. Baxandall, 161.

⁵ Vgl. M. Herrmann, Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance, Berlin 1914, 169ff und 238–253; A. Roeder, Die Gebärde im Drama des Mittelalters, München 1974, 18, 45, 164; zit.n. Baxandall, 168.

⁶ Die Frage nach der Funktion und Rezeption von Bildern ist eine vergleichsweise junge Fragestellung der Kunsthistorik. Sie verlangt die Entwicklung einer entsprechenden Methodologie und interdisziplinäres Arbeiten. Vgl. Hans Belting, Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion, Berlin 1981.

⁷ Die geschnitzten Schreinfiguren sowie das Gesprenge sind verloren gegangen.

vermag gerade durch die Spannung eines Ge-samteindrucks einerseits und erzählerischer Details andererseits die Aufmerksamkeit je wieder neu auf sich zu ziehen. Das Auge kann sich in ein szenisches Detail vertiefen, etwa in den von Pfeilen durchbohrten Körper Sebastians oder den machtvoll aus-holenden Hieb seines Urteilsvollstreckers, es wird von hier wieder zum landschaftlichen beziehungsweise architektonischen Ambiente wandern und kommt in der Ausgewogenheit der Gesamtkomposition, im Grün der Bäume oder in der Wolkenstimmung zur Ruhe. Der Wandel zwischen Werktags- und Feiertagsseite erlaubt es, das Schicksal Sebastians auf die Passion Christi zu beziehen. Gleich Folien werden die beiden Geschehen übereinandergelegt. Das Verhör Sebastians bildet die Außenseite der Ölbergsszene und liegt über der Gefangennahme Christi. Kreuztragung und Kreuzigung Christi bilden das Pendant zur Bergung des Leichnams Sebastians. Dabei bleibt es den Betrachtern überlassen, ob und wie sie den Regieanweisungen des Bildes folgen; jedenfalls sind stets mehrere Bezüge möglich. Die Szenen der Grablegung und Auferstehung Christi in der Predella sind sowohl im geschlossenen als auch im geöffneten Zustand präsente Bezugspunkte.

Wer bekam den Altar eigentlich zu sehen? Die Besucher und Besucherinnen der Stiftskirche. Der Altar befand sich im nördlichen Seitenschiff an der ersten Säule vor dem Chor. Auftraggeber war Probst Peter Mauer, ein großer Verehrer des hl. Sebastian, der als Schutzpatron gegen die Pest und andere Krankheiten in dieser Zeit insgesamt große Beachtung fand. Das Mar-

tyrium Sebastians war in der Darstellung eines leidenden, im wesentlichen nackten männlichen Körpers zudem ein beliebtes Sujet damaliger Kunst. Der Auftraggeber hat sich in der Predella als Betender selbst ins Bildgeschehen eingebbracht – eine übliche Strategie mittelalterlicher Gemälde und Plastiken. Doch wie kommen die Gläubigen ins Bild beziehungsweise das Bild zu ihnen? Wie wird das vorgestellte Geschehen für sie bedeutsam? Ich denke auf vielfache Weise. Winzinger, der den Altar in seinem äußeren Aufbau in eine zweihundertjährige Tradition von Flügelaltären eingebettet sieht, beurteilt die Leistung Altdorfers folgendermaßen: Auch „die Bilder des Leidens Christi folgen den überkommenen Vorstellungen. Trotzdem erscheint gerade dieser alte Vorwurf ganz neu geprägt. Es geht dabei dem Maler weniger darum, den geistigen Gehalt der Leidensgeschichte neu zu deuten, sondern vielmehr um eine allem Volk verständliche Dramatik, um ein gebärdendreiches, mitunter lautes Spiel, in dem die bayuwarische Begabung zur theatralischen Schaustellung deutlich hervortritt.“⁸ Zunächst lässt das zeitgenössische Ambiente in Landschaft, Architektur und Mode das Geschehen den Menschen des beginnenden 16. Jahrhunderts als „unsriges“ erscheinen – und entrückt es heutigen Betrachtern als fremd. Wenn Altdorfer auch vielfach mit Zitaten arbeitete, vorzugsweise Architekturformen der italienischen Renaissance, so mischte er sie doch immer wieder in einer Weise mit spätgotischem Formengut, dass sie bei seinen Betrachtern vertraute Assoziationen zu wecken vermochten. In den landschaftlichen Stimmungen

