

Institut für Jüdische Studien und Religionswissenschaft
Religionswissenschaft

**Die Pietà-Ikonik in der Gegenwartskunst
Modifikation und Innovation einer Bildformel**

Dissertation zur Erlangung des akademischen Doktorgrades der
Philosophie (Dr. phil.)
im Fach Religionswissenschaft

eingereicht an der Philosophischen Fakultät der Universität Potsdam

vorgelegt von: Christine Keruth M.A.

Potsdam 2021

Datum der mündlichen Prüfung: 16.06.2021
Erstgutachter: Prof. Dr. Johann Ev. Hafner
Zweitgutachter: Prof. Dr. Andreas Köstler
Drittgutachter: Prof. Dr. Hartmut Zinser

Online veröffentlicht auf dem
Publikationsserver der Universität Potsdam:
<https://doi.org/10.25932/publishup-51661>
<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:kobv:517-opus4-516617>

Die vorliegende Arbeit widme ich meinen wunderbaren Kindern
Marie und Josa Jann.

Kurzfassung

Die vorliegende Studie beschreibt im religionswissenschaftlichen Kontext einen Weg zur Erforschung der Modifikation und Neuausrichtung eines einzelnen christlichen Bildmotivs, dessen Bildformel sich bis in die Gegenwart durchgesetzt hat.

Das Bildmotiv der Pietà wird in der Gegenwartskunst verstärkt als innovative Bildformel in politischen oder sozialen Kontexten verwendet, um existenzielle Lebenserfahrungen oder gesellschaftskritische, sowie politische Anklagen zu formulieren. Es erlebt einen Relaunch in der Medienberichterstattung, der Kunst, in Filmen oder der Alltagskultur. Künstler_innen und Fotojournalist_innen geben ihren Objekten vermehrt den Titel *Pietà* oder er wird ihnen von außen zugeschrieben. Die Semantik dieses spezifischen Bildmotivs rührt offenbar an und kann bei Betrachtenden eine emotionale Gestimmtheit evozieren. Für diese Studie ist das Norm- und Wertesystem mit dem dahinter liegenden Tradierungs- und Transformationsprozess von Interesse. Bisher fehlt eine Monografie, in der die Zusammenhänge der Wiederbelebung eines primär christlichen Bildmotivs und der gegenwärtigen Bezüge zu Gewalt, Tod, Angst, Vergänglichkeit, dem Altern oder des Verlustes analysiert werden. Im Vordergrund steht die Frage nach einer Modifikation bzw. Neuinterpretation dieser Ikonik. Das Aufzeigen eines möglichen dynamischen Entwicklungsprozesses des Bildmotivs soll klären, welche veränderten Funktionen dem Pietà-Motiv in der Gegenwartskunst zugeschrieben werden. Über ein Set international renommierter, zeitgenössischer Künstler_innen werden eventuelle Veränderungen und ein damit verbundener gesellschaftlicher Bedeutungswandel seit dem 21. Jahrhundert analysiert.

Vor diesem Hintergrund ist die Frage nach einer religionsübergreifenden Wirkmächtigkeit ikonischer Präsenz eines religiösen Bildmotivs in der Kunst und den Bildmedien von aktueller Relevanz. Diese Studie leistet einen exemplarischen Beitrag für die Affektforschung, die sich in den vergangenen Jahren vermehrt mit der Emotionsdarstellung und der Emotionsvermittlung in den audiovisuellen Medien befasst.

Schlüsselwörter: Pietà – Gegenwartskunst – World Press Photo – Schmerz – Gewalt – Affekt – Medienemotion – Vanitas – Alter – Lacuna – Michelangelo – Käthe Kollwitz – Ayad Alkadhi – Berlinde De Bruyckere – Paul Fryer – Anselm Kiefer – Kevin Brand – Jan Fabre – Lotta Blokker – Pascal Convert – Ernest Pignon-Ernest

– Julia Krahn – Stephan Popella – Jorge Villalba-Strohecker – Gil Shachar – Andres Serrano – Pablo Picasso.

Abstract

In the context of religious studies, this study takes a path towards researching the modification and reorientation of a single Christian pictorial motif whose pictorial formula has prevailed up to the present day.

