

van den Berg, Karen:

Der Schmerz des Anderen. Bildlektüren entlang von Grünewald, Bacon und Rosenbach,

in: Landweer, Hilge (Hrsg.): Gefühle - Struktur und Funktion, Berlin, Akademie Verlag, 2007
(Deutsche Zeitschrift für Philosophie, Sonderband 14):
S. 175-197.

KAREN VAN DEN BERG

Der Schmerz des Anderen Bildlektüren entlang von Grünewald, Bacon und Rosenbach

1. Die Notwendigkeit der Bilder

Bilder von Gewalt und Schmerzen haben einen schlechten Ruf. Wer sie betrachtet, gerät leicht in den Verdacht des Voyeurismus sadistischer Couleur, wer sie herstellt, in den, diesen bedienen zu wollen. Wie aber kommt es, dass nicht nur die gegenwärtigen Massenmedien, sondern die gesamte Kulturgeschichte voll ist von Bildern, die uns Schmerz, Folter, Mord und Totschlag vor Augen führen? Auch fragt sich, was es zu bedeuten hat, dass eine Weltreligion wie das Christentum eine Folderszene zu ihrem zentralen Bild gemacht hat.

Im folgenden Beitrag möchte ich anhand von Bildbeispielen aus der Geschichte der Kunst die Erkenntnisfunktion von Schmerzensbildern untersuchen.¹ Meine These dabei ist, dass der Ursprung dieser Bilder nicht in einer „chronisch voyeuristischen Beziehung zur Welt“ zu sehen ist, die zwangsläufig Abstumpfung und Passivität zur Folge hat, wie die amerikanischen Kulturkritikerin Susan Sontag es in ihrem berühmten, 1977 erschienenen Essay bezüglich der fotografischen Kriegsberichterstattung formulierte.² Auch ist nicht allein ein „Schockpotential“ ausschlaggebend; Gewaltbilder sind nicht deshalb unverzichtbar, weil sie uns daran erinnern, „was Menschen einander antun“, wie Sontag – ihre eigene Position revidierend – dies in jüngerer Zeit nahe legte;³ ihre Funktion besteht weder notwendig in der Befriedigung voyeuristischer Bedürfnisse, noch wäre es hinreichend,

¹ Der hier vorliegende Beitrag geht zurück auf einen von mir 2004 im Rahmen der Tagung „Philosophie der Gefühle“ am *International University Center* Dubrovnik gehaltenen Vortrag. Zahlreiche Ideen und entscheidende Anregungen verdanke ich den Teilnehmern dieser Tagung und den anregenden Dialogen, die hier wie auch später stattfanden. Für Geduld, Widerspruch und zahlreiche Korrekturgänge danke ich darüber hinaus meinem geschätzten Mitarbeiter Joachim Landkammer.

² Vgl. Sontag 2000 (amerik. zuerst 1977), 17.

³ Vgl. Sontag 2003, 135.

Schmerz- und Gewaltbilder⁴ als erzieherische Werkzeuge zur Ausbildung einer humanistischen Haltung zu legitimieren. Die Funktion dieser Bilder liegt vielmehr in einer anderen Schicht; sie hängt mit der Bedeutung von Emotionen für den Weltbezug zusammen. Im Folgenden möchte ich deshalb versuchen, den Zusammenhang von Schmerz und Daseinsbezug entlang einiger Bilder von Matthias Grünewald und Francis Bacon sowie eines Videos von Ulrike Rosenbach zu erhellen, und damit zugleich die Funktion von Gewaltbildern neu beschreiben: Gewaltbilder – und insbesondere künstlerische, die stets ihre eigene Medialität mit reflektieren – sind, so die hier entworfene Position, auch Reibungsflächen zur Selbstkonstitution und Herausforderung zur Sinnstiftung.

Die Bedeutung von Gefühlen für den Weltbezug ist in den letzten Jahren von verschiedenen Seiten beleuchtet worden.⁵ Im Kontext des hier vorliegenden Bandes werden spezifische Gefühle wie etwa Neid und Eifersucht⁶ oder Mitleid⁷ in ihrer Erkenntnisfunktion und ihrer sozialen Dimension analysiert. Im Gegensatz zu diesen Gefühlen wird Schmerz jedoch zumeist als affektive leibliche Empfindung eingestuft, der die urteilende Dimension des Gefühls abgesprochen wird.⁸ Dagegen möchte ich den emphatisch empfundenen Schmerz – und nicht erst seine Reflexion im Leiden an ihm – als ein in besonderer Weise leib- und daseins-bezogenes *Gefühl* beschreiben. Auf die erkenntnistheoretische Debatte um die evaluative Funktion von Gefühlen – wie sie etwa von Martha Nussbaum und John Elster geführt wurde⁹ – und die Frage, inwieweit Gefühle Urteile sind, kann dabei im Einzelnen nicht eingegangen werden, da mein Beitrag eher eine phänomenologische Betrachtung darstellt. Dabei gehe ich davon aus, dass Schmerz in seinem unmittelbaren Erleben nicht nur eine spezifische Phänomenalität aufweist, sich in bestimmter Weise anfühlt, sondern dass dieses Sich-Anfühlen des Schmerzes eine Orientierungsfunktion hat, die nicht erst in der Reflexion des Schmerzes, sondern im Schmerzerleben selbst entsteht. Im Schmerz – wenngleich er als das schlechthin Nichtgewollte gelten kann – ‚versteht‘ der Schmerzempfindende sich in seinem Weltverhältnis auf spezifische Weise und dieses ‚Verstehen‘ ist immer auch von kulturellen Prägungen abhängig. Schmerz ist nicht einfach ein Naturphänomen, sondern vielmehr ein „biokulturelles“.¹⁰ Dies soll durch die Unter-

⁴ Ich werde hier aufgrund der häufigen bildlichen Kopresenz von Schmerz- und Gewaltdarstellung indistinkt von „Schmerz-“ bzw. „Gewaltbildern“ sprechen, auch dann, wenn es wie im Folgenden vor allem um Bilder geht, die einen Schmerz an sich thematisieren, ohne eine vorgehende Gewaltwirkung als dessen Ursache zu zeigen. Die moralische Komponente, die bei ausgesprochenen Gewaltfolgendarstellungen durch die damit unmittelbar nahegelegte Frage nach der *Schuld* an den Schmerzen, die jemand erleidet, ins Spiel bzw. ins Bild kommt, kann hier nicht weiter thematisiert werden.

⁵ Vgl. hierzu auch die Beiträge von Jan Slaby und Anna Blume/Christoph Demmerling sowie von Eva Weber-Guskar im vorliegenden Band.

⁶ Vgl. hierzu den Beitrag von Matthias Kettner im vorliegenden Band.

⁷ Vgl. hierzu den Beitrag von Gregor Schiemann im vorliegenden Band.

⁸ Vgl. hierzu Nussbaum 2001, 64. Hier spricht sich die Autorin im Anschluss an Aristoteles dafür aus, nur „pain at“ als urteilendes Gefühl gelten zu lassen.

⁹ Nussbaum 2001 und Elster 1999.

¹⁰ In diesem Sinne versteht auch Morris (1996 u. 2000) Schmerz und den Umgang mit Schmerzen.

schiedlichkeit der im Folgenden behandelten Bilder deutlich werden. Dabei geht es nicht darum, wie Helmut Lethen es nennt, den „in Jahrhunderten zuvor aufgetürmte[n] Sinn-schichten des Schmerzes“¹¹ das Wort zu reden, vielmehr soll der kul-tur-, bild- und medienkritische Diskurs des Schmerzthemas mit emotionstheoretischen Überlegungen verknüpft werden, um zu verstehen, welche Funktionen Bilder erfüllen, die Schmerzleidende zeigen, und wie sie gebraucht werden.

Als leib- und daseinsbezogenes Gefühl wirft Schmerz in besonderem Maße die Frage nach der Kommunizierbarkeit von Gefühlen auf; Schmerz gilt als nicht teilbar, zumindest wird – etwa von Wittgenstein oder in jüngerer Zeit von Elaine Scarry¹² – betont, dass der Einzelne im somatischen Sinne nicht den Schmerz des Anderen fühlen könne.¹³ Gerade deshalb lohnt es sich aber, genauer danach zu fragen, ob der *Schmerz* des Anderen wirklich nur der Schmerz des *Anderen* ist. Betrifft er mich? Und warum wird er bildlich dargestellt?

2. Eine Kultur ohne Schmerz?

In der gegenwärtigen westlichen Zivilisation bedeutet zu leiden, einen Defekt zu haben. Dass sich im Leiden eine spezifische, womöglich der *conditio humana* zuzurechnende Form der ‚Welthabe‘ erschließt, scheint heute kaum mainstream-tauglich. Leiden und Schmerzen gilt es vielmehr zu eliminieren.¹⁴ Als unbestrittener Nutzen der Schmerzempfindung wird höchstens ihr medizinischer Sinn anerkannt, das heißt die Warnfunktion akuter Schmerzen, die den Körper vor weiterer Schädigung schützt,¹⁵ ein rein biologischer Sinn also.

¹¹ Lethen 2005, 492.

¹² Vgl. Wittgenstein 1977 (zuerst 1953) und Scarry 1992.

¹³ Im Übrigen kann diese grundsätzliche Schwierigkeit der Kommunizierbarkeit von Gefühlen vermutlich als einer der Gründe dafür gelten, dass Gefühle immer wieder in ihrer Erkenntnis-, Orientierungs- und Sinnproduktionsfunktion unterschätzt wurden und lange als der Analyse unzugängliche Widerfahrnis galten. Dies gilt trotz aller hervorragenden theoretischen Bemühungen aus unterschiedlichen Disziplinen, etwa Rationalität und Funktion von Gefühlen herauszuarbeiten. Besonders hervorzuheben sind hier Martha Nussbaum (Nussbaum 2001) sowie der Soziologe Jon Elster (Elster 1999) und die psychologisch fundierte Analyse von Brigitte Scheele (Scheele 2004); vgl. auch Schmitz 1998.

