

Der Schmerz der Bilder

Die Ausdrucksformen des Schmerzes in der Kunst vom Mittelalter bis in die Moderne sind vielfältig. Eine eigentliche Kunstgeschichte zum Thema hat aber bislang noch niemand geschrieben. Ein mögliches Kapitel dieser kunstgeschichtlichen Abhandlung könnte den Titel «Kunsttränen» tragen. Solche Tränen gibt es sowohl auf Seiten der Bilder als auch auf Seiten der Betrachter.

VON PETER CORNELIUS CLAUSSEN

Schmerz im Bild hat einen Namen: Guernica. Pablo Picasso hat das Bild nach dem Bombardement der gleichnamigen Stadt durch die deutsche Legion Condor für den Pavillon des republikanischen Spanien zur Weltausstellung in Paris 1937 gemalt. Jeder hat das grelle Entsetzen dieser gequälten Wehrlosigkeit vor Augen. Ich auch, und ich hätte geschworen, dass den himmelschreienden Schmerzensfrauen des Bildes Tränen aus den Augen stürzen. Meine Erinnerung hat mich getäuscht. Es gibt keine Tränen, wenn auch einige Vorzeichnungen und manche Gemälde Picassos aus der Folgezeit die Leiden des Krieges in deformierten Frauengesichtern einfangen, denen die Tränen blutig aus den Augen schiessen. Guernica selbst zeigt den Schmerz tränenlos. Die Tränen hatte der Betrachter hinzugefügt. Womit das Bild seine Wirksamkeit bewiesen hat.

Eine Kunstgeschichte des Schmerzes hat noch niemand geschrieben. Sie hätte viele Kapitel, von denen eines lauten könnte: Kunsttränen. Diese gibt es sowohl auf Seiten des Bildes als auch in den Augen des Betrachters. Und schliesslich gibt es die Träne der

Vollendung, die der Betrachter dem Bild hinzufügt.

Mittelalterliche Passionsbilder

Die hohe Zeit des Passionsbildes ist das späte Mittelalter. Es ist, als ob Leiden und Freuden im bildlichen Ausdruck erst wieder neu erfunden werden mussten, nachdem die mittelalterliche Kunst bis ins 13. Jahrhundert die Gesichter fast ohne Regung liess. Erst zur Zeit der Gotik wird das psychische Ausdruckspotential des menschlichen Gesichts für die Aussage des Bildes gezielt genutzt. Die Gequälten der ewigen Verdammnis im Weltgericht des Fürstenportals am Bamberger Dom (vor 1226) wollen den Betrachter mit grotesken Schmerzgrimassen schrecken.

Differenzierter dagegen nutzt das Andachtsbild Leiden und Mitleiden, indem es eine persönliche, psychologische Beziehung zum Betrachter stiftet. Der Betrachter leidet mit dem Bild, das Bild leidet mit dem Menschen. Die Pietà, deutsch Erbärmdebild, trägt das Mitleiden schon im Namen, ebenso das Bild des Schmerzensmannes (Imago Pietatis) oder das der Mater dolorosa.

Weinende Madonnen

Dass Statuen Blut schwitzen und Madonnenbilder Tränen weinen, berichten viele Legenden. Das Leid bewegt sie. So wird im Busstraktat des Jacopo Passavant aus dem 14. Jahrhundert von einem reuevollen Ritter erzählt, der vor einer holzgeschnitzten Madonnenfigur tränenreich Vergebung erbittet. Darauf legt das Marienbild bei dem Kind auf ihrem Schoss ein Wort für den Sünder ein. Zunächst vergeblich, der Christusknabe wendet nur den Kopf ab. Daraufhin steht Maria auf, setzt ihren Sohn auf den Altar und wirft sich ihm zu Füssen. Erst dieses kniefällige (tränenreiche?) Flehen kann Christus um-

stimmen und den reuevollen Ritter retten.

