

Erschienen in: Roger Fayet (Hg.): Gewaltbilder. Zur Ästhetik der Gewalt. Zürich 2004

Sven Drühl

Absenz/Präsenz

Bildnerische Strategien im Umgang mit der Todesthematik

Das 20. Jahrhundert ist gleichermaßen durch die reale Todeserfahrung der Kriege, Katastrophen und Terrorakte wie auch durch die damit einhergehende massive Verdrängung des Themas geprägt. Die Tabuisierung des Todes fordert den hohen Tribut der Entfremdung vom eigentlichen Menschsein, ist es doch die Auseinandersetzung mit der Todesthematik, die den Menschen von allen anderen Lebewesen unterscheidet. Schließlich weiß nur der Mensch um die Unausweichlichkeit des eigenen Todes: „Incerta omnia – sola mors certa“ formulierte der Kirchenlehrer Augustinus vor mehr als 1600 Jahren, und an dieser Einsicht hat sich nichts geändert.

Allerdings ist der Umgang mit dem Tod und dem toten Körper seither ein anderer geworden: Ausgrenzung statt Integration – man stirbt nicht mehr zu Hause im Kreis der engsten Familie, sondern im Hospital. Die Toten werden danach von Bestattungsunternehmen hygienisch aufbereitet und ästhetisch verpackt. Der Tod ist nicht länger häßlich. Tatsächlich ist er heute im gesellschaftlichen Alltag real nur noch selten sichtbar. Wer nicht professionell mit ihm zu tun hat, kommt nur schwerlich mit ihm in Berührung, es sei denn im Falle eines Sterbefalls im engsten Umfeld. Reale Verdrängung versus medialen Dauerbeschuß, denn im TV sehen wir den Tod beinahe täglich. Medial vermittelt ist er erträglich – als reales Erlebnis hingegen überfordert er.

„Die Gesellschaft ist vor allem deshalb unfähig, den Sterbenden Geborgenheit zu vermitteln, weil ihr Zustand eine Erinnerung an die Endlichkeit des eigenen Lebens ist.“ⁱ

Memento mori unerwünscht? Eher das Gegenteil ist der Fall: In der Kunst des 20. Jahrhunderts kommt dem Todesthema besondere Bedeutung zu. Dabei sind hauptsächlich zwei Strategien der künstlerischen Umsetzung auszumachen: Absenz und Präsenz.

Absenter Tod

„Aber nicht das Leben, das sich vor dem Tode scheut und von der Verwüstung rein bewahrt, sondern das ihn erträgt und in ihm sich erhält, ist das Leben des Geistes.“ⁱⁱ

Doch gerade dieses von Hegel so gepriesene Geistesleben, das dem Tod selbstbewußt trotzt, hat auch seine Schattenseiten: Kopfgeburten – ausgelöst durch bildliche Nichtigkeiten und Versatzstücke. Vielfach bereitet just das Probleme, was

man nicht sehen kann. Ganz gemäß dem Motto: Wird es dunkel, sieht man Gespenster, Untote, Getötete ... Schattenrisse verselbständigen sich und menschenleere Unorte fangen im Reich der Gedanken an, sich zu bevölkern. Der Geist im steten Kampf mit den verdrängten Ängsten, Horror im Kopf. Nicht umsonst wird im Kino häufig auf die konkrete Abbildung des Toten bzw. des Akts der Tötung verzichtet. Das Grauen vollzieht sich allein in der Vorstellungswelt des Betrachters. Tausend Tode, ungewollte Inspiration. Die menschlichen Sinne sind dabei der Aufzeichnungsort für diejenigen Basisinformationen, die Bilder vor dem geistigen Auge wachrufen, die unheilvoller kaum sein könnten. Jeder mobilisiert seine individuellen Angstfantasien.