¹⁴ Der britische Philosoph und Utilitarist Jeremy Bentham (Bentham 1907, engl. zuerst 1789) beschreibt es im ersten Kapitel in seiner 1789 erschienenen Publikation *An Introduction to the Principles of Morals and Legislation* als Pflicht eines jeden Einzelnen und jeder Gesellschaft, Leiden und Schmerzen zu minimieren. Seine Position hat noch heute als politische Handlungsmaxime der westlichen Welt Gültigkeit. Vgl. hierzu auch Bondolfi 2000, 31.

¹⁵ Jaquenod/Schaepi 2000, 11. Vgl. auch Le Breton 2003. Le Breton beschreibt hier die kulturellen Unterschiede im Schmerzempfinden und die Wandlungen der Schmerzkultur seit Einführung der Anästhesie.

In der christlichen Leidensmystik, aber auch in vielen anderen Kulturen hingegen werden Schmerzen und Leiden, vor allem aber auch die Fähigkeit, sie zu ertragen, als Mittel zur Erlangung höherer Erkenntnis aufgefasst, oder sie gelten – in Form von schmerzhaften Initiationsriten – als notwendige Vorbedingung zur Konstitution des Sozialen schlechthin.¹⁶ Auch die christliche Idee des Kreuzes und der „Nachfolge Christi“ geht von der Vorstellung aus, dass ein Zusammenhang zwischen Schmerz, Erlösung und der Erkenntnis Gottes besteht. Nur durch emphatisches Leiden und widerfahrenden Schmerz, so interpretierte es der frühe Luther etwa zeitgleich zu Grünewalds Isenheimer Altar, sei die Erkenntnis Gottes möglich. Gott sei nur durch sein Gegenteil erfahrbar und *allein* „in Leiden und Kreuz zu finden“.¹⁷ Wer sich Gott nur abstrakt vorstelle, wie etwa die Erklärungslogiker der Scholastik, der konstruiere sich – so Luther – ein Gottesbild nach eigenem Gutdünken.¹⁸ Luthers Wucht der Gottesidee im Kreuz scheint allerdings gerade vom protestantischen Christentum des ausgehenden 20. Jahrhunderts, das sein Selbstverständnis vielfach aus einer Versöhnung rationaler Moralität mit christlicher Tradition bezieht, weit entfernt.¹⁹

Zuletzt waren es die Vertreter des Existentialismus, die Leiden und Schmerz als *die* ureigene Möglichkeit der Gewinnung einer Daseinsgewissheit herausstellten und damit die de Saadesche Vorstellung von Schmerz als dem eigentlich „Realen“ neu und umfassender deuteten. Gestützt wird diese Position von der philosophischen Hermeneutik, namentlich von Heiko Christians, der in seiner feinsinnigen Analyse „Über den Schmerz“ in der Schmerzerfahrung die „Entfaltung einer vorbewussten, leibhaften Individualsemantik“ sieht.²⁰ In ähnlicher Weise deutet auch Elisabeth List Schmerz als „Botschaft des Lebendigen“ schlechthin, in welcher der Mensch als „psycho-physische Einheit“ und in seinem „Ichbewusstsein“ betroffen“ sei.²¹ Inso-

¹⁶ Vgl. Das 1999, die den Zusammenhang zwischen kollektivem Leiden und der Stiftung des Sozialen beschreibt.

¹⁷ Luther 1983 (zuerst 1518), 389.

¹⁸ Mit seiner Vorstellung, dass Gott als sein „Gegenteil“ zu uns kommt, wendet sich Luther deutlich gegen die scholastische Theologie und ihr Gottesbild (ebd. 388). In der „Disputation gegen die scholastische Theologie“ hatte er bereits 1517 argumentiert, die Scholastik und ihre „Logik des Glaubens“ erschaffe sich ein Gottesbild nach eigenem Gutdünken, indem sie annehme, dass Gott sich im Guten zeige.

¹⁹ Vgl. zu einer differenzierten Analyse des Säkularisierungsprozesses Lehmann 2002.

²⁰ Christians 1999, 789. Christians liefert hier einen Überblick über die Bedeutung der Kategorie des Schmerzes in der philosophischen Hermeneutik und schreibt weiter: „Der Schmerz aber, von der philosophischen Hermeneutik aufgefaßt als die konzentrierteste menschenmögliche Leiberfahrung, als Grenzerfahrung, Radikal, Existenzialie oder Intensität, offenbart dem, der die Phänomene nach hermeneutischen Grundsätzen zu lesen vermag, auch den Kern einer der (vorbewussten) Ganzheit des Leibes im Reich des Bewußtseins korrespondierenden Subjektivität“ (ebd. 788).

²¹ Elisabeth List spricht von „einer markanten Akzentverschiebung des Ichbewußtseins“ (List 1999, 772); vgl. zu dieser Einschätzung auch Le Breton 2003, 21 u. 23.

fern habe Schmerz, wie sie betont, auch für die Philosophie eine nicht zu unterschätzende Bedeutung.²²

Darüber hinaus haben Kulturanthropologen das Wissen um den Schmerz nicht nur als Teil der *conditio humana*²³ herausgearbeitet, sondern auch den zugefügten Schmerz als macht-, kultur- und gemeinschaftsbildendes Moment vorgestellt.²⁴ Solche Auffassungen von Leiden und Schmerz und die daraus resultierenden asketischen Ideale scheinen zunächst nicht zum heutigen utilitaristischen, demokratischen „Massenhedonismus“²⁵ zu passen. Doch eliminiert auch unsere Kultur nicht einfach den Schmerz. Denn tagtäglich liefern uns Massenmedien vor allem Bilder und Berichte des globalen Leidens: Verbrechen, Terror, Naturkatastrophen, Kriege, Seuchen. Wir beschäftigen uns also mit dem Thema Schmerz – wir sehen den Schmerz und das Leiden anderer. Aber warum? Welchen Sinn hat dieser Blick? Dies war auch Susan Sontags Frage.

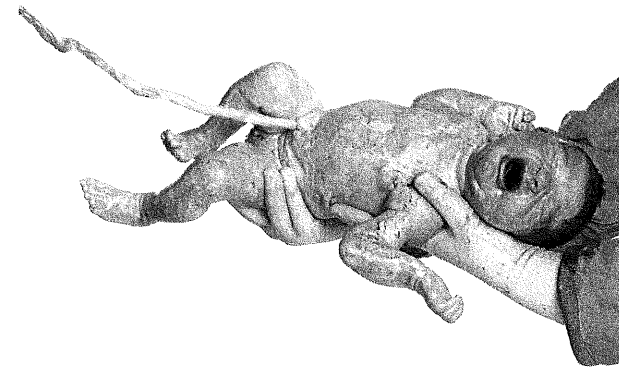


Abb. 1: Oliviero Toscani: campaign for benetton, autumn/winter 1991/1992

²² Elisabeth List schreibt, dass „Schmerz als Botschaft des Lebendigen (...) auch für die Philosophie eine größere Bedeutung zukommt als heute allgemein bewußt ist.“ (List 1999, 764).

²³ „Ein philosophisch fundiertes Verstehen des Schmerzerlebens ist deshalb nur im theoretischen Rahmen einer philosophischen Anthropologie möglich, die versucht, das Schmerzerleben als Bestandteil der *conditio humana* aus dem Menschen eigentümlichen Formen des symbolisch-kognitiven Selbst- und Weltverhältnisses zu deuten.“ (List, 1999, 770).

²⁴ Vgl. etwa Scarry 1992 sowie Das 1999: „Leidenserfahrungen (...) werden zur Gelegenheit der Formung eines einzigen Körpers“ (Das 1999, 831).

²⁵ Michael Pfister und Stefan Zweifel sprechen vom Ende „des asketischen Ideals im Zuge eines demokratischen Massenhedonismus“ (Pfister/Zweifel 2000, 38).

Als gängige Erklärung für die Flut der Gewaltbilder zirkuliert die Vorstellung, sie antworteten auf so genannte niedere voyeuristische Bedürfnisse nach dem Motto „If it bleeds, it leads“.²⁶ Die Debatte um die Verwendung von Gewaltbildern wurde vor einigen Jahren durch eine Benetton-Werbekampagne mit provokativen Plakaten des italienischen Fotografen Oliviero Toscani erneut angeheizt. Toscani, der blutige Uniformen und Leiber von HIV-Infizierten auf Werbepлакaten inszenierte, wurde vorgeworfen, Gewalt und Leid als Verkaufsstrategie auszubeuten und auf falsche Weise mit Gefühlen zu spielen.²⁷ So hat sich an dieser Kampagne ein Streit entzündet, ob Bilder dieser Art schlicht Gewalt verherrlichen und auf Schock setzen, um Produkte zu vermarkten, oder ob schon die Bilder selbst ethische Gefühle hervorrufen und eine spezifische Weltanschauung transportieren können. Doch muss man im Anschluss hieran – jenseits aller unterstellten Handlungsabsichten – viel dringlicher fragen, warum man eigentlich glaubt, mit schockierenden Bildern von Gewalt und Leid überhaupt irgendetwas „an den Mann bringen“ zu können? Warum verkaufen sich Gewalt und Leiden? Oder warum glaubt man andererseits, die schockierende Wirkung von Gewaltbildern würde zwangsläufig Mitleids-Gefühle auslösen? Müssen wir Bilder, die Leidende zeigen, an ihrem Appellcharakter messen? Und: Haben sie diesen überhaupt? Dagegen spricht der erwähnte Zweifel daran, dass Leiden und Schmerz überhaupt kommunikabel sind: „Der körperliche Schmerz ist nicht nur resistent gegen Sprache, er zerstört sie“,²⁸ schreibt die amerikanische Literaturwissenschaftlerin und Kulturanthropologin Elaine Scarry. Es bleibt die Frage: Wozu dienen Gewaltbilder, wenn Schmerz nicht kommunikabel ist?