⁸ Franz Winzinger, Albrecht Altdorfer. Gemälde, München 1975, 15.

fängt er gemäß den Errungenschaften der „Donauschule“ Natur- und Himmelsformationen des Alpenvorlandes ein. Das Passionsgeschehen wird damit in die Gegend des Donauraumes und die Gegenwart des ausgehenden Mittelalters hineinreicht – was Brüche in den Landschafts-, Architektur- und Modezitaten nicht ausschließt. Komposition und Farbwahl geben wohl jeder einzelnen Szene einen ihr spezifischen Tenor, schließen das Geschehen aber doch zu einem Ganzen zusammen. Dies nachzuvollziehen bedürfte der Betrachtung vor dem Original.⁹ Neben dieser ausdifferenzierten Blickführung des Betrachters – dies als zweiter Aspekt der Kommunikation zwischen Bild und Publikum – seien noch gezielte Haltungen und Gesten hervorgehoben. Während in dem etwa gleichzeitig entstandenen Isenheimer Altar von Matthias Grünewald (1515) der überdimensionierte Finger des Johannes den Blick auf Christus lenkt¹⁰, führt Altdorfer den Betrachter recht unspektakulär ins Bild: mit der Rückenfigur eines der schlafenden Jünger in der Ölbergszene links oben eröffnet er nicht nur das gesamte Geschehen, sondern bietet gleichzeitig eine Identifikationsfigur. Eine weitere Rückenfigur, die der kneienden mit erhobenen Armen zum Gekreuzigten aufblickenden Magdalena, schließt das Geschehen ab. Dazwischen findet eine Reihe von Blickwechseln zwischen den handelnden Personen, Männern und Frauen, und ihren Betrachterinnen und Betrachtern statt. Je wieder neu wird damit der Gläubige aufgefordert, Stellung zu beziehen. Durch die Detailfülle einerseits und das Gesamtgefüge an-

dererseits fordert ein Altar wie jener Altdorfers heraus, Einsamkeit, Angst, Schmerz, Ohnmacht, Schrecken und weitere Facetten menschlichen Leides anzusehen, ebenso die Wucht ausgeübter Gewalt und den beiläufigen Sarkasmus – ein Verschließen der Augen wird durch die Bilddramatik und die Faszination malerischer Details nahezu verunmöglich; und er lässt gleichzeitig das Ganze in einen größeren Zusammenhang nicht nur eingebettet wissen, sondern es sehen. Das Bild ist weder eine dozierende Abhandlung über Leid noch ein überwältigendes Schreckensszenario. Vielmehr weckt es einerseits die visuelle und emotionale Aufmerksamkeit und lässt andererseits die gebührende Distanz, um den Betrachter und die Betrachterin Leidensprozesse durchwandern zu lassen.

Formulierungen der Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts

Wollte man ein dem Bewegungsablauf eines Flügelaltars entsprechendes Medium des 20./21. Jahrhunderts heranziehen, müsste man den Film wählen. Ein Beispiel aus dem Genre des Spielfilms auf die Frage nach der Darstellung und Rezeption von Leiden kann im gegebenen Rahmen nicht analysiert werden. Ich möchte mein Augenmerk vielmehr auf zwei Abschnitte der Kunst dieses Jahrhunderts legen, die für unsere Frage interessante Bezüge zur mittelalterlichen Kunst erkennen lassen: die Kunst des Expressionismus und die Kunst der Gegenwart. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts ebenso wie gegenwärtig stößt man auf eine sensible Aufmerksamkeit für die Dar-

⁹ Vgl. hierzu etwa die Analyse von Winzinger, a.a.O., 16–19.