The pictorial motif of the Pietà is increasingly used in contemporary art as an innovative pictorial formula in political or social contexts to formulate existential life experiences or socially critical as well as political accusations. It is experiencing a relaunch in media reporting, art, films or everyday culture. Artists and photojournalists increasingly give their objects the title Pietà or it is attributed to them from outside. The semantics of this specific image motif is obviously touching and can evoke an emotional mood in the viewer. For this study, the norm and value system with the underlying process of transmission and transformation is of interest. So far, there is no monograph that analyses the connections between the revival of a primarily Christian pictorial motif and contemporary references to violence, death, fear, transience, ageing or loss.

The focus is on the question of a modification or reinterpretation of this iconography. The demonstration of a possible dynamic development process of the pictorial motif should clarify which changed functions are attributed to the Pietà motif in contemporary art. Through a set of internationally renowned contemporary artists, possible changes and an associated change in social meaning since the 21st century will be analysed.

Against this background, the question of the cross-religious impact of the iconic presence of a religious image motif in art and the visual media is of current relevance. This study makes an exemplary contribution to research on affect, which in recent years has increasingly been concerned with the representation and conveyance of emotion in audiovisual media.

Keywords: Pietà - Contemporary Art - World Press Photo - Pain - Violence - Affect - Media Emotion - Vanitas - Age - Lacuna - Michelangelo - Käthe Kollwitz - Ayad Alkadhi - Berlinde De Bruyckere - Paul Fryer - Anselm Kiefer - Kevin Brand - Jan Fabre - Lotta Blokker - Pascal Convert - Ernest Pignon- Ernest - Julia Krahn - Stephan Popella - Jorge Villalba-Strohecker - Gil Shachar - Andres Serrano - Pablo Picasso.

Vorwort

Die eigene künstlerische Arbeit und der daraus erwachsene Zugang zu den Werken international bedeutender Künstler_innen inspirierten mich in Resonanz mit meinem religionswissenschaftlichen Interesse zu dem Thema dieser Studie. In der Malerei ist es die Leidenschaft, in der Religionswissenschaft die Faszination des *Numinosen*.¹

Mein erster Dank gilt meinen beiden Doktorvätern, dem Erstgutachter, Prof. Dr. Johann Ev. Hafner, für seine hervorragende Unterstützung und Betreuung dieser Arbeit. Seine offene und wohlwollende Gesprächskultur in den Forschungskolloquien hat mir die Angst vor der großen Herausforderung genommen. Seine Ideen und Anregungen waren unermesslich und mir ein Antrieb für die lange Wegstrecke zu dieser Arbeit. Prof. Dr. Andreas Köstler danke ich für die Übernahme des Zweitgutachtens und für seine wertvollen Gedanken aus dem Bereich der christlichen Ikonografie. Mit Dr. Helga Völkening hatte ich fachlichen Input und emotionalen Halt, um es bis ins Ziel zu schaffen. Für ihre unermüdlichen, anspornenden Kommentare während der Überarbeitungsphase dieser Arbeit bedanke ich mich ganz herzlich. Prof. Dr. Christoph Schulte hat mich mit Hinweisen zu allen Bereichen der Judaistik und direktem Literaturversand ins Haus unterstützt. Hierfür ganz herzlichen Dank. Ein weiterer Dank ist an meinen Drittgutachter, Prof. Dr. Hartmut Zinser, gerichtet. Er war mir über Jahre meines Studiums der Religionswissenschaft an der Freien Universität Berlin als Hochschullehrer und Freund ein wertvoller Ratgeber. Ohne seine Unterstützung hätte ich nicht an der Universität Potsdam meine wunderbaren beiden Doktorväter und viele andere dort Lehrende und Promovierende kennenlernen dürfen. Äußerst motivierende und viele Anregungen bekam ich von meinem durch die Potsdam Graduate School der Universität initiierten Team Helga Behrmann, Brit-Maren Schjeide, Yasar Kirgiz und Manuela Pohl. Die regelmäßigen Treffen, der interdisziplinäre Austausch und die Klärung vieler Fragen haben mich sehr bereichert. In diesem Kontext sei erwähnt, dass das Team der Post Graduate School der Universität Potsdam hervorragende Arbeit leistet. Die dortigen Kursangebote sind perfekt auf Promovierende zugeschnitten.