3. Folter, Wunden, Waffen

Ein Bild, das als eine der radikalsten Formulierungen der Passion Christi in der abendländischen Kunstgeschichte gelten kann, ist die Kreuzigungstafel des Isenheimer Altars von Matthias Grünewald, entstanden in den Jahren zwischen 1512 und 1515.²⁹ Interessant an diesem Altarbild ist, dass es von einem Spitalorden in Auftrag gegeben wurde, in dem Kranke behandelt wurden, die unter extremen Schmerzen und Wahnvorstellung litten (dem damals weit verbreiteten so genannten „Antoniusfeuer“); diese Kranken wurden regelmäßig vor den Altar geführt.

²⁶ Vgl. Sontag 2003, 25.

²⁷ Zur Debatte um den kritischen Appellcharakter von Gewaltbildern und die Einschätzung dieser Kampagne vgl. Brassat 1999.

²⁸ Scarry 1992, 13.

²⁹ Vgl. zu dem Bild, das Teil eines Wandelaltars ist, dessen Bildprogramm und ikonographischer Zusammenhang hier nicht näher erörtert werden kann, van den Berg 1997.

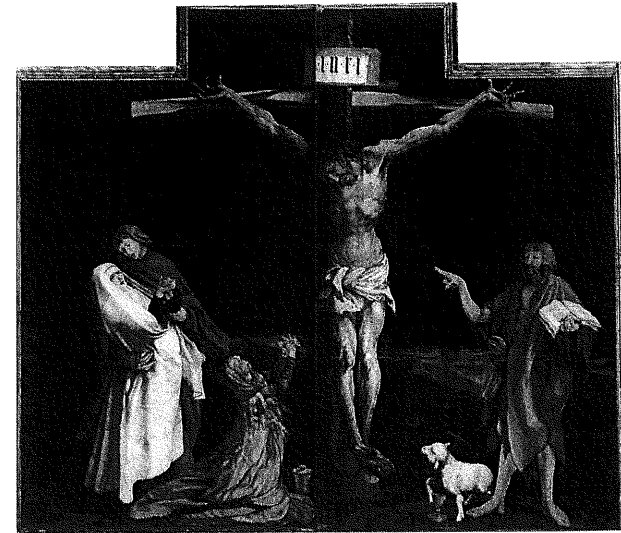


Abb. 2: Matthias Grünewald, Kreuzigungstafel des Isenheimer Altars, 1512-1515, 269x307 cm, Musée Unterlinden Colmar

Der gekreuzigte Christus wird in diesem Bild vor einer nachtschwarzen Hintergrundlandschaft gezeigt. Zu seiner Rechten sind die üblichen Begleiter der Kreuzigung zu sehen, die ihm laut dem Bibeltext in dieser Stunde zur Seite standen: Maria, Johannes der Evangelist und Maria Magdalena mit der Salbbüchse. Zu seiner Linken sehen wir – für eine Kreuzigungsdarstellung sehr unüblich – Johannes den Täufer, der als letzter Prophet und Übergangsfigur zwischen dem Alten und dem Neuen Testament in Jesus als erster den Sohn Gottes erkannte, aber der biblischen Historie nach schon lange vor dem Zeitpunkt der Kreuzigung selbst geköpft wurde. Er wird begleitet vom Opferlamm, das in den Kelch des heiligen Abendmahls blutet.

Das wirklich Ungewöhnliche an diesem Bild jedoch ist nicht das Figurenrepertoire und der hierin enthaltene Hinweis auf die überzeitliche Dimension des Geschehens (durch den Täufer) und seine Wiederholung in der Eucharistie (durch den Kelch und das Lamm), sondern die drastische Schilderung der Verwundung und leiblichen Zerstörung Christi. Zwar entstanden bereits einige Jahrhunderte zuvor im Kontext der Leidensmystik die so genannten „Crucifixi Dolorosi“, doch erreichen diese keinen vergleichbar schonungslosen Realismus in der Darstellung von Wunden und Spuren der Folter.

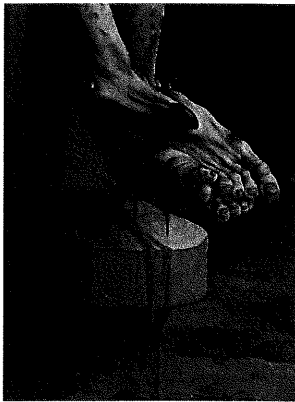


Abb. 3: Detail aus: Matthias Grünewald, Kreuzigungstafel des Isenheimer Altars, 1512-1515, 269x307 cm, Musée Unterlinden Colmar

Es ist vor allem die Oberfläche der verletzten Haut Christi, die vor dem dunklen Hintergrund in gesteigerter Präsenz hervortritt. Sie ist übersät mit Wunden und Dornen. Die gleichsam medizinische Detailtreue der lebensgroßen Darstellung bietet dem Betrachter einen physisch unangenehmen Anblick: um die Wunden schimmert ein entzündeter Hof, die Füße sind zerfetzt und deformiert, das fahle, teilweise grünlich changierende Inkarnat deutet den bereits eingetretenen Tod an, verkrampte Hände verweisen zugleich aber auch noch auf den Todeskampf, den all die Spuren und Wunden als ein imaginiertes Geschehen vor das innere Auge rufen.

Die suggestive Wirkung des Bildes basiert allerdings nicht allein auf den genannten mimetischen Details, sie liegt ebenso in einer ganzen Reihe formaler Maßnahmen begründet, etwa im diskontinuierlichen Bildaufbau. Zwischen den bis an den vorderen Rand hervor gerückten Figuren und der fernen Hintergrundlandschaft ist kein Mittelgrund auszumachen, der eine gleichmäßige Tiefe des Bildraumes evozieren würde. Auch die Perspektivkonstruktion ist diskontinuierlich organisiert. So wechseln selbst innerhalb einer Figur, ja sogar innerhalb eines Gesichts – also auf kleinstem Raum – Profil und En-face-Ansicht. Dieses Changieren der Blickwinkel veranlasst den Betrachter zu einem an Details orientierten Sehen. Auch die Farbgestaltung verstärkt diese Anmutung, die leuchtenden Farben erzeugen in ihrer Kontrastierung vor dem dunklen Hintergrund eine pulsierende Wirkung.³⁰ Insgesamt ist die Bildgestaltung geprägt von zergliedernden unstrukturierten Zwischenräumen, welche die Figuren als „plastische Einzelwesen“³¹ isolieren. Dabei erzeugt die fehlende räumliche Tiefenerstreckung eine geradezu konfrontative Präsenz der Oberflächen. Eine fast schattenrissartige Flächigkeit

³⁰ Vgl. hierzu auch Dittmann 1955.

³¹ Niemeyer 1921, 25.

holt beispielsweise den linken Arm des Gekreuzigten in gesteigerter Gegenwart nach vorne. Durch diese Frontalität bleibt die räumliche Handlungsbeziehung der Figuren untereinander nur schwach ausgebildet. Auch wirken die Gebärden durch ihre diskontinuierliche Herauslösung aus dem Leibganzen sehr direkt und konfrontativ. So begründet sich die expressive Wirkung des Bildes gerade darin, dass nicht allen ‚Gegenständen‘ der gleiche Realitätsgrad zukommt und diese nicht in einen kontinuierlichen Raum- und Handlungszusammenhang eingebettet werden. Dabei ist es kein Zufall, dass die Hautoberfläche des Gekreuzigten aus nächster Nähe gesehen wird und fast haptisch wirkt, während die Haut der anderen Figuren eher diffus bleibt. Auf diese Weise erhält der Gekreuzigte eine gesteigerte Gegenwart – er wirkt „realer“ als die anderen Figuren. Er ist nicht homogener Körper und organische Einheit, wie etwa die Figuren in Albrecht Dürers zeitnah entstandener Malerei *Adam und Eva*. Vielmehr zerfällt der Körper in einzelne, durch eindringliche Gebärden geprägte „Leibesinseln“³².

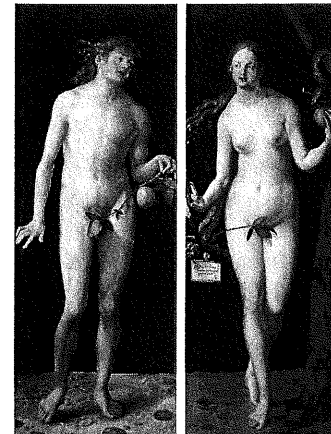


Abb. 4: Albrecht Dürer, *Adam und Eva*, 1507, 209x83 cm, Museo del Prado Madrid

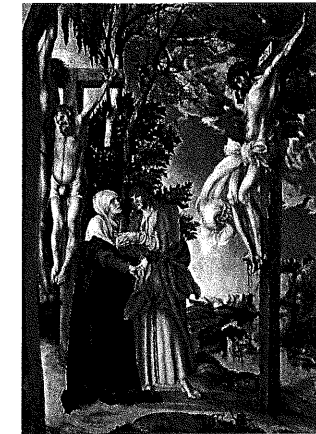


Abb. 5: Lucas Cranach, *Christus am Kreuz*, 1503, 138x99 cm, Alte Pinakothek der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen München

Dass eine solche intentionale Zergliederung des Bildraums zu einer Steigerung der Wirkung führt, zeigt ein Vergleich mit Lucas Cranachs „Klage unter dem Kreuz“. Hier sind die Bäume im Hintergrund mit der gleichen Detailtreue gezeichnet wie die Figuren; die Gebärden – etwa die von Maria und Johannes – wirken bei Cranach vergleichsweise ornamental und schwach. Die gesteigerte Präsenz der Gebärden, Wunden

³² Vgl. zu diesem Begriff Schmitz 1965, 25f. und passim.

und Foltermale bei Grünewald zielt auf ein leibliches Ergriffenwerden des Betrachters. Das eigene Körper-Gedächtnis, das dem Körper eingeprägte Empfindungsrepertoire, ist hier sehr direkt angesprochen.

