Engelbert Felten

Der „Riss“ in der Bildenden Kunst

Der „Riss“ als kunsttheoretisches Phänomen

Jeder Riss ist eine Unterbrechung, stört, stört auf, irritiert. Risse sind ambivalent. Sie sind Zeichen einer Verwundung, Folge und Ausdruck von Gewalt, Beschädigung, sind Spuren eines zerstörerischen Aktes. Und sie bergen ein Moment der Neuheit, sind ein „Bruch im Kontinuum der Ordnung“[1]. Sie öffnen auf ein Anderes, Neues, Fremdes, bisher Nicht-(So)-Gesehenes hin. Sie wecken Neugier, zumindest Fragen. „Schon ein kleiner Riss [kann] in dem für unveränderlich gehaltenen Wirklichkeitsbild dieses zur Gänze entsichern und eine immens starke Erschütterung bewirken.“[2] Diese grundsätzliche Ambivalenz spiegelt sich in der Bedeutung des „Risses“ auf verschiedenen Ebenen in der Bildenden Kunst wider.[3]

Ebene 1: Die Darstellung

Jedes im Bild[4] Dargestellte ist ein Anderes als die physische Wirklichkeit des Dargestellten. Das Sichtbare wird in eine neue (sinnvolle) kohärente Konstellation hinein verortet, bringt dadurch etwas Neues am gewöhnlich Sichtbaren zum Vorschein und schafft so eine neue Wirklichkeit. Diese neue Kohärenz „verleiht dem Gewohnten Risse und lässt das Bild vom Bekannten abweichen“[5]. Die verstörende und zugleich faszinierende Kraft der multiperspektivischen Bilder Pablo Picassos aus seiner kubistischen Phase etwa liegt genau in dieser neuen Wahrnehmung des eigentlich doch so Bekannten wie etwa eines „Mädchenkopfes“ begründet.

Ebene 2: Die Beziehung zwischen dem Bild und seinem Betrachter

Zwischen einem Bild und seinem Betrachter klafft insofern ein Riss, als ein Bild ein Recht auf Autonomie besitzt. Jedes Bild will als eigenes Sinngefüge wahrgenommen werden. Damit widersteht es prinzipiell – häufig freilich leider erfolglos! – der funktionalisierenden Vereinnahmung durch seinen Betrachter. Das Kunstwerk gibt etwas zu verstehen auf, was in ihm selbst begründet liegt – und nicht einmal in der Absicht seines Schöpfers. Die Eigenständigkeit eines Bildes nämlich – vielleicht sogar seine Widerständigkeit – besitzt das Bild auch in Bezug auf den, der es geschaffen hat. Deshalb sind die Schöpfer eines Kunstwerks nicht seine besten Interpreten.[6] Gerade die Autonomie des Bildes ist es, die den Spielraum der Interpretation eröffnet und es im Betrachter zu seiner Vollendung kommen lässt. Bilder werden nicht für die Schublade geschaffen, sondern um gesehen zu werden, um ihre Betrachter zu einer eigenen Wahrnehmung zu verführen. Die Grenze der Beliebigkeit einer Bildinterpretation liegt im Bild selbst.

Es fällt häufig schwer, sich der Anziehungskraft der kleinen Schilder neben den Bildern im Museum zu entziehen. Schließlich möchte man sehen, was man sehen soll. Die Enttäuschung bzw. Ratlosigkeit ist dann groß, wenn dort lediglich zu lesen ist: „Ohne Titel“! Erst der Riss des Nicht-Wissens, der zwischen dem Bild und seinem Betrachter klafft, führt zur Mühe und zur Lust des Schauens. Reinhold Esterbauer schreibt dazu: „Die primäre und erste Interpretation eines Bildes ist das Sehen selbst. Denn die Welt, die ein Bild aufgehen lässt, und der Sinn, den ein Bild repräsentiert, können nur erschaut werden. [...] Bildinterpretation oder Bildbeschreibung setzen das Sehen nämlich immer schon voraus und sind daher nicht nur zeitlich, sondern auch sachlich sekundär. [...] Die Vorgabe, die das Bild für seine Rezeption gibt, ist zwar das augenscheinlich Dargestellte, ist zugleich aber von so großer Offenheit, dass