¹⁰ Für eine theologische Deutung dieses Altares vgl. jüngst Rolf Bossart, Betrachtung über Tod und Auferstehung. Der Isenheimer Altar, eine Bilddeutung, in: Orientierung 66 (März 2002) 68–70.

stellung des Körpers, finden sich jeweils neue Sprachformen eines Realismus und ist zudem eine – wenn auch meist, insbesondere in den jüngeren Positionen, gebrochene – Rezeption christlicher Ikonographie auffallend.

Beispiele des Expressionismus beziehungsweise des Verismus, seien es Auguste Rodins Bürger von Calais, die Bilder Egon Schieles, Richard Gerstls, Max Beckmanns, Otto Dix' oder der Plötzenseer Totentanz Alfred Hrdlickas, sind den meisten bekannt. Nach einer Phase ruhig und ausgeglichen wirkender Malerei – man denke an die Familienportraits des Biedermeier, die Freiluftmalerei und selbst noch die neue Sehweise des Impressionismus – formulieren eine Reihe von Malern und Malerinnen, insbesondere in Österreich, Deutschland und den nordischen Ländern, Bilder menschlicher Exponiertheit. Die Motivationen für einen derart massiven Umbruch künstlerischen Interesses sind ebenfalls wieder vielfältig, etwa eine künstlerische Revolte gegen die Saturiertheit des Überkommenen, die Entdeckungen der Tiefenpsychologie sowie die Erfahrung des ersten Weltkriegs.

Immer wieder wird der menschliche Körper gezeigt, und er wird anders gezeigt als bisher. Meist erscheint er isoliert, ausgesetzt im Bildraum, der wenig Aufschlüsse über eine konkrete Situation zulässt. Die konkrete Individualität erhält dadurch exemplarischen Rang. Meist sind die Dargestellten nackt. Doch ist es keine schöne Nacktheit eines männlichen oder weiblichen Aktes. Vielmehr scheint – im Sinne einer neuen Form des Realismus, die sich desgleichen als ein Naturalismus begreifen lässt – das Innere nach außen gekehrt. Der Pinsel des Malers dringt durch die Oberfläche der Haut und malt nervliche Spannun-

gen und psychische Qualen. Nicht der Schnitt ins Fleisch zeigt den Schmerz, sondern die angegriffene, mitunter aufgelöste Existenz. Die Aufmerksamkeit gilt nicht der äußeren, sondern der inneren Natur. Dadurch schwindet auch das Interesse an einer realistischen – perspektivischen – Raumauffassung; Existenz findet überall statt. Das zu fassen, was nicht sichtbar, aber gleichermaßen für manche drängend real ist, ist das Bemühen dieser Graphiker, Malerinnen und Bildhauer. Damit lassen sie etwas sehen, was bis dahin wohl von manchen gehahnt, aber nicht fassbar war. Erneut war das Publikum schockiert. Es fand nicht mehr das, was es bis dato als Kunst begriffen und geschätzt hatte. Wie erreichen diese Bilder ihre Betrachter?

Ich denke an ein eher unauffälliges Selbstportrait Richard Gerstls: *Selbstbildnis vor blauem Hintergrund*, 1905, Öl/Lwd., 159,5x109 cm (Sammlung Leopold, Wien). In ruhiger Haltung steht der mit einem Lendenschurz bedeckte, ansonsten nackte Künstler aufrecht frontal im Bild, die Beine sind vom Bildrand angeschnitten. Der in sehr hellen Tönen, nahezu in Weiß gehaltene Körper erscheint vor blauem Grund. Es fehlt jederlei Hinweis auf szenische Details. Zunächst ist es die schonungslose Direktheit des Gegenübers, die berührt. Das Anschneiden der Beine entzieht nicht nur dem Dargestellten den Boden, sondern rückt ihn auch näher an den Betrachter. Diese ausgesetzte Nähe lässt die Verletzlichkeit des körperlichen Gegenübers stärker empfinden. Zwei Körper, der des Betrachters beziehungsweise der Betrachterin und der des Bildes treten in einen stillen Dialog. Hinzu kommt der Blick. Frontal aus dem Bild gerichtet evoziert er eine Face-to-Face-Kommunikation, die sich primär als Frage