Von weinenden Marienbildern kann man auch heute noch in der Zeitung lesen. Dass Tränen die Währung der Andacht sind, macht folgende Legende deutlich: In der römischen Kirche S. Maria in Aracoeli soll ein abgewiesener Franziskanernovize 1257 weinend vor der Marienikone gebetet haben. Da fühlte er sich in seinem Schmerz in die Höhe gehoben, Engel fingen seine Tränen auf und überreichten sie dem Marienbild, das sich von ihnen erweichen liess und einen guten Ausgang seiner Angelegenheit versprach. Das Bild wurde seitdem selbst als weinende Maria verehrt.

Solche Legenden verlebendigen die angebeteten Personen. Dabei ist die theologisch «korrekte» Funktion der Andachtsbilder eigentlich nur die, den inneren Bildern Hilfestellung zu leisten. Das heisst, in den meisten Fällen, den Schmerz der Passion Christi oder auch den Schmerz seiner Mutter Maria in mystischer Versenkung nachfühlbar zu machen. Die Wunden der Passion werden in einzelnen Gebetsschritten kontempliert.

Einen ganzen Kanon der Leiden Christi vermittelt, mnemotechnisch geordnet, das Bild des im Spätmittelalter weit verbreiteten Schmerzensmannes mit den Leidenswerkzeugen (Arma Christi): Die Halbfigur des vom Kreuz genommenen toten Christus präsentiert sich im Zentrum und weist ihre Wunden. Dieses Hauptbild der Compassio ist auf irritierende Weise umgeben von den isolierten Zeichen der einzelnen Passionsgeschehnisse, die wie die Nägel, die Dornenkrone oder die Geisselsäule jeweils eine Station des Leidensweges in Erinnerung rufen.

Neben solchen Bildern, die eine numerisch additive Andachtspraxis spiegeln, gibt es andere, die

Dr. Peter Cornelius Claussen ist ordentlicher Professor für Kunstgeschichte des Mittelalters.



Die Pietà Röttgen aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts präsentiert die Wunden Christi als plastische Bluttrauben. (Landesmuseum, Bonn)

den Schmerz mit darstellenden Mitteln konzentrieren und steigern. Ein berühmtes Beispiel aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts ist die Pietà Röttgen (Bonn, Landesmuseum). Der schreiende Jammer der Mutter, die den zerbrochenen, wieder zum Kind ausgezehrten Körper ihres

Sohnes so präsentiert, dass man in die plastischen und grellrot bemalten Bluttrauben der klaffenden Wunden hineinschauen kann, soll auf den Andächtigen überspringen. In den schmerzlichen Zügen der Maria sind die Tränen nicht nur gemalt, sondern auch plastisch zu ertasten. In solchen Bildern wird die Ekstase des Schmerzes vorweggenommen, und man fragt sich, was der Imagination, dem inneren Erleben übrig bleibt. Vielleicht hat man

gespürt, dass die Übertreibung des Schmerzes der Wirksamkeit des Bildes nicht immer gut tut. Die weitaus überwiegende Zahl der Andachtsbilder deutet das Leiden nur an und überlässt die Tränen dem Betrachter.

Allerdings greifen einige der erzählenden Altarbilder im Laufe des 15. Jahrhunderts zu immer stärkeren Mitteln, die Folterszenen in den Martyrien häufen sich und sind besonders in deutschsprachigen Gebieten an Drastik kaum zu überbieten. Ob das Medium Altarbild partiell «verroht» und ob damit auch Wirklichkeit gespiegelt wird, sei dahingestellt. Manches religiöse Bild betritt ein Feld, dessen Anziehungskraft dem Horrorfilm entspricht und kaum mehr von Didaktik oder religiöser Andacht gedeckt ist.

Moderner Grünewald?

Auf andere Weise drastisch sind die Spuren der erduldeten Schmerzen dem Fleisch des Gekreuzigten in Grünewalds Isenheimer Altar eingeschrieben. Realismus und Ausdruckskraft konnte von Künstlern des Expressionismus als wesensverwandt empfunden werden. Ob Grünewalds Bildrhetorik allein aus der Passionsfrömmigkeit des Spätmittelalters zu erklären ist oder ob dieser Materie gewordene Schmerz nicht doch etwas mit einem neuzeitlichen oder modernen Verständnis der menschlichen Existenz zu tun hat, hat sich jede Generation des 20. Jahrhunderts neu gefragt.