Was aber erfahren wir über den Schmerz? Zunächst wird Schmerz wesentlich über Gebärden und Wunden zur Anschauung gebracht. So zweifeln wir nicht, dass dieser Christus grausame Qualen erlitten haben muss. Die Vorstellung der Foltereinwirkungen kann beim Betrachter sogar durchaus selbst physisches Unwohlsein erzeugen, aber die eminente Leidensschilderung bei Grünewald zielt gar nicht hierauf. Vielmehr weist einiges darauf hin, dass es hier auf einen unaufgelösten Widerspruch ankommt, einen Widerspruch zwischen der drastischen Zerstörung des Leibes durch die Folter einerseits und der symbolischen, aber auch formal erfahrbaren Sinn dimension des Bildes andererseits.

Ausgehend von diesen Beobachtungen lässt sich das Anliegen dieses Bildes so verstehen, dass hier eine ganz bestimmte *Orientierungsweise und Welthabe* der Schmerzerfahrung zur Anschauung gebracht werden soll. Was sich zunächst zeigt, ist die Gleichzeitigkeit *eminenter Präsenz* und *extremer Diskontinuität*. Dabei ist Diskontinuität der Preis der emphatischen Präsenz, wie die Betrachtung der Leiblichkeit bei Grünewald im Vergleich zu Cranach zeigte. An dem Bild erleben wir einerseits Gegenwart als (im Schmerz auf unangenehme Weise) sinnlich prägnante, als etwas, das uns ganz auf das pure leibliche Dasein zurückwirft. Zudem evoziert der Blick auf das Bild auch die Erfahrung von Diskontinuität; der Darstellung fehlt die szenische Einheit und eine den Blick beruhigende Flächenordnung. Auch ist die Perspektivität sprunghaft. So entsteht kein Handlungskontinuum und die Sinnbezüge bleiben merkwürdig offen. Zugleich aber zerfällt das Bild nicht. Es bietet trotz allem einen Zusammenhang. Allerdings ist dies ein durch das produktive Sehen allererst zu stiftender. Die diskontinuierliche Bewegung des Blicks im Bilde und die Verknüpfung symbolischer Bezüge muss diesen Sinn erst herstellen, denn das Bild bietet nur lose Koppelungen. „Sinn“ im Sinne von Einheit, Ganzheit und kausalem Handlungskontinuum liegt mithin nicht einfach vor, sondern muss durch die Stiftung der Einheit im schöpferischen Sehen hervorgebracht bzw. verantwortet werden. Genau hierauf scheint es in meinen Augen bei diesem Bilde anzukommen.

Bezogen auf die Deutung des Passionsgeschehens heißt das, im Bild formuliert sich die Phänomenalität jenes Schmerzes, der, gerade weil er in aller Härte durchlitten wird, zur Sinnstiftung herausfordert. Der Schmerz ist so gesehen sinnvoll, weil er uns provoziert, nach „Sinn“ zu fragen. „Dieser möge wachsen, ich aber möge abnehmen“, so die Übersetzung der Inschrift über dem Zeigegestus des auf Christus weisenden Täufers. Der Sinn der Passion erweist sich nicht als transzendentaler, in der Überwindung des Irdischen immer schon vorhandener, sondern als ein aufgrund der Härte des Schmerzes zu stiftender. Mit dieser Interpretation allerdings ist die Frage, ob und wie Schmerz kommunizierbar wird, noch nicht beantwortet.

4. Schmerz bezweifeln

Elaine Scarry hat in ihrem eindrücklichen und scharfsinnigen Buch von 1985 „Der Körper im Schmerz“ (dt. 1992) die Unmöglichkeit, Schmerz zu kommunizieren, beschrieben. Während der eigene Schmerz in ihren Augen „das plausibelste Indiz dafür [ist] (...) ‚Gewissheit zu haben‘“, kann „von Schmerzen zu hören“ als Paradebeispiel für Zweifel³³ gelten, wird doch in der Rede vom Schmerz eines Anderen geradezu paradigmatisch die Getrenntheit individueller Erfahrungshorizonte bewusst. Der Schmerz des Anderen verweist – Scarry zufolge – auf grundsätzliche Zweifel an der Teilbarkeit von Wissen und Erfahrung. Sie argumentiert in ihrer Untersuchung, die eine Analyse von Amnesty-International-Akten zur Grundlage hat, dass sich der Schmerz des Anderen begrifflich nicht erschließen lässt.

Verwandte Überlegungen verfolgt auch Wittgenstein. Er hat in seinen „Philosophischen Untersuchungen“ die Frage, inwieweit Schmerz artikulierbar und der Schmerz des Anderen verstehbar ist, ausführlich behandelt. Hier schreibt er:

„Nun, ein Jeder sagt mir von sich, er wisse nur von sich selbst, was Schmerzen seien.“³⁴ Und weiter: „Wenn man sich den Schmerz des Anderen nach dem Vorbild des eigenen vorstellen muß, dann ist das keine so leichte Sache: da ich mir nach den Schmerzen, die ich *fühle*, Schmerzen vorstellen soll, die ich *nicht fühle*. Ich kann nur *glauben*, daß der Andere Schmerzen hat, aber ich weiß es, wenn ich sie habe.“³⁵

Bei dem Versuch, eine philosophisch angemessene Beschreibung zu finden, die der fehlenden Gewissheit vom Schmerz des Anderen Rechnung trägt, räumt Wittgenstein zugleich aber auch Zweifel an der Angemessenheit des philosophischen Zweifels am Schmerz des Anderen ein, wenn er schreibt: „Versuch einmal – in einem wirklichen Fall – die Angst, die Schmerzen des Anderen zu bezweifeln.“³⁶

Was aber stellt sich ein, wenn ich davon ausgehe, dass der Andere Schmerzen hat? Wittgenstein lässt das offen und antwortet mit einer Negation: „Aber wenn ich annehme, einer habe Schmerzen, so nehme ich einfach an, er habe dasselbe, was ich oft gehabt habe.“ – Das führt zu nichts... Die Erklärung mittels der Gleichheit funktioniert hier nicht.³⁷ Wittgenstein beschreibt damit die Grenzen begrifflicher Möglichkeiten. Die Frage, wie ich mich zum Schmerz eines anderen verhalte und was er für mich bedeutet, beantwortet sich so nicht; denn Schmerzen kommunikativ zu fassen heißt nicht Schmerzen glauben oder verstehen, sondern von ihnen *betroffen* werden. Der somatische Aspekt von Schmerz kann in seiner Diskursivierung nicht zur Anwesenheit ge-

³³ Scarry 1992, 12.

³⁴ Wittgenstein 1977, Nr. 293.

³⁵ Ebd. Nr. 302 und 303.

³⁶ Ebd. Nr. 303.

³⁷ Ebd. Nr. 350.

bracht werden³⁸ – hierin ist auch Scarry Recht zu geben. Schmerz liegt allein im Modus des sinnlichen-leiblichen Erlebens vor. Doch kann dies wiederum durch unterschiedliche Formen von Medialität provoziert werden; wir müssen also unterscheiden zwischen der Rede über den Schmerz einerseits, und Texten, Bildern und Medien, die Schmerzerfahrungen evozieren, andererseits.³⁹ Hier scheinen gerade Bilder im Modus des „Als-ob“ Zugänge herstellen zu können, zumindest, wenn wir sie als „Darstellungsprozess im Medium der Sinne“⁴⁰ bestimmen und sie in der Anschauung so konstituieren.

Doch was heißt es, vom Schmerz eines anderen „betroffen“ zu sein? Was sich ausschließen lässt, ist, dass Betroffen-Werden meint, dass wir im somatischen Sinne durch die Anschauung einer Wunde vom selben Schmerz erfasst wären wie derjenige, dem die Wunde zugefügt wurde. Vom Schmerz des anderen betroffen zu sein ist vielmehr ein Akt produktiver Deutungsleistung und Einfühlung, der stets von subjektiven Selektionen und kulturellen Prägungen abhängt.⁴¹ So verstanden gibt es keine normativ verbindliche Art, wie die ‚erfolgreiche‘ Kommunikation von Schmerz zu verlaufen hat.⁴² Selbst die Grünewaldsche Kreuzigung führt in den begleitenden Figuren unterschiedliche Reaktionen vor: von der Ohnmacht Mariens über den Trostzuspruch des Evangelisten bis hin zu dem Wissen über die Botschaft beim Täufer. Aber auch wenn der Betrachter zum Beispiel mit Entzücken auf die Schmerzäußerungen oder Wundmale eines anderen reagieren würde, wäre das eine Form kommunikativen Verhaltens und eine Form der Betroffenheit – wie angemessen auch immer wir die Art des „Betroffenwerdens“ empfinden mögen. Jedenfalls ist Mitleiden nicht die einzig mögliche Reaktion auf den Schmerz eines Anderen und auch nicht die einzig

³⁸ „Das, was sich an ihm [dem Schmerz] der Diskursivierung entzieht, ist das Moment der somatischen Aktivierung, das ‚hinter seinem Rücken‘ wirkt, und, phänomenologisch gesprochen, das leibhaftige Spüren und schließlich, im Blick auf das leidende Subjekt: das unmittelbare schmerzliche Betroffensein in seiner Existenz“ (List 1999, 779). Vgl. auch Le Breton 2003, 252: „Doch der Schmerz ist kein Boden, auf dem man sich einfach so niederlassen kann: die Metamorphose durch Schmerzen erfordert immer zuerst deren Ende.“

³⁹ Eine verwandte Unterscheidung trifft auch Scarry. Sie zweifelt nicht daran, dass man durch Schmerz eines Anderen betroffen werden kann, wenn sie etwa schreibt: „Was immer der Schmerz bewirken mag, er bewirkt es zum Teil durch seine Nichtkommunizierbarkeit.“ (Scarry 1992, 12-13).