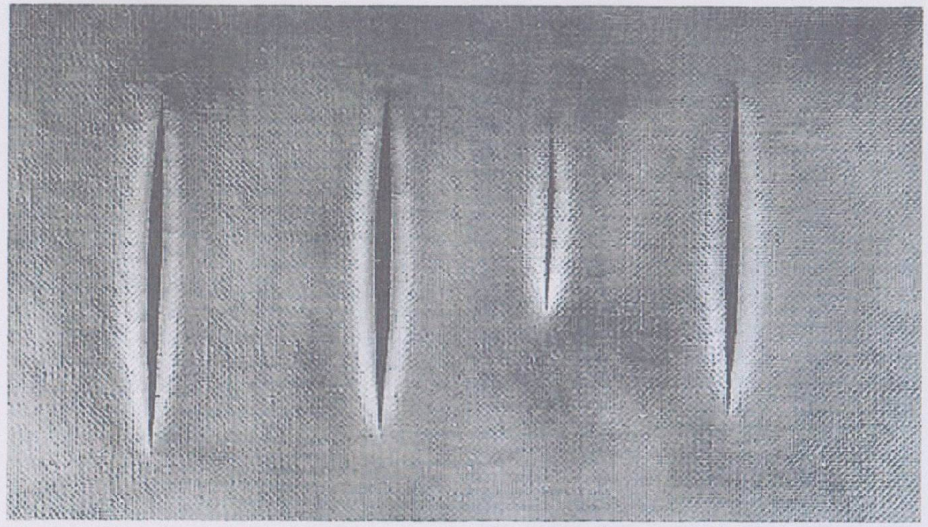

Abb. 1: Lucio Fontana, Concetto Spaziale, Attese, 1959. © Fondazione Lucio Fontana, Mailand

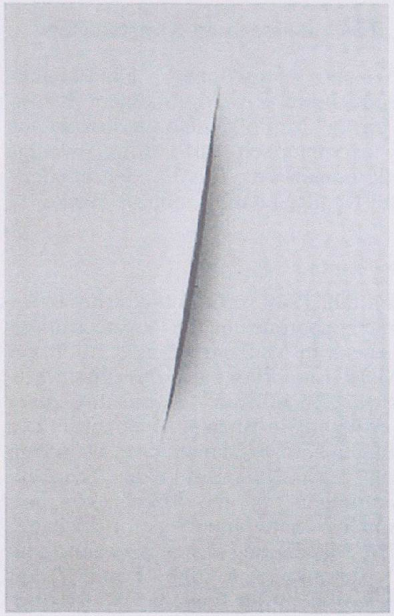

Abb. 2: Lucio Fontana, Concetto Spaziale, Attesa, 1960
© Fondazione Lucio Fontana, Mailand

Abb. 3: Barbara Heinisch, Ostern II (1980), Tempera auf Nessel, 210x165 cm
© Barbara Heinisch, VG-Bild-Kunst

der Sinn, der zu erschließen ist, die Einbildungskraft der Einzelnen evoziert und daher jeweils unterschiedlich ausfällt. In diesem Sinn ist der Bildsinn objektiv und subjektiv zugleich – objektiv, weil das Bild in seiner sichtbaren Gegebenheit Fundament der Betrachtung bleibt, subjektiv, weil jede und jeder auf je eigene Weise sehen.“[7]

Ebene 3: Die Inhaltlichkeit

In jedem Bild tut sich ein inhaltlicher Riss zwischen Sichtbarem und Nicht-Sichtbarem auf, zwischen Dargestelltem und Nicht-ins-Bild-Gebrachtem.[8] Ein Bild zeigt niemals alles, was zu einem Thema zu zeigen wäre. Es setzt Akzente, hebt jenes hervor, rückt anderes in den Hintergrund, lässt weg, erlaubt sich „weiße Flecken“.