¹ Otto, Rudolf: Das Heilige – Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen, Breslau 1917.

Die in der vorliegenden Studie benannten Künstler_innen haben mir die Grundlage für die inhaltliche Auseinandersetzung mit ihren Kunstwerken gegeben. Für persönliche oder Online-Gespräche sowie dem Austausch per E-Mail danke ich allen Interviewpartner_innen ganz herzlich. Dankbar erwähnen möchte ich auch diejenigen, die mich fachlich mit Rat, Tat und vielen Informationen unterstützt haben, vor allem Professor Dr. Lüdeking, Prof. Dr. Bénédicte Savoy und Dr. Robert Skwirblies. Schlussendlich danke ich meinem Lebenspartner Dr. Michael Voget für das geduldige Zuhören und gemeinsame Reflektieren.

Inhalt

I. Einführung	4
1 Phänomen – Relevanz – Erkenntnisinteresse – Aufbau.....	4
2 Bildmotiv – Begriff – traditionelle Kontexte	6
3 Forschungsüberblick und Zugang.....	9
4 Forschungsrelevanz – Desiderat	13
5 Ziel – Kernaussage – Forschungsfragen	14
6 Untersuchungskorpus und methodische Vorgehensweisen	15
7 Bildmotiv – Bildtyp – Bildformel.....	26
II. Begriffsgeschichtliche und historische Prämissen.....	27
1 Entstehungskontexte,- bedingungen und- entwicklungen	27
1.1 Etymologie – Vesperbild – Pietà – Beweinung Christi	27
1.2 Alternierende Terminologie Vesperbild – Pietà	29
1.3 Datierung im nordalpinen Raum.....	31
1.4 Marienklage	32
1.5 Bildgattung des Andachtsbilds	34
1.6 Genese Vesperbild – Pietà.....	35
1.6.1 Herleitung aus der byzantinischen Passionsikone.....	36
1.6.2 Genese der Haupt- und Assistenzfiguren	38
1.7 Bildtypen der <i>Memoria passionis</i> seit dem Spätmittelalter	44
2 Bildformel	45
2.1 Herleitung des Begriffs	45
2.2 Bildkodierung.....	45
2.3 Positionen.....	49
3 Funktionen	62
3.1 Einführung	62
3.2 Maria als Mittlerin	62
3.3 Hybridität	63
3.4 Retrospektive – <i>Memoria</i>	64
3.5 Rhetorik der Appellation	65
3.6 Versöhnung – Rettung – Erlösung	66
3.7 Von der <i>Imaginatio</i> zur <i>Imitatio</i> – <i>Compassio</i>	68
3.8 Visueller Stimulus als Forschungsdesiderat.....	70
3.9 Soziale Orientierung	72
3.10 Bildprogramm	73
III. Modifikation und Innovation in der Gegenwartskunst.....	75
1 Vorgehensweise	75