⁴⁰ Boehm 1980, 119. Gottfried Boehm bestimmte das Kunstwerk nicht ontologisch oder als empirisch objektivierbares Faktum, sondern versteht es als „gestiftete Sinnesleistung“, als einen „Darstellungsprozeß im Medium der Sinne“ (vgl. ebd. 120ff.).

⁴¹ So wie jede Form der Kommunikation ein Akt der Selektion ist. Vgl. Watzlawick/Beavin/Jackson 2000.

⁴² Im Übrigen ist die traditionelle Vorstellung einer Kommunikation, bei der ein Absichtsverhalten des ‚Senders‘ zu unterstellen wäre – woran sich ja das Gelingen von Kommunikation im materialistischen Übertragungsmodell messen würde – in Bezug auf Schmerz ohnehin unbrauchbar, weil derjenige, der Schmerzen hat, sie nicht für einen potentiellen Anderen hat, der sie verstehen und auch empfinden soll – das wäre zumindest ein merkwürdiger Sonderfall.

denkbare Form des Sich-Verhaltens zum Schmerz. Auch die medizinische Behandlung einer Wunde – eine Reaktion, die sicherlich als im ethischen Sinne angemessen bezeichnet werden könnte – ist nur unter Ausschaltung emphatischen Mitleidens möglich. Mitleiden muss deshalb als *eine* spezifische kommunikative Variante betrachtet werden.

Bei allem Zweifel an der Nachvollziehbarkeit des Schmerzes eines Anderen folgt hieraus nicht, dass der Schmerz des Anderen uns nichts *anginge*. Der Schmerz des Anderen geht uns etwas an, und in diesem Angehen manifestiert sich sogar Sozialität im fundamentalen Sinne. Wenn wir auf den Schmerz des Anderen nicht antworten, zeigt sich hierin das Fehlen einer sozialen Beziehung. Dennoch müssen wir zugleich festhalten, dass das, was wir Mitleid oder Mitgefühl nennen, nicht das Empfinden der Schmerzen eines Anderen im Sinne einer analogiesierenden Transferleistung, sondern ein anderer neuer Schmerz ist, der im Vorstellungssinn des Betrachtenden entsteht: ein Schmerz durch sinnliche Imagination – doch kann auch diese Imagination zur leiblich gefühlten Tatsache werden.

Die Konsequenzen, die sich aus den hier unternommenen Überlegungen zur Schmerzkommunikation ergeben, haben eine nicht zu unterschätzende Tragweite für den moralisch-didaktischen Einsatz von Gewaltdarstellungen. Denn wenn es angesichts des Schmerzes eines Anderen immer um eine produktive Imaginationsleistung geht, heißt das auch, dass Bilder von Folter nicht per se voraussehbare Gefühle erzeugen. Trotzdem bzw. gerade deshalb ist die Reaktion auf Bilder von Folter und Wunden keineswegs vollkommen beliebig – vielmehr offenbaren sich in der Art, wie wir von ihnen betroffen werden, menschliche Sozialisierungsformen. Leiden betrachten heißt subjektiv produzierte und sozial geprägte Vorstellungen zu generieren, in welchen sich unser Verhältnis zum Wahrgenommenen formiert. Diese Imaginationsfähigkeit ist eine produktive Leistung (was nicht gleichbedeutend ist mit einer bewussten), die auf spezifischen Erfahrungen basiert, welche unserem Körpergedächtnis sinnlich eingepägt sind, und es wäre zu kurz gegriffen, sich dieses Körpergedächtnis allein biologisch verfasst vorzustellen – hier scheint Morris' Begriff des „Biokulturellen“ am ehesten treffend.

5. Ohne Jemand

Grünewalds Zeichnung eines „Schreienden“ im Berliner Kupferstichkabinett zeigt das Bild eines – der Physiognomie und der Hautoberfläche nach zu urteilen – relativ jungen Menschen, der seinen Kopf in den Nacken wirft und seinen Mund zum Schrei weit aufgerissen hat.⁴³ Seine Augen verschwinden beinahe ganz in der extrem ver-

⁴³ Die Zeichnung lässt sich aufgrund der Schraffur Grünewalds Spätstil zurechnen. Von dem wahrscheinlich gleichen Modell existiert noch eine weitere Zeichnung auf der Rückseite der Zeichnung des „Bildniskopfes einer Frau“, die sich ebenfalls im Kupferstichkabinett in Berlin/Dahlem befindet.

zerzten und nach hinten fliehenden Perspektive. Die Stirn ist in Falten und Wülsten krampfhaft zusammengezogen. Der vorquellende dicke Hals scheint wie vom Stoß des Schreies innerlich aufgebläht. Anders als beim Gekreuzigten auf dem Altarbild sehen wir hier einen Menschen, der außer sich ist und der geradezu hysterisch von etwas Unaussprechlichem durchfahren wird.



Abb. 6: Matthias Grünewald, Zeichnung eines Schreienden, um 1520, 24,4 x 20 cm, Kupferstichkabinett Berlin Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin

Wir erkennen hier keine Person, über die wir irgendetwas sagen könnten, sondern ein blickloses Etwas, dem wir nicht einmal zutrauen, dass es selbst etwas über sich sagen oder etwas wollen könnte, so sehr ist es Schrei oder Hysterie. Die Emphase, die sich hier ausdrückt, ist mehr als eine bloße Empfindung oder momentane Gestimmtheit. Sie scheint so stark, dass die Person hinter ihr verschwindet. Im Vergleich mit anderen Zeichnungen Grünewalds, die zum Teil eher porträthafte Studien sind, wird deutlich, wie sehr die Sichtbarkeit eines „Jemand“⁴⁴ hier hinter einer momentanen affektiven Prägung zurücktritt. In derart zugespitztem Affekt wird jedes Portrait zur Fratze. In einer Fratze aber spiegelt sich nichts anderes als die bloße Jeweiligkeit eines emotionalen Ausdrucks. Das Erkennen charakterlicher Eigenschaften, die wir dem Abgebildeten im Falle eines Portraits zuschreiben, wird in der Fratze verstellt.

Offenbar haben wir es bei Grünewalds so genanntem „Schreienden“ mit einem hysterisch verzerrten Gegenüber zu tun. Dabei bleibt unklar, ob hier ein gleichsam wahnsinniges Lachen oder ein Schmerz Ausdruck vorliegt. Genau deshalb jedoch lässt sich an dieser Zeichnung einiges ablesen; denn was in beiden emotionalen Zuständen übereinstimmt, ist

det. Ob diese Modellstudien als direkte Vorzeichnungen für ein Gemälde dienen, bleibt unklar. Friedländer bezeichnet den hier behandelten Schreienden als „Schreienden Engel“, den anderen Kopf als „Weinenden Engel“. Diese Bezeichnung muss jedoch als umstritten gelten. Vgl. Friedländer 1927, Tafel 30 u. 31, 11.

⁴⁴ Vgl. zu den Eigenschaften eines Individualportraits, in welchem ein Jemand zur Kenntnis gebracht wird, auch die Ausführungen von Gottfried Boehm (Boehm 1985).

das Zurücktreten der Person mit ihren Eigenschaften hinter dem reinen Affekt und damit das Verschwinden jenes sichtbaren Jemand, dem wir bewusste Handlungen zutrauen.

Unter dem Aspekt des verschwindenden Bewusstseins lassen sich auch Leiden und Schmerz unterscheiden. Während wir Leiden das nennen, was immer einen Fokus hat und in das eine „Bewertungsdimension“ eingebaut ist, wie Brigitte Scheele schreibt,⁴⁵ ist der Schmerz vor allem er selbst. Wir leiden an Heimweh, an Selbstzweifeln und an Liebeskummer; Leiden hat immer eine kognitive und eine leibliche Seite zugleich. Um zu leiden genügt es unter Umständen schon zu wissen, dass man krank ist. Der eminente, emphatisch erlebte Schmerz dagegen gilt als im universellen Sinne gegenwärtig und leiblich und entzieht sich dem begrifflichen Verstehen. An einen so verstandenen Schmerz erinnert auch Grünewalds Zeichnung. Zumindest zeigt sie einen Affekt, der nur er selbst ist und ohne ein Objekt, auf das er sich richtet. Der Schmerz „ist nicht von oder für etwas“, wie Scarry schreibt.⁴⁶ Emphatischer Schmerz ist eine omnipräsente Empfindung, die das Verhältnis des Selbst zur äußeren Wirklichkeit fundamental erschüttert. „Schmerz ist totalitär (...) Der Mensch wird zum Epiphänomen des Schmerzes (...) Die im Schmerz gefundene absolute Größe macht die individuelle Existenz überschaubar und entkleidet sie ihrer Heterogenität“, formuliert Christians.⁴⁷ Und zugleich ist, wie Scarry meint, „Schmerzen zu haben“ (...) das plausibelste Indiz dafür, (...) ‚Gewissheit zu haben‘.⁴⁸ So kann sich die Welt im Schmerz in eben dem Maße gegenwärtig und tatsächlich erweisen, wie sie abwesend und ausgelöscht erscheint.⁴⁹ Eine so verstandene Schmerzerfahrung können wir anhand von Bildern nicht machen. Aber die Bilder können etwas von deren Implikationen artikulieren. Und was Grünewalds Zeichnung deutlich macht, ist das Verschwinden des handelnden Jemand im schreienden Affekt und den damit verbundenen Weltverlust bei gleichzeitig gesteigerter Gegenwart.