Die meisten und die schönsten Tränen fließen auf einer Kreuzabnahme (Madrid, Prado), die vermutlich Rogier van der Weyden gemalt hat. Sie laufen den trauernden Marien, Johannes und Josef von Arimathäa als schillernde Augentäuschung über die Wangen, dass man um die Oberfläche des Bildes fürchtet und ein Taschentuch zücken möchte. Dabei ist gerade dieses Bild bei aller gedrängten Theatralik ein Wunder an kühler Distanz. Zu Grünewalds Christus ist kaum ein grös-

serer Gegensatz denkbar als diese elfenbeinfarbene Glätte und Schönheit.

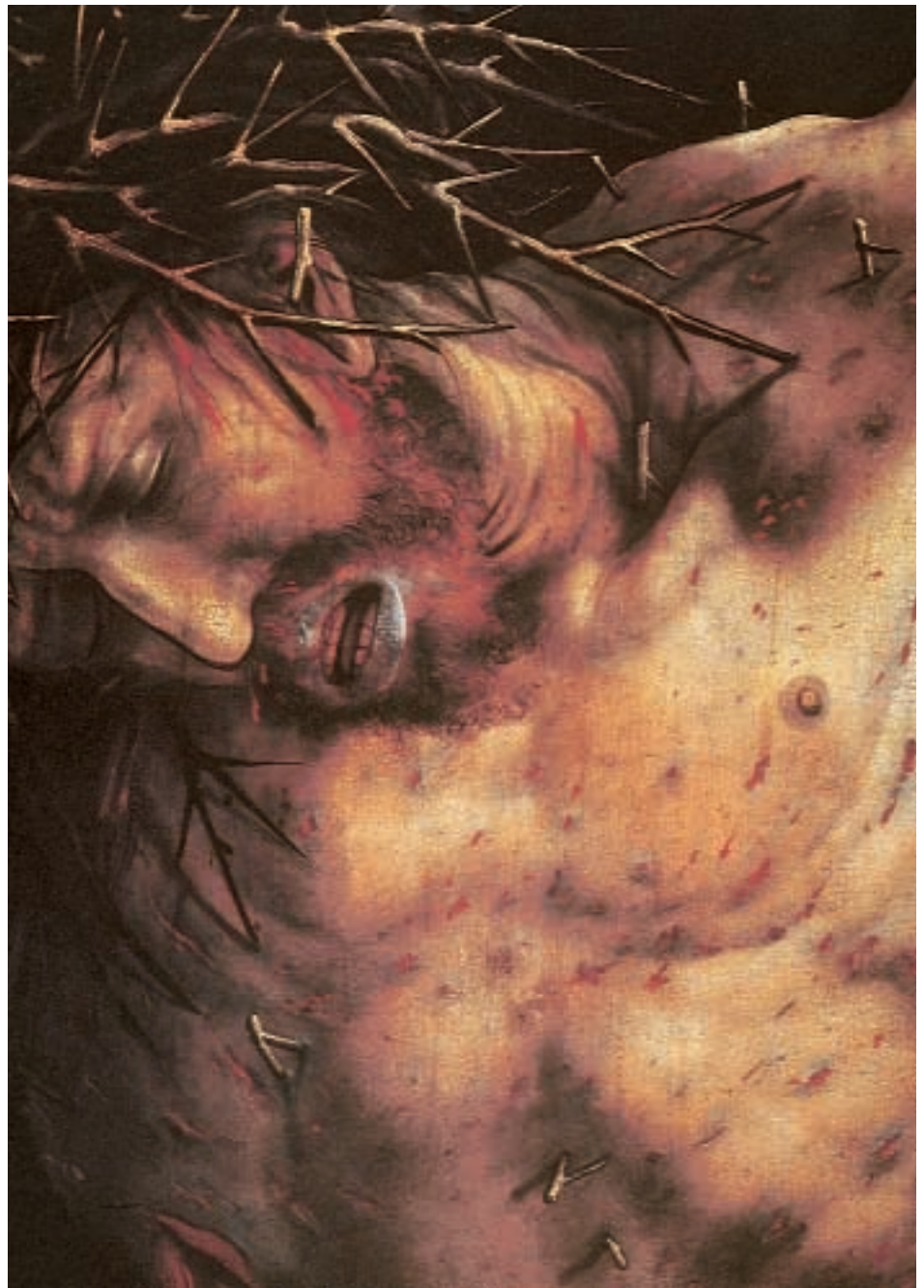
Die Macht des Künstlers

Wie sehr der hier angedeutete Diskurs über den Schmerz im Andachtsbild auch den Stolz des Künstlers über die Möglichkeiten seiner Kunst betrifft, macht ein lateinischer Hexameter deutlich, den Giovanni Bellini als Signatur seines Schmerzensmann-Bildes (Pietà) um 1470 gewählt hat: «Sobald die (vom Weinen) geschwellenen Augen die Klagen hervorbrechen liessen, konnte das Werk des Giovanni Bellini weinen.» Hans Belting betont die Sprachfähigkeit des Bildes und sieht ein neuzeitliches Künstlerprogramm in Bild und Wort gesetzt, indem der Maler als Erfinder (dem Poeten im Anspruch gleichberechtigt) zwischen Bild und Betrachter tritt.

In seiner Sicht sind die im Vers angesprochenen geschwellenen Augen die der Begleitpersonen Maria und Johannes. Aber ist das die einzig mögliche Lesart? Liegt es nicht viel näher, dass nach antikem Vorbild (Properz) auf die Reaktion des Gegenübers angespielt wird? Der Vers gewinnt an Logik, wenn es die verweinten Augen und die Klagen des Betrachters sind, die das Bild, auf dem keine Träne zu sehen ist, weinen lassen.

Verklärung und Entsetzen