Schon auf formaler Ebene ist der Bereich der bildenden Kunst derjenige, der dem Tod trotzt:

„Durch Dauer erhebt Kunst Einspruch gegen den Tod, die kurzfristige Ewigkeit der Werke ist Allegorie einer scheinlosen. Kunst ist Schein dessen, woran der Tod nicht heranreicht.“ⁱⁱⁱ

Aber auch inhaltlich ist die Kunst von jeher ein Ort der Todesbewältigung. Auffälligerweise setzen immer mehr Künstler auf die Kraft der Auslassung, auf die Wirkung dessen, was nicht zu sehen oder nur angedeutet ist. So manches in Kunstwerken verhandelte Grauen erschließt sich erst durch Zusatzinformationen. Bilder kippen vom vermeintlich stereotypen Abbild moderner Hochglanzästhetik in subtile Horrorvisionen um. Das künstlerische Vorgehen folgt indessen häufig einem bestimmten Muster: Es werden Orte gezeigt, an denen Grausames, Furchtbares, Katastrophisches oder Gewaltsames passierte, nachdem alle auf das Geschehene verweisenden Reste beiseite geräumt, alle Spuren beseitigt sind. Erst schriftliche Informationen zu den einzelnen Motiven transportieren den Schrecken, so z.B. in der Serie „voyages apocalyptiques“ von Christoph Draeger. Draeger fotografierte Orte, die von Katastrophen heimgesucht wurden, etwa das Heysel Stadion in Brüssel, wo am 29.5.1985 bei einer Massenpanik 41 Menschen zu Tode kamen, oder den legendären Little Bighorn, das Schlachtfeld, auf dem General Custer am 25.6.1876 eine ganze Abteilung der US-Kavallerie im Kampf gegen die Indianer in den Tod führte. Die Fotos zeigen Gebäude und friedliche Landstriche – erst die im Ausstellungsraum ausliegenden Informationsblätter nennen die Vorfälle.

Eine ähnliche Strategie verfolgt Lucinda Devlin in der Serie „The Omega Suites“ (Abb. 1). Devlin fotografiert moderne Todeskammern vom elektrischen Stuhl über den Galgen und die Gaskammer bis zum Raum für die Giftinjektion. Alles wirkt steril, kühl und hochästhetisch. Minimalismus im Todestrakt, formal reduziert auf das stets gleiche quadratische Format, unter Verwendung der Zentralperspektive und des Weitwinkels. Devlin gibt dem Betrachter viel, woran er sich ergötzen kann: perfekte Ausleuchtung, schöne Bildausschnitte und interessante Farben. Doch es sind Kompositionen des versteckten Grauens. Auf den zweiten Blick sieht man, was da eigentlich abgebildet ist: Obschon nie ein Mensch zu sehen ist – Tod, wohin man blickt. Die Todeskandidaten, die Vollstreckung, zuckende Körper, Augenzeugen, Gefängnispersonal – all dies fügt der Betrachter den Bildern selbst hinzu. Und das, was in den Fotografien abwesend scheint, ist genau das, was schmerzt. Der gesamte Diskurs um den gesellschaftlich legitimierten Mord ist präsent. Der perfekt inszenierte absente Tod.

Darstellung der Spuren von Gewalt, Leid und Tod bevorzugt dagegen der in London lebende Künstler Ori Gersht. Seine Fotos von durch Gewehrfeuer durchlöchernten Häuserwänden – Narben in der Fassade – dokumentieren die Greuel des Krieges (Abb. 2). Anlaß ist hier der Konflikt in Bosnien. Gersht hat sich auf eine Fahrrad-Fotosafari begeben und liefert Fotografien wie aus der Werbebroschüre eines Reisebüros: Die Sonne scheint auf die gelblich-orange Wand, die Wendeltreppe wirft pittoreske Schatten, mediterranes Flair – dann plötzlich der Bruch: Einschußlöcher überall, Überbleibsel der gewalttätigen Auseinandersetzung. Wiederum entstehen die Gewaltszenarien im Kopf des Betrachters.

Was nach Kriegen an zu entsorgendem Müll übrig bleibt, dokumentiert Anthony Haughey in der Fotoserie „Shotgun Cartridges, Armagh/Louth Border“ aus dem Jahr 1998 (Abb. 3). Nicht der Bosnien-, sondern der Irlandkonflikt ist hier der Ausgangspunkt der künstlerischen Arbeit. Haughey zeigt das, was sonst nie zu sehen ist: einen Müllberg mit Tausenden leeren Patronenhülsen, die durch ihre weißen, blauen und roten Plastikhüllen wie Verpackungen der Lebensmittel- oder Pharmaindustrie anmuten. Jeder Schuß ein Treffer? Man kann nur vermuten, welcher Schrecken mit jeder einzelnen Patrone verbunden ist.