Das muss erst recht gelten, wenn „das/der/die ganz Andere“ zum Inhalt der Darstellung wird. Die Kunst, besonders die zeitgenössische Kunst, kann auf diese Weise zur Lehrmeisterin der Theologie werden, indem sie diese immer wieder daran gemahnt, dass der/die/das Nicht-Fassbare in Bild und Sprache nicht-fassbar bleiben muss. Eindeutig sich gebärdende Vergegenständlichungen mögen unserem Suchen nach Eindeutigkeit und Fassbarkeit auch in Bezug auf die Gotteswirklichkeit entgegen kommen, den Spalt/den Riss zwischen Gott und seiner/ihrer Darstellung außer Acht zu lassen, zeitigt jedoch u. U. fatale Folgen. Es sei an die unzähligen Gottes-Bilder erinnert, die „Gott“ als langbärtigen alten Mann darstellen, Bilder, die „subkutan“ emotional sehr ambivalent besetzte Vorstellungen vom Sein und Handeln Gottes generiert haben. Die zeitgenössische Kunst hält demgegenüber die Gottes-Sicht eher offen, ist zurückhaltender, weniger eindeutig, multiperspektivisch und kommt so den biblischen Gottes-Erzählungen wiederum näher.

Radikaler im Blick auf das biblische Bilderverbot formuliert, lässt sich sagen: Das „Erhabene“ ist nur darstellbar in der Leere, weil es dem Sinnlichen widerständig ist. Es wird eher durch Negativität markiert, wobei diese „Abwesenheit [...] aber als potentielle Anwesenheit bestimmt [ist]“[9].

Ebene 4: Die Wirkung

Wenn ein Bild mich „anspricht“, indem ich es betrachte, wird es auf irgendeine Weise relevant für mein Leben. Damit produziert es u. U. einen Riss in meinem bisherigen Sinngefüge. Reinhold Esterbauer schreibt dazu: Ein Bild kann „mitunter dazu herausfordern, bislang als gültig Anerkanntes neu zu überdenken oder zu revidieren. Wäre es nicht so, blieben Bilder bloße Dekoration, die zwar gefallen kann, aber bedeutungslos bleibt – bedeutungslos im Sinn von sprachlos und im Sinn von irrelevant.“[10] Ein Bild kann nach einem Moment der Verstörung, der Irritation, der Rätselhaftigkeit zu einer Neuorientierung führen. Im Akt des Überschreitens des Vertrauten liegt ein Moment der „Krisis“, der Sichtung, des Hinschauens, der Scheidung, theologisch gewendet: des Gerichts als Initialzündung für den ersten Schritt in eine neue Ausrichtung hinein.

Barbara Heinisch[14]: Ostern II (1980)

Die 1944 in Rathenow bei Berlin geborene Malerin Barbara Heinisch hat einen eigenen Stil der Performance-Malerei entwickelt: Das Modell befindet sich hinter einer Nessel-Leinwand und bewegt sich dort nach einer Musik. Die Malerin hält die nicht vorherschbaren Körperbewegungen mit dem Pinsel auf der Leinwand fest. Auf diese Weise entstehen lebensgroße Bilder im ständigen wortlosen Dialog zwischen Modell und Malerin. Beide sind auf je ihre Weise gleichberechtigt aktiv am Schaffensprozess beteiligt. Die Aktion findet ihren Abschluss, indem das Modell durch einen Riss oder Schnitt in der Leinwand nach vorne hindurchsteigt. Barbara Heinisch deutet diesen Akt der Zerstörung der Fläche des Bildes als einen Akt der Geburt. Videoaufzeichnungen verschiedener Performances auf der Homepage der Malerin belegen eindrücklich diese Interpretation.