Nun gibt es auch einen Schmerz im Bild, der dadurch gross ist, dass er nicht gezeigt wird. Märtyrer wie der mit Pfeilen gespickte Sebastian stehen gefesselt und dennoch ganz gelöst an ihrem Marterpfahl und blicken relativ gefasst oder gar heiter zum Himmel, der ihnen sicher ist. Die drastische Marter des heiligen Erasmus, dem in Dierick Bouts Bild (Löwen, Peterskirche, ca.1469) die Gedärme mit einer Winde herausgewickelt werden, ist gerade dadurch so schrecklich, dass der Heilige die Folter ohne Gemütsregung über sich ergehen lässt.



Ganz anders der falsche Richter Sisannes in einem profanen Gerechtigkeitsbild des Gerard David (Brügge, Akademie, 1498). Die Häutung bei lebendigem Leibe erspart dem Betrachter nichts und wirkt ohne «göttliche Anästhesie» wie eine Sektion bei lebendigem Leibe. Der Maler schildert genau Entsetzen und Schmerz in den verkrampften Zügen des Übeltäters, dessen Strafe Gerechtigkeit bedeutet. Sein Schmerz ist Abschreckung, die

Der Realismus und die Ausdruckskraft des Gekreuzigten von Grünewalds Isenheimer Altar wurde von den Expressionisten als wesensverwandt empfunden.
(Museum Unterlinden, Colmar; Ausschnitt)

Überwindung des Schmerzes durch den Heiligen dagegen Trost.

Der Schmerz im Bild lässt sich so funktional nur im Mittelalter fassen. Anders stehen die Dinge, wenn Werke geschaffen wurden, um Kunst zu sein und in den Kategorien der Ästhetik zu bestehen.



Schmerzvolle Moderne: Picasso malte «Guernica» 1937 auf Grund der Bombardierung der gleichnamigen spanischen Stadt durch die deutsche Legion Condor. (Metropolitan Museum, New York; Ausschnitt)

Die Dramaturgie des Schmerzes der Laokoon-Gruppe hat schon in der Antike und dann wieder nach der Wiederentdeckung 1506 Kunsttheorie und Ästhetik beschäftigt. Schmerz wird hier durch Zügelung und Grösse erhaben und schön. Feste Kategorien der Schmerzdarstellung, Pathosformeln der Gestik und Physiognomie bestimmen die genau berechnete Wirkung der Kunst im 17. und 18. Jahrhundert, deren Ziel es immer ist, schön zu bleiben. So zeigt Berninis heilige Theresa von Avila (Rom, Santa Maria della Vittoria, 1644–1651) religiöse Ekstase und höchsten Liebesschmerz als Fest für die Augen.