⁴⁵ Vgl. Scheele, 2004, 239ff. Zur Differenzierung zwischen dem „emphatischen Leiden“ als Schmerz und dem „Erleiden“ als der „Überwindung von Negativität in Positivität“; vgl. auch Koslowski 1986, 51. Koslowski hat den Leidensbegriff in seinem analytisch differenzierten Aufsatz „Der leidende Gott“ auch in seiner Bedeutung für den christlichen Erlösungsgedanken dargestellt.

⁴⁶ Scarry 1992, 14.

⁴⁷ Christians 1999, 792.

⁴⁸ Scarry 1992, 12.

⁴⁹ Die von Elaine Scarry vorgelegte Analyse stellt den durch die Folter hervorgerufenen Schmerz, die Fiktion von Macht und die „Erfindung der Kultur“ in eine direkte Abhängigkeit.

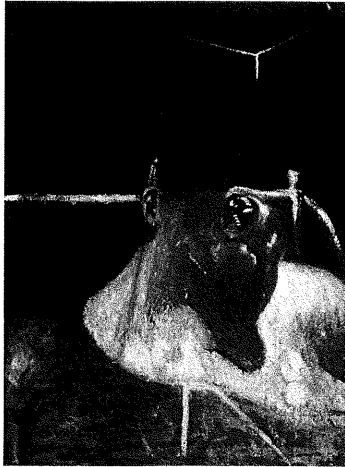


Abb. 7: Francis Bacon, *Head I*, 1948,
103x75 cm, Sammlung Richard R. Zeisler, New York

Die existentiell betreffende Dimension des Schmerzes hat in der Malerei des 20. Jahrhunderts kaum einer radikaler formuliert als Francis Bacon. In seinen gleichermaßen animalischen und anthropomorphen Wesen scheint das Dasein auf das rohe fleischliche Überleben zurückgeworfen. So zeigt etwa die 1948 entstandene Malerei „Head I“ ein merkwürdig aufgesprengtes Zwitterwesen mit weit aufgerissenem brüllendem Maul. Das Ohr dieses Wesens weist ganz offensichtlich menschliche Züge auf. Das Gebiss dagegen wirkt eher wie das eines Raubtiers. Die roten Lippen wiederum erinnern an eine menschliche Physiognomie. Zudem ist das Maul – wie bei einem missgebildeten Wesen – im Verhältnis zum Ohr anatomisch unplausibel zugeordnet.

Der umgebende Raum ist nur chiffrenartig als zivilisatorischer Kontext angedeutet. So könnte man das weiße Lineament direkt hinter dem Kopf – auch vor dem Hintergrund der Kenntnis anderer Bacon-Gemälde – als Bettgestänge deuten und die Linien rechts oben als Raumecke. In der weißen Fläche, die unterhalb des Kopfes anschließt, ließe sich ein Hemdkragen erkennen, doch all das bleibt in einer offenbar gewollten Unschärfe, löst sich immer wieder auf in abstrakte, spröde aufgetragene Malerei. Überhaupt wirkt die Strichführung skizzenhaft, vorläufig und zugleich extrem schnell und dynamisch. Besonders um das aufgerissene Maul herum ist sie überaus kleinteilig und dynamisiert. Hierdurch liegt der Fokus des Bildes auf eben diesem schreienden Maul, zugleich aber sieht man dies immer auch in seinem dialogischen Verhältnis zum Ohr – dazwischen eine merkwürdig unbestimmte, nicht einmal plastisch definierte Fläche. Das Blicklose und Deformierte dieses Kopfes ohne Schädelkalotte, ein bei Bacon häufig wiederkehrendes Motiv, deutet metaphorisch das Fehlen jeglicher geistiger Substanz an. Selbst das Ohr scheint – gleichsam autistisch – allein dazu da, den eigenen Schrei zu hören. Jedenfalls geht man angesichts dieses Wesens kaum davon aus, dass es irgend etwas verstünde, so dominant, gierig und schmerzverzerrt und alles bestimmend ist das

brüllende Maul. Was sich in dem Brüllen zu äußern scheint, ist ähnlich wie bei Grünwalds „Schreiendem“ auch hier nicht die Empfindung eines sich sonst möglicherweise anders verhaltenden „Jemands“. Vielmehr lässt sich angesichts dieses Gegenübers gar keine andere Äußerungsmöglichkeit denken als ein Schreien oder Brüllen. Alles dreht sich um die pure Entbergung der kreatürlichen Existenz: dieses monströse Wesen scheint nicht mehr und nicht weniger zu besitzen als das nackte Leben und seine bloße aggressive, fleischliche Diesseitigkeit.

Bacon zählt zu den wenigen Künstlern, die ohne religiöse Metaphorik und ohne auf Schock und Ekel abzielen Bilder von zerstörten, verwundeten, aufgebrochenen Leibern geschaffen haben. Anders als bei den Künstlern der sechziger Jahre ging es ihm nicht um Tabubrüche,⁵⁰ vielmehr entwickelte er ein Interesse an Schmerz und Gewalt, weil er sich über diese Erfahrungen existentiellen Fragen näherte. Auch Bacon selbst betonte immer wieder, dass er mit seinen Bildern nicht Entsetzen auslösen wolle. Die „beunruhigende Gewalt“⁵¹ seiner Bilder zielt insofern auf eine Auseinandersetzung mit der vitalen Integrität des Menschen. Hierbei verliert der Mensch über weite Strecken seine genuine Menschlichkeit und erhält letztlich animalische Züge, wird Kreatur.

Schmerz bedeutet dabei, wie es etwa zeitgleich zur Entstehung von Bacons „Head I“ der niederländische Psychologe Frederik Buytendijk formulierte,

„Zerrüttung nicht nur unserer vitalen Integrität, sondern auch unseres geistigen Lebens (...) Nichts bricht den Menschen so sehr in Leib und Seele als körperlicher Schmerz, in seinen vitalen, unbewussten Reaktionen, mit denen er sich unter anderen Umständen als ‚Organismus‘, als ‚Individuum‘ halten kann, nicht weniger als in seinen psychischen Kräften, seinem organisierten Denken, Fühlen und Wollen, durch die er als normale Person seinen Platz in der Welt ausfüllt.“⁵²

Schmerz ist so verstanden also nicht nur eine Angelegenheit des Leibes, sondern des gesamten menschlichen Weltverhältnisses. Sowohl in Buytendijks Interpretation wie auch in Bacons Bild ist Schmerz *Weltbezug ex negativo*. Er ist dies im doppelten Sinne, denn er ist immer zugleich auch das nicht gewollte, zu vermeidende Weltverhältnis. Gleichzeitig aber ist er das Reale und Präsente schlechthin. Um diese Paradoxien scheint es Bacon gegangen zu sein.

Diese existentialistische Deutung von Schmerz muss allerdings auch wiederum als spezifisches, kulturell geprägtes Schmerzverhalten gesehen werden. Und das heißt nicht, dass die Auslieferung an den Schmerz „einen Blick auf unser vordiskursives ‚In-der-Welt-Sein‘ zuließe“ – wie es Lethen, Christians paraphrasierend, formuliert.⁵³ Lethen und Christians betonen, dass sich im Schmerz nicht die entkleidete Existenz selbst artikuliere. Wenngleich „die zivile Oberfläche der Ausdrucksbeherrschung“ im Schmerz durchbro-

⁵⁰ Ein Beispiel für solche gezielten Tabubrüche sind die Wiener Aktionisten, unter denen etwa Rudolf Schwarzkogler mit öffentlichen Selbstverstümmelungen auf sich aufmerksam machte.

⁵¹ Forge 1985, 26.

⁵² Buytendijk 1948, 136-137.

⁵³ Lethen, 2005, 500.

chen ist, so treffen wir hier doch nur auf einen nächsten benachbarten symbolischen Code, resümiert Christians.⁵⁴ Auch die Schmerzerfahrung verändert sich durch kulturelle Codes, ist abhängig von je unterschiedlichen Subjektivierungspraktiken und wirkt auf diese zurück. Insofern treffen wir in der Schmerzerfahrung nicht auf *die* biologische „Wahrheit“ des menschlichen Ego.