2	Visualisierung von Verletzung und Schmerz	77
2.1	Einführung	77
2.2	Jorge Villalba-Strohecker, <i>Die Mutter, la Madre</i> , 2006.....	80
2.3	Paul Fryer, <i>Pietà (All Flesh Is Grass)</i> , 2006	87
2.4	Berlinde De Bruyckere, <i>Pietà</i> , 2008	94
2.5	Zwischenfazit.....	101
3	Die Pietà als <i>ikonische Macht</i> – Fotografien des World Press Photo Award	102
3.1	Einleitung.....	102
3.2	Zur World Press Photo Stiftung	103
3.3	Samuel Aranda.....	105
3.4	Paula Bronstein	112
3.5	Mohammed Badra	117
3.6	Zwischenfazit.....	122
4	Gewalt.....	125
4.1	Urban Art als Intervention.....	125
4.1.1	Kevin Brand, <i>Pieta</i> , 2008.....	129
4.1.2	Ernest Pignon-Ernest, <i>Sida (AIDS)</i> , 2002	137
4.1.3	Ernest Pignon-Ernest, <i>Pasolini. 40 ans après son assassinat</i> , 2015	146
4.2	Rezeption unbewegter Bildmedien – Darstellung Erwachsener	153
4.2.1	Einführung	153
4.2.2	Pascal Convert <i>Pieta du Kosovo</i> , 1999-2000	154
4.2.3	Stephan Popella, <i>Pietà</i> , 2012	164
4.3	Rezeption unbewegter Bildmedien – Darstellung Kinder	174
4.3.1	Einführung	174
4.3.2	Gil Shachar, <i>Untitled</i> , 2001	175
4.3.3	Christian Bazant-Hegemark, <i>Pietà</i> , 2012	182
4.4	Zwischenfazit.....	192
5	Vanitas	193
5.1	Einführung	193
5.2	Anselm Kiefer, <i>Pietà</i> , 2007	195
5.3	Jan Fabre, <i>Merciful dream, (Pietà V)</i> , 2011	201
5.4	Andrés Serrano <i>Spanish Pietà</i> , 2011	210
5.5	Zwischenfazit.....	215
6	Umgang mit dem Altern/ Alt-Sein.....	216
6.1	Einleitung.....	216
6.2	Sam Jinks <i>Still Life (Pietà)</i> , 2007	218

6.3 Lotta Blokker, <i>Pas de deux</i> , 2008	225
6.4 Julia Krahn, <i>Vater und Tochter</i> , 2011.....	231
6.5 Zwischenfazit.....	237
7 Lacuna	238
7.1 Einleitung.....	238
7.2 Lotta Blokker, <i>Pietà I</i> , 2006	242
7.3 Lotta Blokker, <i>Pietà II</i> , 2006	247
7.4 Ayad Alkadhi, <i>Pieta II</i> , 2010	251
7.5 Zwischenfazit.....	258
8 Projektion von Schmerz und Leid über den Werktitel	258
8.1 Einführung	258
8.2 Pascal Convert, <i>Pietà du Kosovo</i> , 1999-2000	259
8.3 Stephan Popella, <i>Pietà</i> , 2012.....	260
8.4 Christian Bazant-Hegemark, <i>Pietà</i> , 2012.....	261
8.5 Zwischenfazit	262
IV Ergebnisse	263
1 Veränderung der Bildformel	263
1.1 Bildkodierung.....	263
1.2 Positionen.....	269
2 Veränderung der Funktionen	277
2.1 Einführung	277
2.2 Maria als Mittlerin	277
2.3 Retrospektive – <i>Memoria</i>	278
2.4 Rhetorik der Appellation	280
2.5 Versöhnung – Rettung – Erlösung	285
2.6 Von der <i>Imaginatio zur Imitatio</i> – <i>Compassio</i>	285
2.7 Visueller Stimulus	286
2.8 Soziale Orientierung	286
2.9 Bildprogramm	287
3 Modifikation und Innovation in der Gegenwartskunst	288
V Schlussfolgerung und Ausblick	297
VI Anhang	305
1 Literaturverzeichnis	305
2 Abbildungsverzeichnis	321
3 Fragebogen – Muster.....	327

I. Einführung

1 Phänomen – Relevanz – Erkenntnisinteresse – Aufbau

Der Theologe Reinhard Hoeps schreibt 2007: „Noch vor fünfzehn Jahren beinahe undenkbar, treten zur Jahrtausendwende Elemente christlicher Ikonografie als neues künstlerisches Material in einzelnen Formen zeitgenössischer Kunst auf, füllen auf der Biennale von Venedig Länderpavillons,² gehören zu den trendigen Merkmalen von jungen ‚Shooting-Stars‘.“³ Dies ist auch hinsichtlich der Pietà-Ikonik zu beobachten. Seit dem beginnenden 21. Jahrhundert ist ein Relaunch in der Medienberichterstattung, der Kunst, z.B. der Urban Art, in Filmen oder der Alltagskultur, zu verzeichnen. Künstler_innen und Bildmedienschaffende geben ihren Objekten signifikant den Titel „Pietà“ oder er wird ihnen von außen zugeschrieben. Eine noch größere Anzahl lehnt sich an die Pietà-Ikonik an.