Und die Moderne? Von den vielen Gesichtern des Schmerzes

in der modernen Kunst zeigt Picassos Guernica eines, das über den Anlass des Bildes hinaus so allgemeine Gültigkeit gewonnen hat, dass es bis heute für alle Greuel des Krieges und der Vernichtung Wehrloser einsteht. Warum ist es nach Auschwitz nicht verblasst oder in den Schatten gestellt worden? Das liegt vielleicht daran, dass der Schmerz an Objektivierbarkeit verloren hat und auch in der Kunst vor allem als individueller Schmerz existiert.

Der Künstler als Schmerzensmann

In vielen Fällen nimmt der Künstler selbst die Pose des Leidenden ein – ein Schmerzensmann ohne Trostversprechen. Max Beckmanns offene und versteckte Selbstbildnisse nach 1916 spielen diese neue Künstlerrolle durch als prototypisches Leiden an der Welt. Der Schmerz, wie ihn Gefolterte und Quäler in Beckmanns klaustrophobischer «Nacht» (Düsseldorf, Kunstsammlungen, 1919) gleichermassen ohnmächtig erdulden und zufügen, wirkt wie ein Mittel, der Kunst gewaltlosam eine Tür ins Innere des Menschen zu öffnen.

Ob das Bild oder Bildwerk, das immer zunächst ästhetischen Gesetzen gehorcht, in der Lage ist, solche existenzielle Erfahrung wie Gewalt und Schmerz zu vermitteln, haben Künstler der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zunehmend bezweifelt. Manche sind so weit gegangen, ihren rituell selbst verletzten Körper zum Thema zu machen. Günter Brus, der bekannteste Vertreter des Wiener Aktionismus, ist einer der Protagonisten und auf eine neue Intensität aus, die man vielleicht als eine neue Art von Mystik ansehen könnte.

Viele Bereiche der heutigen Körperkunst, der sich ausstellenden Introspektive, haben mit Schmerz und seiner Aura des Eigensten und Eigentlichen zu tun. Die Kunst sucht diesen stärksten Reiz, ohne andere Kategorien dafür bereit zu halten als die des

Religiösen. So ist Josef Beuys immer wieder als Heiliger, als christusähnlich und als Schmerzensmann bezeichnet worden. Sein Wort «Zeige deine Wunde!» geht wie ein Leitmotiv durch die Rezeption. Kein Wunder, dass seine Werke kürzlich zusammen mit mittelalterlicher Kunst ausgestellt wurden. Umso wichtiger ist es, die Unterschiede deutlich zu machen. Statt von neuerlicher Mystik zu reden, ist es vermutlich klüger, wie David B. Morris davon auszugehen, dass die «kreative, transformative Kraft der Kunst sich alles zunutze machen kann, selbst den Schmerz.» Allerdings bleibt die Frage, ob eine Kunst, die keinen anderen Inhalt als den Schmerz hat, über die unmittelbare Reaktion des Abscheus oder Mitleids hinaus mehr bewirken kann, als ästhetische Schmerzgrenzen zu verschieben.

LITERATUR

- Belting, H.: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1990
- Belting, H.: Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion, Berlin 1981
- Belting, H.: Giovanni Bellini Pietà. Ikone und Bilderzählung in der venezianischen Malerei, Frankfurt a. M. 1985
- Brus, G.: Der Überblick, Salzburg/Wien 1986
- Eberle, M.: Max Beckmann. Die Nacht. Passion ohne Erlösung (Kunststück), Frankfurt a. M. 1984
- Heusinger von Waldegg, J.: Der Künstler als Märtyrer, Worms 1989
- Morris, D.B.: Geschichte des Schmerzes, Frankfurt a. M./Leipzig 1994
- Suckale, R.: Arma Christi. Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher Andachtsbilder, in: Städel Jahrbuch N.F. 6 1977, S. 177 bis 208
- Wolf, G.: Salus Populi Romani. Die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter, Weinheim 1990
- Ullmann, L.: Picasso und der Krieg, Bielefeld 1993