Transformiert bearbeitet Christoph Dettmeier die Thematik der Waffen mit seinen vorwiegend dem klassischen Western entstammenden Colts, Schrotflinten und Maschinengewehren. Diese integrieren sich schlüssig in ein Gesamtwerk, das dem Genre huldigt. Der Westernheld ist der wiederbelebte klassische Held, in dem alle Projektionen vom starken Retter, der über dem Gesetz steht, und vom einsam Umherstreifenden Platz finden. Ein mit Liebe zum Detail gearbeiteter dunkler Holzsaug beherrbergt weder eine Leiche, noch steht er für eine solche zur Verfügung (Abb. 4). Der Deckel ist angelehnt, im Inneren prangt ein großes Maschinengewehr. Alles ist aus Holz gearbeitet, man erkennt die Riffelung am Lauf.

Der Auseinandersetzung mit der Ritterthematik, einem weiteren Sujet im Werk Dettmeiers, entspringen einfache Spaten, deren Kopf zur hochglänzenden Hellebarde, Lanze oder Streitaxt umgearbeitet ist. Mit allen seinen Waffen-Skulpturen behandelt Dettmeier auf Umwegen die Todesthematik. Der Betrachter kann sich ausmalen, was passiert, wenn diese Tötungswerkzeuge zum Einsatz kommen. Wieder wird das Eigentliche ausgelassen: Nicht die Wirkung der Waffen, die Wunden, die Opfer sind zu sehen, sondern lediglich die Ausrüstung des Täters.

Szenenwechsel. Den Aspekt des Kriegs in den Metropolen beleuchtet Faisal Abdu'allah mit seinen Arbeiten (Abb. 5). Er konfrontiert den Betrachter mit den Klischees jugendlicher Subkulturen. Gangsta-Rap ist seit den frühen Neunzigern aus der US-Musikszene nicht mehr wegzudenken, und auch in Großbritannien und in Deutschland findet er Nachahmer. Die Rolle des Gangsta-Rappers wird assoziiert mit Reichtum, Erfolg und Macht, aber auch mit Gewalt und Tod. Waffen und Drohgebärden gehören zum Erscheinungsbild der zornigen jungen Männer selbstverständlich dazu. Abdu'allah spielt mit der Angst des Betrachters vor solchermassen gewaltbereiten und unberechenbaren Jugendlichen und mit dem in seiner Selbstbeschränkung beinahe zu belächelnden Rollenstereotyp. Derzeit würden Fotos von tätowierten und bis an den Hals bewaffneten Skinheads wohl noch mehr Angst bereiten. Aber um Aktualität geht es hier nicht. Statt dessen um Identitätsprobleme und unsichtbare Gewalt. Wieder ist es die Phantasie des Betrachters, die das Motiv des bewaffneten jungen Mannes zum Angstfaktor werden lassen. Gewalt und Tod sind in den Fotoarbeiten (gedruckt auf große Stahlplatten) nicht zu sehen. Aber Fernseh- und Zeitungsberichte über Gangterror und blutige Auseinandersetzungen zwischen rivalisierenden Banden sind stets präsent. In den

USA ist das Problem akuter als hierzulande, aber jedermann weiß, wovon die Rede ist. Der Gangsta-Rapper ist nur ein Symbol für das Gewaltpotenzial der modernen Gesellschaft.

Präsenter Tod

Auffällig ist, dass es sich bei Darstellungen, die über die Präsenz des Todes funktionieren, meist um Transformationen handelt. Mindestens drei Strategien des Umgangs mit dem Thema lassen sich ausmachen: Abstraktion, Fragmentierung und Überführung in den Bereich des Komischen.