artikuliert. Ein feiner Dialog um eigene und fremde Verletzbarkeit. Mit dieser ersten, schlicht menschlichen Bedeutungsebene schwingt eine zweite mit. Mancher Betrachter mag hier Anklänge an die Christus-Ikonographie finden. Die Art der Selbstthematisierung des Künstlers gemahnt an Dürers *Selbstbildnis im Pelzrock* (1500, 67x49 cm, Alte Pinakothek München), das als Christusidentifikation gedeutet wird. In der Exponiertheit des Körpers klingt die Ecce-homo-Tradition an, während die Ungreifbarkeit der nahezu transparenten Erscheinung und der von Licht umfangene Kopf Aspekte der Auferstehungs-Ikonographie aufnimmt. Es fehlen der erzählerische Kontext des Martyriums und die Aktivität der Auferstehung. Vielmehr erscheint ein stilles Leiden im Gewand der Moderne, isoliert, ohne konkreten Anhaltspunkt. Wieder ist es die Verbindung von Detailgenauigkeit der körperlichen Erscheinung und ein weiterer Horizont, der Leid im Bild kommunizieren lässt. Kunstinteressierte, denen der Kontext christlicher Ikonographie und Bildtradition nicht verfügbar ist und die das Bild dadurch nicht mit der angedeuteten christlichen Folie lesen können oder wollen, werden dennoch die Balance der Exponiertheit körperlicher Existenz und der ruhigen Kühle des Blau sehen und empfinden.

Bei einer Omnipräsenz von Leiden und Gewalt in der alltäglichen Bildwelt kann es nicht Aufgabe der Kunst sein, diese Tatsache menschlichen Lebens und Zusammenlebens zu zeigen. Galt dies schon für die Wende vom 19. ins 20. Jahrhundert und hat die Kunst da-

rauf damit reagiert, das Auge für die Wahrnehmung innerer Wirklichkeiten zu wecken, so gilt dies für die Wende vom 20. ins 21. Jahrhundert noch mehr. Hinzu kommen, was die Frage der Thematisierung körperlicher Zustände betrifft, die Tatsache vielfach medialer Brechung unserer Wahrnehmung und Kommunikation sowie die Experimente und Visionen der Gentechnologie. Welche Erfahrungen körperlichen Empfindens und der Wahrnehmung von Brüchen und Grenzen einer High-Tech-Kultur formuliert die Gegenwartskunst? Mit welchen künstlerischen Mitteln? Allgemein gesagt: zunächst durch ein Anhalten des Blicks. Das auf rasche Wahrnehmung trainierte Auge wird unversehens irritiert; das bekannt Geglauhte und ohnehin schon Gewusste erscheint anders – eine Bildstörung. Sodann im kleinen Ausschnitt und unspektakulären Detail. Gezeigt werden etwa ein Körperteil oder eine beiläufige Alltagssituation. Schließlich in einem Abtasten von Oberflächen. Ich richte den Blick auf ruhig wirkende Fotoarbeiten von Andres Serrano: *The Morgue*, 1992 (Cibachrome, 81x100 cm).¹¹ Der 1950 in New York geborene Sohn einer kubanischen Mutter und eines honduranischen Vaters fotografiert in Leichenhallen Opfer von Gewalttaten, Selbstmord und AIDS. Man sieht die Leichen in einem Zustand einsetzender Verwesung, mit Blutspuren und Totenflecken. Interessanterweise zeigt Serrano in nahnichtig realistischer Manier stets nur Körperteile, einen einzelnen Fuß, übereinander gelegte Hände, ein Auge. Es dominieren Hautfarben von blassem Weiß über