Im Vordergrund dieser Untersuchung steht die Frage warum das Pietà-Motiv gegenwärtig aufgenommen wird. Inwiefern wird es gestalterisch in andere Kontexte überführt und neu interpretiert? In diesem Zusammenhang ist zu klären, inwieweit Veränderungen hinsichtlich der Intentionen und Funktionen der Pietà abgeleitet werden können.

Relevanz

Die vorliegende Studie beschreitet im religionswissenschaftlichen Kontext einen Weg zur Erforschung der Modifikation und Neuausrichtung eines einzelnen christlichen Bildmotivs, dessen Bildformel sich bis in die Gegenwart durchgesetzt hat. Vor diesem Hintergrund ist die Frage nach einer religionsübergreifenden Wirkmächtigkeit ikonischer Präsenz eines religiösen Bildmotivs in der Kunst und den Bildmedien von aktueller Relevanz. Bestätigung erfährt dies auch durch Beobachtungen von

² Wallinger: Britischer Pavillon (2001). Kamera Skura/ Kunst FU: Tschechischer und Slowakischer Pavillon (2003). Zitiert nach Hoeps, Handbuch der Bildtheologie, Bd.I., Paderborn 2007, S. 361.

³ Rauchenberger, Johannes: Bestreiten aber unterlaufen. Zum Kreativpotential zwischen christlichen Bilderwelten und Gegenwartskunst am Beginn des 21. Jahrhunderts, in: Handbuch der Bildtheologie, Bd.I. Reinhard Hoeps (Hrsg.), Paderborn, München/ Wien/ Zürich, 2007, S. 354.

sich häufenden interdisziplinären Ausstellungen mit Objektbezügen zu Religion, Wissenschaft, Wirtschaft und zeitgenössischer Kunst der letzten Jahre.⁴

Erkenntnisinteresse

Die Semantik dieses spezifischen Bildmotivs der Pietà rührt offenbar an und kann bei Betrachtenden eine emotionale Gestimmtheit auslösen. Für diese Studie ist das Norm- und Wertesystem mit dem dahinter liegenden Tradierungs- und Transformationsprozess von Interesse. Sie soll den Erkenntnisgewinn aus und für die Religionswissenschaft sowie deren Referenzwissenschaften: der Kunstgeschichte, Semiotik, Literaturwissenschaft und Medienwissenschaft ziehen. Auch die Affektforschung der vergangenen Jahre hat sich mit der Emotionsdarstellung und der Emotionsvermittlung in den audiovisuellen Medien befasst,⁵ jedoch nicht speziell mit religiösen Bildmotiven. Deshalb kann die Untersuchung dieses Segmentes aus der christlichen Bildtradition einen wesentlichen Erkenntnisgewinn zu deren visueller Wirkmacht geben und klären, wie diese in den visuellen Medien eingesetzt werden.

Aufbau

Die vorliegende Studie basiert auf einem deskriptiven Teil, in dem der historische Zugang des Bildmotivs dargelegt wird. In diesem Zusammenhang werden die Formvarianten als Bildtypengeschichte anskizziert, um sie später mit den Positionswechseln der Gegenwartskunst vergleichen zu können. Die anschließende, ausführliche Darlegung der Bildformel dient der Beschreibung, was das Pietà-Motiv in der

⁴ Allein im deutschsprachigen Raum fanden in den letzten Jahren mehrere Themenausstellungen zu Kunst und Religion statt. Beispielhaft zu nennen sind: laufende Ausstellungen der Guardini Stiftung; diverse Ausstellungen 2017 zum Reformationsjahr; Offenbarung. Leipziger Künstler und die Religion - Ausstellung Lutherstadt Wittenberg, 27.08.2016 - 20.11.2016; The Problem of God – Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 09.27.2015 - 24.01. 2016; Du sollst dir kein Bild machen, Dom-Museum, Berliner Dom, 01.03. - 14. 06. 2015; Madonna. Frau – Mutter – Kultfigur, Landesmuseum Hannover, bis 14. 02. 2016; Gehorsam: Eine Installation in 15 Räumen von Saskia Bodige & Peter Greenaway, 22. 05. - 15.11.2015; Ein Gott: Abrahams Erben am Nil. Juden, Christen und Muslime in Ägypten von der Antike bis zum Mittelalter, Bodemuseum Berlin, 02.04.-13.09. 2015; Du sollst dir kein Bild machen, Jüdisches Museum Berlin, 2.05. -13.11.2015.