Heike Ruschmeyer zeigt auf ihren Bildern immer nur tote Menschen, meist Opfer von Gewaltverbrechen oder Suizid (Abb. 6). Als hätte sie Skrupel, noch im Leben Stehende zu malen, verwendet sie Zeitungsausschnitte, Fotokopien und Fotos aus der Gerichtsmedizin und vergrößert diese ins Gespenstische. Eigentlich scheint es in erster Linie um Malerei – Komposition, Farbsetzung – zu gehen und nicht um die Darstellung des Todes oder der Toten. „Lebende Personen zu malen ist meistens geschmacklos“ sagt Ruschmeyer.^{iv} Weder medizinisches Interesse, noch der Tathergang, noch die Reaktion auf den Tod stehen im Vordergrund. Der tote, geschändete Körper wird durch die Abstraktion gleichsam isoliert. Im Stil der heftigen Malerei der achtziger Jahre wird die leblose Masse malerisch in Szene gesetzt. Die Gemälde sind derart expressiv, dass sie vom Gezeigten ablenken – Malerei gegen den Schrecken. Erst wenn man sich vom Rausch der Farben erholt hat, kommt das Motiv zum Tragen. In Umkehrung der Vorgehensweise von Devlin zeigt Ruschmeyer die Toten statt die Tötungsmaschinerie, doch nie wird das Delikt gezeigt, auch moralische Verweise fehlen gänzlich.

Ein anderer Umgang mit der Darstellungen des präsenten Todes soll hier Fragmentierung genannt werden: Der Tod ist omnipräsent, aber immer nur in kleinen Ausschnitten. In seiner grossformatigen Arbeit „Kopfschuß“ präsentiert Mat Collishaw fünfzehn Einzelfotos von einer durch einen Schuss verursachten Wunde am Kopf (Abb. 7). Auf den ersten Blick könnte man das Werk im Umfeld abstrakter Strukturbefragung verorten. Doch dann tritt einem das Motiv mit aller Kraft entgegen: Hier geht es um Tod, Gewalt und wahrscheinlich um ein Verbrechen. Durch die Fragmentierung tritt das Grauen in den Hintergrund, es überkommt einem erst, wenn man sich von der Schönheit der Einzelbilder löst und von den interessanten Strukturen des beiseite gekämmten Haars nicht mehr vereinnahmt wird. Dann allerdings trifft der „Kopfschuß“ um so heftiger.

Aus einer skeptisch-komischen Grundhaltung heraus ist die nächste Arbeit zu verstehen. Tony Tasset parodiert darin eine Großtat der Aktionskunst: Chris Burdens legendäre Aktion „Shoot“, bei der er sich von einem Freund vor Galeriepublikum 1971 in den Oberarm schießen ließ. In seinem Video „Squib“ (Abb. 8) steht Tasset bewegungslos in einem Galerieraum, eine halbe Minute lang passiert nichts, der Künstler schaut lediglich in die Kamera. Plötzlich, kurz bevor man sich gelangweilt abwenden möchte, peitscht ein Schuß und man sieht den Getroffenen zusammensacken. An der Wand hinter ihm ist ein riesiger Blutfleck zu sehen, der an ein abstraktes Gemälde erinnert. Schließlich liegt der Künstler bewegungslos am Boden. Sein Tod – ganz offensichtlich ein Fake – ist skurrilste Weiterführung des Shoot-Gedankens.

Das letzte Kunst-Jahrzehnt wurde einem Ironie- und Parodieboom dominiert, der so umfassend war, dass derzeit vielerorts eine neue Ernsthaftigkeit in der

Gegenwartskunst gefordert wird. Die Mittel des Komischen eignen sich jedoch hervorragend dazu, sich einem Thema wie dem des Todes mit Distanz zu nähern. Das Bedrohliche verliert seinen Schrecken, wenn es verlacht wird.

ⁱ Richard, B., *Todesbilder*, Berlin 1995, S. 72.

ⁱⁱ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Phänomenologie des Geistes*, Frankfurt a.M. 1986, S. 36.

ⁱⁱⁱ Adorno, Theodor W., *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M., 1995, S. 48.

^{iv} Zitiert nach C. Gerner: Von Frau Holle und Erlekönigs Tochter. In: Heike Ruschmeyer: Maßlose Zeit. Berlin 1993, S. 13.