Das Argument der Kulturalisierung der Schmerzempfindung macht jedoch keineswegs jede Reflexion über deren Phänomenalität obsolet. Es bleibt sinnvoll, über das Weltverhältnis im Schmerz zu sprechen, aber vermutlich immer nur anhand von konkretem Material, über dessen kulturelle Einbettung wir etwas sagen können. So wird das spezifische Weltverhältnis, das sich – im Anschluss an Bacon – im eminenten Schmerz entwirft, vielleicht noch deutlicher, wenn man es von der „Befindlichkeit“ im Heideggerschen Sinne unterscheidet:

„Was wir ontologisch mit dem Titel Befindlichkeit anzeigen, ist ontisch das Bekannteste und Alltäglichsste: die Stimmung, das Gestimmt-Sein. Vor aller Psychologie der Stimmungen (...) gilt es, dieses Phänomen als fundamentales Existenzial zu sehen (...) Die Stimmung macht offenbar, ‚wie einem ist und wird‘. In diesem ‚wie einem ist‘ dringt das Gestimmt-Sein das Sein in sein ‚Da‘.“⁵⁵ „Die Stimmung überfällt. Sie kommt weder von ‚Außen‘ noch von ‚Innen‘, sondern steigt als Weise des In-der-Welt-Seins aus diesem selbst auf.“⁵⁶ Sie ist die „ursprüngliche Seinsart des Daseins“, denn in der Stimmung ist das Dasein „vor allem Erkennen und Wollen und über deren Erschließungsweite hinaus erschlossen“.⁵⁷ Zugleich macht die Stimmung „ein sich Richten auf (...) allererst möglich“.⁵⁸ „Die Gestimmtheit der Befindlichkeit konstituiert existenzial die Weltoffenheit des Daseins (...) In der Befindlichkeit liegt existenzial eine erschließende Angewiesenheit auf Welt, aus der her Angehendes begehren kann“.⁵⁹

Während die Befindlichkeit in Heideggers Verständnis erst dazu führt, dass uns die Welt etwas gilt, also eine Weltoffenheit des Daseins bedeutet, haben wir im Schmerz – wie ihn Bacon darstellt – gerade keine Weltoffenheit, sondern vielmehr eine Welthabe im Modus der *Verschließung gegenüber der Welt*. Im Schmerz, wie ihn Bacons Head I zeigt, und wie ihn auch viele Existentialisten verstanden, geht die Welt uns zugleich alles und nichts an, denn er betrifft uns im Urgrunde dessen, was uns überhaupt in die Lage versetzt, dass uns etwas etwas angehen kann: in unserem vitalen Bewusstsein. In diesem Sinne betrachtet auch List Schmerz zugleich als „äußerste Form der Gewißheit des Daseins“⁶⁰ wie dessen Gefährdung und mögliche

⁵⁴ Christians 1999, 782.

⁵⁵ Heidegger 1986 (zuerst 1927), 134.

⁵⁶ Ebd. 136.

⁵⁷ Ebd. 136.

⁵⁸ Ebd. 137.

⁵⁹ Ebd. 137-138. – Zur ausführlichen Interpretation dieser Passagen vgl. Slaby in diesem Band.

⁶⁰ List 1999, 774.

Vernichtung.⁶¹ Auch ihr zufolge ist Schmerz mehr als ein durch „geeignete [medizinische] Maßnahmen zu beseitigendes Epiphänomen organischer Störungen“.⁶² Er ist unmittelbar an unser Wissen, dass es uns gibt, gekoppelt und eine zu verarbeitende Grenzerfahrung,⁶³ mit der wir, als Sinn generierende Geschöpfe, einen Umgang finden müssen, um zu überleben.⁶⁴

6. Sorry Mister!

Bilder sind immer ein „Als-ob“, und künstlerische Bilder reflektieren zugleich diesen fiktionalen Status. Sie setzen ganz direkt auf den Vorstellungssinn ihres Betrachters. Dadurch evozieren sie eine eigene Wirklichkeit – eine eigene Wirklichkeit, die sich zugleich auf etwas außerhalb ihrer selbst Liegendes bezieht. Das heißt, Bilder stehen, obgleich sie ein „Als-ob“ sind, nicht in einer simplen abbildlichen Ähnlichkeitsbeziehung zu jener Wirklichkeit, auf die sie verweisen.⁶⁵ In diesem Sinne etwa formuliert Hans-Georg Gadamer eine Bildauffassung, welche die Identität eines Bildes – bzw. genauer: des Kunstwerks – als produktiven Erkenntnisprozess, als „Vollzug“ bestimmt.⁶⁶ Mehr noch: Im anschauenden Vollzug eines Bildes stellt sich eine Wirklichkeit mit gesteigerter Potenzialität her, denn in der Betrachtung *in actu* realisieren sich Bilder – zumal künstlerisch gestaltete – als „sinnlich organisierter Sinn“, wie Gottfried Boehm es formuliert.⁶⁷ Gerade das imaginative Moment ist dabei nicht ‚weniger‘ als die äußerlich erfahrbare Wirklichkeit.

⁶¹ Über die leibliche Gewissheit im Schmerz schreibt List: „Einerseits ist der Schmerz ein Gegebenes des phänomenalen Bewusstseins, des Spürens, des unabweisbaren und unmittelbaren Gewahrseins. Zugleich aber ist er ein Phänomen, das sich der dualistischen Trennung von Körper und Geist/Bewußtsein hartnäckig widersetzt. Er ist also unmittelbare Gewissheit des Leib-Seins. Im Schmerz-Haben erfahren wir am deutlichsten, daß wir uns nicht immer von den Selbstverständlichkeiten des Leibhaftig-Existierens distanzieren und uns in unserem Bewusstsein und unserer Aufmerksamkeit auf die Domäne des Geistigen als dem eigentlichen Ort unseres Existierens zurückziehen können. Der Schmerz drängt sich auf als unabweisbares Moment unseres leiblichen Daseins, wir sind im Schmerz, nicht der Körper ‚da draußen‘. Wir haben einen Körper, und spätestens im Schmerz wird uns gewiß, daß wir dieser Leib sind.“ (List 1999, 770).

⁶² Ebd. 763.

⁶³ Zur anthropologischen Notwendigkeit der Schmerzerfahrung vgl. auch Le Breton, 2003. Le Breton sieht Schmerz als Notwendigkeit existenzieller Individuation und die drohende Abschaffung des Schmerzes in unserer Kultur als tief greifenden Verlust. Vgl. hier insbesondere das Kapitel „Der Schmerz als Öffnung zur Welt“, 249ff.

⁶⁴ Sicherlich nicht zufällig fügen schwer bewusstseinsgestörte Patienten, wie etwa Autisten, sich häufig selbst Schmerzen zu.

⁶⁵ Michael Bockemühl bringt diesen tätigen Vollzug, in dem sich das Kunstwerk realisiert, auf die knappe Formel: „Bildrezeption ist Bildproduktion“ (Bockemühl 1985, 174ff.).

⁶⁶ Gadamer 1994, 100.

⁶⁷ Boehm 1980, 119. Was unter der Identität des Kunstwerks zu verstehen ist, realisiert sich nach Boehm im sinnlichen Vollzug und dieser ist weder passiv noch begriffslos: die Identität des

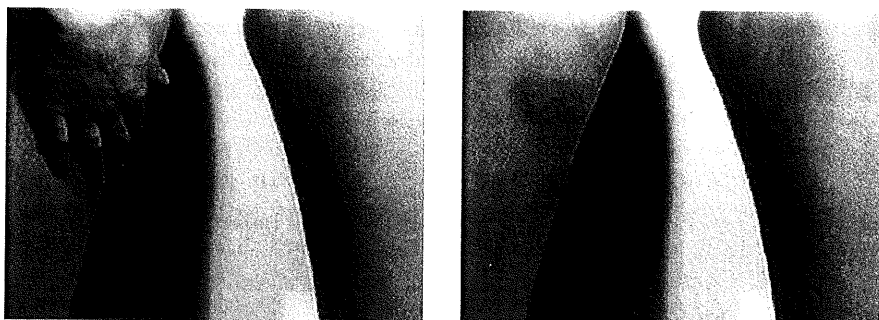


Abb. 8: Ulrike Rosenbach: Videostills aus „Sorry Mister“, 1974, 11'51", Abb. 8a und 8b

Das Video „Sorry Mister“ der 1943 geborenen Videokünstlerin Ulrike Rosenbach, das 1974 im Rahmen der Ausstellung »Projekt '74« im Kölnischen Kunstverein realisiert wurde, zeigt, dass es bei Bildern von Gewalt und Schmerz häufig nicht um eine schlichte Evokation von Mitleid geht. Mitleid, Schmerzempfinden und Schock sind, wie anhand dieses Videos noch einmal deutlich wird, weder die einzig mögliche noch die einzig adäquate Reaktion auf Bilder von Gewalt und Schmerz. Sie können uns auch auf einer ganz anderen Ebene „angehen“, zum Beispiel, indem sie uns befremden.

Das Performancetape zeigt eine simple Aktion: einen kontinuierlichen, rhythmischen Schlag einer offensichtlich weiblichen Hand auf ihren Oberschenkel. Im Takt zu Brenda Lees sentimentalem Schlager „I'm sorry“ von 1960 klatscht die Hand auf die immer gleiche Stelle der Haut, wodurch sich hier während der fast 12-minütigen Laufzeit des Videos ein Bluterguss ausbildet. Wenn hier etwas ‚weh tut‘, dann ist es die Vorstellung der Unbetroffenheit, die sich dabei mitteilt. Anstatt einer Schmerzäußerung ist das sanfte und selbstbeachtigende Lied „I am sorry that I was such a fool“ zu hören; anstatt des zugehörigen Gesichts zeigt sich nur der eine nahsichtige Ausschnitt des Oberschenkels. Was soll damit gezeigt werden? Geht es um Selbstkasteiung?

Erfährt man, dass es die Künstlerin selbst ist, die sich hier einer bewusst inszenierten Selbstverletzung unterzieht, so verstärkt sich der Eindruck der Selbstbestrafung; zugleich aber wendet sich auch die Fragerichtung. Geht es um ein feministisches Statement? Um das Körper selbstverhältnis einer Frau? Um ihr Selbstverständnis? Um eine spezifisch weibliche Tendenz zur Selbstzerstörung?

Kunstwerks ist, wie Boehm weiter schreibt, die „Konvergenz von Sinnlichkeit und Sinn im Modus konkreter Anschauung“ (ebd. 118).

Wir sehen das Gesicht der Geschlagenen nicht; somit bildet sich auch kein Gegenüber aus, in dem sich Reaktionen abzeichnen und sich ein fühlender Anderer zeigen könnte, in dessen Gesicht wir nachvollziehbare Handlungsabsichten ablesen würden. Eben dadurch aber sind wir als Betrachter aufgefordert, an diese Stelle zu treten. Was fühlen wir, wenn wir das sehen? Um unter anderem diese Ungewissheit zu provozieren, verweigert das Video ganz bewusst die Antwort auf die Frage, was die Geschlagene empfindet.