⁵ Bartsch, Anne; Eder, Jens; Fahlenbrach, Kathrin (Hrsg.): Audiovisuelle Emotionen. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote, Köln 2007. Schramm, Holger; Wirth, Werner: Medien und Emotionen: Bestandsaufnahme eines vernachlässigten Forschungsfeldes aus medienpsychologischer Perspektive. Verfügbar über [DO:10.5771/1615-634x-2006-1-25](https://doi.org/10.5771/1615-634x-2006-1-25) Medien und Kommunikationswissenschaft, 2006/01/01. Benthien, Claudia; Fleig, Anne; Kasten, Ingrid (Hrsg.): Emotionalität. Zur Geschichte der Gefühle, Köln/ Weimar/ Wien 2000. Hammer-Tugendhat, Daniela; Lutter, Christina (Hrsg.): Emotionen, in: Zeitschrift für Kulturwissenschaften, Ausgabe 2 | 2010. Sykora, Katharina: Empathie und Schock: Effekte von Totenfotografien, in: Zeitschrift für Kulturwissenschaften, Ausgabe 2 | 2010, S. 40-49.

Addition als Gesamtformel ausmacht. Die Aufstellung ist die Hintergrundfolie der Analyse, woran eine Pietà zu identifizieren ist, wenn die tradierten Positionen wegfallen. Ferner soll untersucht werden, worin die emotive Wirkmächtigkeit einer Pietà besteht und ob sich die Mittel hierfür verändert haben. Die daran anschließende Untersuchung der Wechselbeziehung zwischen der Darstellung und ihrer Funktion seit dem Spätmittelalter dient der Beantwortung der Hauptforschungsfrage dieser Studie.

Der Analyseteil zeigt eine Auswahl an Themen und Kontexten des Pietà-Motivs ab dem Jahre 2000. Da die Visualisierung von Schmerz und Leid zur Erzeugung von Mitgefühl bei der Pietà ein elementarer Aspekt ist, wird ihr ein ausführliches Kapitel gewidmet. Ausgehend von der These, dass diese Ikonik in den Tagesmedien genutzt wird, soll am Beispiel der World Press Photos ausführlich dargelegt werden, inwiefern die Gegenwartskunst, diese Bildikonik aufgreift und umsetzt. In diesem Zusammenhang wird aufgrund ihres häufigen Auftretens das Thema Gewalt in Aufständen, Terror und Krieg eine zentrale Stellung in der vorliegenden Studie einnehmen. Bildmotive, die sich hiermit befassen, sollen in den Kontexten der Urban Art sowie Kinder/ Erwachsene bei Aufständen, Terror und Krieg diskutiert werden.

Drei weitere Kapitel konzentrieren sich auf existenzielle Fragen des Lebens, wie Vergänglichkeit, das Altern oder Alt-Sein und dem Tod. Es soll geklärt werden, welche Themen in den ersten beiden Jahrzehnten des 21. Jahrhunderts entstanden sind, die zuvor in dieser Form bei dem Pietà-Motiv noch nicht im Vordergrund standen.⁶ Der Schlussteil der Arbeit umfasst die Ergebnisse der Analysen sowie Reflexionen und hebt die wichtigsten Punkte der Diskussion zu den Modifikationen und Innovationen der einzelnen Kapitel hervor. Abschließend soll die Kernfrage einer veränderten Funktion beantwortet werden.