¹¹ Vgl. Wunderkammer 1. Andres Serrano. *Body & Soul*, Edizioni L'Archivolt 1996. Für den Versuch einer theologischen Reflexion vgl. Monika Leisch-Kiesl/Franz Gruber, Das fromme Zitat. Ein Gespräch, in: *Kunst und Kirche* 2/2002, 77–86, wo neben dieser noch weitere Positionen der Gegenwartskunst herangezogen werden.

helles Braun bis zu rötlichem Schwarz. Blutrote Akzente kontrastieren mit dem Weiß der Laken und dem meist schwarzen Hintergrund. Solche Darstellungen schockieren. Und doch vermitteln sie Gelassenheit. Wieder ist es die dem Bild eigentümliche Spannung von Detailgenauigkeit und dem größeren Horizont, die Leiden und Tod sehen und empfinden lassen. Die anatomische Realistik zwingt hinzusehen. Doch bleibt das Bild nicht bei voyeuristischer Neugierde stehen. Die Ausgewogenheit der Bildkomposition in einer Betonung der Horizontale, die Aufmerksamkeit auf das eine ausgewählte Detail, die fotografische Genauigkeit, der ausgewogene Farbklang und die gleichmäßige Lichtsituation sind Mittel, die sowohl dem Dargestellten als auch dem Betrachter eine Distanz des Respekts schaffen. Das Ausklammern erzählerischer Details verleiht der konkreten Situation eine Allgemeinheit. Die bedachte Komposition dem Bild insgesamt Würde.

Auffallend ist Serranos Aufmerksamkeit auf Körperöffnungen: eine Schnittwunde in einem Fuss, ein von Blut- und Leichenflecken bedecktes Gesicht mit einem offenen Auge, ein geöffneter Mund. Ist mit der Verletzung immer auch eine Öffnung angezeigt, die als Rezeptionshorizont mitklingen kann, so zitiert der Künstler auch explizit, in subtiler unaufdringlicher Weise christliche Bildsujets. Das Foto eines blauen Fußes mit einem roten Schnitt (*The Morgue, Rat Poison Suicide II*) erinnert

an die Seitenwunde Christi. Überkreuzt auf einem Körper liegende Hände (*The Morgue, AIDS-Related Death*) verleihen dem Bild eine meditative Ruhe. Serrano hat sich in anderen Bildern und Serien auch explizit mit dem christlichen und kirchlichen Kontext auseinandergesetzt¹², was die Berechtigung einer entsprechenden religiösen Lektüre unterstreicht.

Doch wie auch der spätmittelalterliche Betrachter eines Flügelaltares nicht zu einer bestimmten Sehweise und Deutung gezwungen wurde, diese vielmehr abhängig war von dessen visuellem Neugierde, momentanem Interesse und verfügbarem Bildungswissen, so zwingen auch Bilder des 20. und 21. Jahrhunderts nicht zu einer christlichen Lesart. Sie arbeiten jedoch unter anderem mit dem christlichen Bildrepertoire, greifen damit diese Traditionen auf und bieten die religiöse Deutung als eine mögliche an. Für die Frage nach der Darstellung und Betrachtung von Leiden bleibt als eine wesentliche Leistung von Kunstwerken entsprechender Qualität festzuhalten, dass sie in ihrer Realistik den Blick des Betrachters auf sich ziehen und ihn dadurch anweisen, Brutalität und Schmerz zu sehen; durch ihre Gesamtkomposition schaffen sie einen Raum, der das konkrete Leid in einen weiteren Horizont stellt – wie dieser schließlich wahrgenommen wird, bleibt unverzichtbare Leistung des Betrachters und der Betrachterin.

¹² Vgl. die Serie *The Church*, 1991, Cibachrome (vgl. Wunderkammer 1, a.a.O.)