Am Gründonnerstag 1980 entstand das Bild *„Ostern II“* (Abb. 3) in einer Aktion zusammen mit dem Sänger Mark Eins und der Rockband „DIN A Testbild“ in Berlin. Zu sehen ist es in der ständigen Ausstellung der Pax-Christi-Kirche in Krefeld. Die Bewegungen des Modells, festgehalten in hingeworfenen Pinselstrichen in satten Blautönen, in Rot, Violett und Braun, verdichten sich zu einer aufrecht stehenden menschlichen Gestalt, die an einen Gekreuzigten erinnert. Durch den Titel des Bildes – *„Ostern“* – wird diese Assoziation unterstrichen. Die Identifikation mit dem gekreuzigten Christus ist nicht zwingend. Die Unbestimmtheit der Figur lässt auch allgemeiner an den Typus „Gekreuzigter“ denken, an den gekreuzigten Menschen. Die geradezu wilde Dynamik des Bildes, die sich aus dem Entstehungsprozess erklärt, dynamisiert auch das Kreuz, lässt es zu einem Geschehen werden, sodass es scheint, als ob das Leben insgesamt unter dem Signum des „Kreuzes“ stünde.

Das Auffällige und Ungewöhnliche an diesem Bild ist der Riss, der – vom Betrachter aus gesehen – halblinks das Bild fast in seiner ganzen Höhe durchzieht. Eine klaffende Wunde. Vielleicht eine überdimensionierte Seitenwunde. Eine, aus der freilich kein Blut fließt. Auf den Reproduktionen des Bildes ist der Hintergrund weiß.[15] Die Wunde ist nach wie vor offen.

Dieser Riss wirkt wie eine Unterbrechung. Er zerschneidet das Kreuz und öffnet den Blick auf etwas, das dahinter liegt. Das „Dahinter“ freilich bleibt unbestimmt („weiß“ in den Reproduktionen), oder es wird jeweils gefüllt mit dem, was durch den Riss hindurch sichtbar wird.[16] Die Vorstellung von dem, was „dahinter/danach“ kommt, bleibt in diesem Bild variabel.

Was ist Ostern? Die neue Wirklichkeit der Auferstehung bleibt ein „weißer Fleck“. Wichtiger als die Frage, womit er auszufüllen ist, ist vielleicht, dass es diesen Riss überhaupt gibt. Die Zusammenfassung des Lebens ist nicht das Kreuz allein. Ostern ist zuallererst die Störung des Gewohnten. Auferstehung als eine veränderte Sicht auf die Wirklichkeit, die nicht beim Tod stehen

bleibt. Ostern als Hoffnungsbild. Irritierend, aufstörend, als Riss in einer von der wilden Dynamik des Todes gekennzeichneten Welt. Der Akt des Hindurchsteigens des Modells durch die Leinwand zum Abschluss der künstlerischen Aktion ist in Verbindung mit diesem Bild erst recht ein Akt der Neugeburt, des beginnenden neuen Lebens.

Der „Riss“ – und das Gespräch zwischen Kunst und Theologie

Die Beziehung der genannten Künstler/innen und ihrer beschriebenen Werke zu theologischen Inhalten bzw. zu religiösen Deutungen ist unterschiedlich:

Lucio Fontana zielt mit den Rissen/Schnitten in seinem *„Concetto spaziale“* primär auf das Thema der Mehrdimensionalität unserer Wirklichkeit. Hinzugefügte Titel („Attese“) eröffnen einen Raum des Überschreitens, ohne diesen Raum näher zu bestimmen und auszufüllen. Der Anstoß zum Transzendieren des Sichtbaren im Vollzug der Betrachtung eines Bildes selbst ist entscheidend.

Barbara Heinisch stellt mit ihren Performance-Bildern *„Ostern II“* und *„Tehillim IV“* und deren aus dem biblisch-theologischen Sprachreservoir geschöpften Titeln einen konkreten Bezug her zu Inhalten des jüdisch-christlichen Glaubens. Zugleich gelingt es ihr jedoch, die Balance zu halten zwischen konkreten Aussagen und einer offenen Interpretation. Sie macht neugierig und regt an, vertraute Aussagen der jüdisch-christlichen Tradition neu zu bedenken.

Vielleicht ist es ja gerade der „Riss“ in Werken der zeitgenössischen Kunst, über den die Kunst und die Theologie in ein Gespräch miteinander einzutreten vermögen – in gegenseitiger Anerkennung, im Wissen um die Unabschließbarkeit dessen, was die Fragen der Menschen sind, und im Staunen darüber, dass unsere Wirklichkeit niemals aufgehen wird im Vorhandenen.