Was durch dieses Beispiel noch einmal thematisiert wird, ist, dass es ein breites Spektrum möglicher Stoßrichtungen der Auseinandersetzungen gibt, die durch die Bilder von Gewalt und Schmerz ausgelöst werden: von der Herausforderung zur (religiösen) Sinnproduktion (in Grünewalds Isenheimer Altar), über den Selbstverlust im Affekt (in Grünewalds Zeichnung) und die Erfahrung des kreatürlich existentiellen „In-der-Welt-Seins“ (bei Bacon) bis hin zu weiblichen Selbstverleugnungsunterstellungen (bei Rosenbach). Hierin wird evident, dass Bilder von Schmerz und Gewalt auf unterschiedlichste Weise eingesetzt und rezipiert werden können. So wie das Schmerzempfinden selbst eine kulturelle Seite hat, so kennen wir auch die Richtung letztlich nicht, in der die Bilder gelesen werden. Bilder legen durch ihre Kontextbezüge und Ausgestaltung höchstens Lesarten nahe.

Es war ausgerechnet Luther, also einer der ausgewiesenen Verfechter der Idee der Gotteseerkenntnis in Leiden und Kreuz, der drastische Kreuzigungsdarstellungen ablehnte. Sie waren ihm nicht geheuer. Er glaubte, sie würden die Menschen erschrecken,⁶⁸ aber vielleicht fürchtete er nur – als einer, der zumindest phasenweise dem Bildersturm zuneigte – die Macht der Bilder und ihre Deutungsoffenheit. Jedenfalls zeigt Luthers Position, dass die Zweifel an der Berechtigung von Gewaltbildern alt sind. Dennoch gibt es Gewaltbilder, und es gibt sie in zunehmendem Maße. Und es lohnt sich zu fragen, weshalb; gelten doch Schmerz und Gewalt als Inbegriffe des Nicht-Gewollten. Zugleich aber – das sollten meine Betrachtungen zeigen – finden im Schmerz spezifische Subjektivierungsprozesse statt, formieren sich in ihm bestimmte Modi des In-der-Welt-Seins: Der Schmerz ist Weltverhältnis ex negativo und unangenehme sinnliche Präsenz des Realen. Damit stellt sein Erleben zugleich erhebliche Herausforderungen an die Sinnstiftung. Bilder wiederum setzen sich im Modus des Als-ob mit diesen Prozessen auseinander, machen sie sichtbar, empfindbar und deutbar – zumindest dann, wenn sie „starke“ Bilder sind. Insofern entzieht sich Schmerz keineswegs vollkommen jeder Kommunikation, und auch wenn Mitleiden kein Automatismus ist, so ist der Schmerz des Anderen doch mehr als nur der Schmerz des Anderen.

⁶⁸ Vgl. hierzu Koepplin 1988. Koepplin (1988, 162) schreibt über Luthers Bildvorstellung: „Das von Luther selbst konzipierte Spiegelbild des Kreuzes im Herzen repräsentiert ganz das, was Luther von religiösen Bildern erwartet, nämlich christliches Merkzeichen zu sein, zu bezeugen, zu mahnen, zu trösten, zur geistlichen Fröhlichkeit zu verhelfen im unmittelbaren Bezug auf das Wort der hl. Schrift.“ Ein eindrucksvolles Beispiel für eine Umsetzung als „Merkbild“ stellt Cranachs Altargemälde in der evangelischen Stadtkirche St. Peter und Paul in Weimar dar.

Literatur

- Bentham, Jeremy (1907, engl. zuerst 1789), *An Introduction to the Principles of Morals and Legislation*, Oxford.
- van den Berg, Karen (1997), *Die Passion zu Malen. Zur Bildauffassung bei Matthias Grünewald*, Duisburg/Berlin.
- Bockemühl, Michael (1985), *Die Wirklichkeit des Bildes*, Stuttgart.
- Boehm, Gottfried (1980): „Bildsinn und Sinnesorgane“, in *Neue Hefte für Philosophie* Nr. 18/19, 118-132.
- Boehm, Gottfried (1985), *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*, München.
- Bondolfi, Alberto (2000), „Was nützt es zu leiden?“, in *unimagazin. Die Zeitschrift der Universität Zürich*, Dossier Schmerz und Leiden, Nr. 4 vom Dezember 2000, 31-32.
- Brassat, Wolfgang (1999), „Falsche Gefühle? Anlässlich des Benetton-Urteils des Bundesgerichtshofes“, in *Kritische Berichte*, 4, 55-64.
- Le Breton, David (2003), *Schmerz. Eine Kulturgeschichte*, Zürich/Berlin.
- Buytendijk, Frederik (1948), *Über den Schmerz*, Bern.
- Christians, Heiko (1999), „Über den Schmerz. Hermeneutische Topik und authentische Erfahrung“, in *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 47, Heft 5, 781-802.
- Das, Veena (1999), „Die Anthropologie des Schmerzes“, in *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, Berlin, 47, Heft 5, 817-832.
- Dittmann, Lorenz (1995), *Die Farbe bei Grünewald*, München.
- Elster, Jon (1999), *Alchemies of the Mind. Rationality and the Emotions*, Cambridge.
- Forge, Andrew (1985), „Über Bacon“, in *Francis Bacon* (Ausst. Kat. Staatsgalerie Stuttgart, Nationalgalerie Berlin), London, 24-31.
- Friedländer, Max (1927), *Die Zeichnungen von Matthias Grünewald* (Jahresgabe des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 1926), Berlin.
- Gadamer, Hans-Georg (1994), „Bildkunst und Wortkunst“, in Gottfried Boehm (Hg.), *Was ist ein Bild?*, München, 90-104.
- Heidegger, Martin (1986, zuerst 1927), *Sein und Zeit*, Tübingen.
- Jaquenod, Monika/Beatrice Schaeppi (2000), „Schmerzforschung im Überblick“, in *unimagazin. Die Zeitschrift der Universität Zürich*, Dossier Schmerz und Leiden, Nr. 4, Dezember 2000, 8-12.
- Koepplin, Dieter (1988), „Kommt her zu mir alle. Das tröstliche Bild des Gekreuzigten nach dem Verständnis Luthers“, in *Schriften des Vereins für Reformationsgeschichte* 194, 153-199.
- Koslowski, Peter (1986), „Der leidende Gott“, in Willi Oelmüller (Hg.), *Kolloquien zur Gegenwartsphilosophie, Leiden*, Bd. 9, Paderborn, 51-57.
- Lehmann, Hartmut (2002), *Protestantisches Christentum im Prozess der Säkularisierung*, Göttingen.
- Lethen, Helmut (2005), „Die Evidenz des Schmerzes“, in *Merkur* Nr. 674, 492-503.
- List, Elisabeth (1999), „Schmerz – Manifestation des Lebendigen und ihre kulturellen Transformationen“, in *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, Berlin, 47, Heft 5, 763-780.
- Luther, Martin (1983, zuerst 1518), „Heidelberger Disputation“, in Knut Aland (Hg.), *Luther Deutsch. Die Werke Martin Luthers, Die Anfänge*, Bd. 1, Göttingen, 379-394.
- Morris, David B. (1996), *Geschichte des Schmerzes*, Frankfurt a. M.
- Morris, David B. (2000), *Krankheit und Kultur*, München.
- Niemeyer, Wilhelm (1921), *Matthias Grünewald. Der Maler des Isenheimer Altars*, Berlin.

- Nussbaum, Martha C. (2001), *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotion*, Cambridge.
- Pfister, Michael/Stefan Zweifel (2000), „Zuckende Leiber, rollende Wogen“, in *unimagazin. Die Zeitschrift der Universität Zürich*, Dossier Schmerz und Leiden, Nr. 4, Dezember 2000, 38-41.
- Scarry, Elaine (1992), *Der Körper im Schmerz. Die Chiffren der Verletzlichkeit und die Erfindung der Kultur*, Frankfurt a. M.
- Scheele, Brigitte (2004), „Rationale Gefühle“, in Norbert Groeben (Hg.), *Zur Programmatik einer Sozialwissenschaftlichen Psychologie*, Bd. 2.2, Münster, 233-267.
- Schmitz, Hermann (1965), *Der leibliche Raum, System der Philosophie*, Bd. 2.1, Bonn.
- Schmitz, Herman (1998), *Der Leib, der Raum und die Gefühle*, Ostfildern vor Stuttgart.
- Sontag, Susan (2000, amerik. zuerst 1977), *Über Fotografie*, Frankfurt a. M.
- Sontag, Susan (2003), *Das Leiden anderer betrachten*, München/Wien.
- Watzlawick, Paul/Janet H. Beavin/Don D. Jackson (2000), *Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien*, Bern.
- Wittgenstein, Ludwig (1977, zuerst 1953), *Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt a. M.

Abbildungsnachweis:

- Abb. 1, http://www.thedesignofprosperity.se/press/toscani/Benetton_1992_Toscani.jpg; abgerufen am 01. 07. 2006.
- Abb. 2 u. 3, Fraenger, Wilhelm (1988), *Matthias Grünewald*, Dresden, 19/20 u. 250.
- Abb. 4 u. 5, van den Berg, 27 u. 28.
- Abb. 6, Friedländer, Max (1929), *Die Zeichnungen von Matthias Grünewald. Jahresgabe des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 1926*, Berlin, Tafel 31.
- Abb. 7, *Francis Bacon* (1985), (Ausst.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart, Nationalgalerie Berlin), London, 40.
- Abb. 8a u. b, <http://www.medienkunstnetz.de/assets/img/data/413/bild.jpg>; abgerufen am 13. 04. 2006.