2 Bildmotiv – Begriff – traditionelle Kontexte

Das dargestellte Ereignis wird der Bildchronologie nach in der Passionsgeschichte in dem Zeitraum zwischen der Kreuzabnahme und der Grablegung Christi

⁶ Für eine nähere Betrachtung und Analyse stehen hier nur Kunstwerke zur Verfügung, die der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden. Dennoch ist nicht auszuschließen, dass Werke in unzugänglichen, nicht veröffentlichten Bereichen aufzufinden sein können. Deshalb ist eine vollständige Aussage über die genaue Anzahl der gesamten Verbreitung im Verhältnis zu ähnlichen Bildmotiven aus der christlichen Ikonografie schlichtweg unmöglich.

eingeorordnet.⁷ Als Pietà werden Bildwerke bezeichnet, welche die Muttergottes Maria mit ihrem toten Sohn in den Armen darstellen. Sie zeigt somit die letzte zärtliche Berührung des Leichnams des gerade verstorbenen Jesus Christus, nachdem er, den Evangelien (NT) zufolge, infolge der Kreuzigung gestorben ist.⁸

Der Bildtypus der Pietà ist eine biblisch nicht belegbare Szene.⁹ In den Evangelien und der gesamten patristischen Literatur gibt es keinen Verweis auf eine solche Trauerszene oder über persönliche Gefühle.¹⁰ Johannes berichtet von einer letzten Ansprache Jesu an seine Mutter, als er am Kreuz hängt (Joh. 19,26-27). Bei den anderen Evangelien wird Maria während der Kreuzigung nicht explizit erwähnt.¹¹ Das Wort „Pietà“, bedeutet „Frömmigkeit“, „Mitleid“ sowie „Barmherzigkeit“. Darüber hinaus findet der lateinische Begriff „pietas“ (Frömmigkeit, Ehrfurcht) in der lateinischen Gebets- und Betrachtungsliteratur zwischen dem 11. und 13. Jahrhundert Anwendung. Hierbei liegt der Fokus weniger auf der kirchlichen Liturgie als auf einer persönlichen Frömmigkeit, der „pietà“ im Sinne eines innigen Mitgefühls und Mitleids.¹² Der Kunsthistoriker und Medientheoretiker Hans Belting beschreibt den doppelten Gebrauch des Begriffs *pietas*, welcher einerseits das Opfer Christi symbolisiert und andererseits das menschliche Leiden Jesu, das zum frommen Mitleiden, der Pietas aufrufen soll.¹³

⁷ Mt 27,57-61; Mk 15,42-47; Lk 23,50-55, Joh 19, 38-42. Vesperbild, in: Kirschbaum, Engelbert (Hrsg.): Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 4, Freiburg/ Basel/ Wien 1994, S. 450.

⁸ Hier sei Mt zitiert: „Aber Jesus schrie abermals laut und verschied.“ Matthäus - Kapitel 27,50. Aus christlich-theologischer Sicht ist die Seele Christi in der Nacht nach seiner Kreuzigung zunächst in das Reich des Todes, die Unterwelt (lat. Descensus Christi ad inferos, („die unten sind“) hinabgestiegen. Dem christlichen Glauben nach ist der Tod nicht das Ende, sondern ein Wechsel in einen anderen Seinszustand. Der katholische Theologe Hans Urs von Balthasar (1905-1988), der in seiner Veröffentlichung insbesondere das Leben Jesu bezogen auf das Triduum Mortis und die Heilsgeschichte verfolgt, führt in seinem Buch aus, dass die Strafe menschlicher Sünden nicht nur im leiblichen Tod von Jesus bestand, sondern auch eine seelische Strafe war. Vgl. Hans Urs von Balthasar: Theologie der drei Tage, S.158.

⁹ Curt Gravenkamp gibt an, dass das deutsche Vesperbild ein außerhalb der in den Schriften der Evangelien bestehende Handlung der Passion ist. Vgl. Gravenkamp, Curt: Marienklage: das deutsche Vesperbild im 14. und im frühen 15. Jahrhundert, Aschaffenburg 1948, S. 27.

¹⁰ Vgl. Schreiner, Klaus: Maria: Leben, Legenden, Symbole, München 2003, S.12.

¹¹ Es wird nur von Frauen berichtet, die der Kreuzigung aus der Ferne zuschauen (Mt 27,55)

Klaus Schreiner begründet die wenigen Erwähnungen bezogen auf Maria mit der Rolle der Frau, an denen die Evangelisten wohl nicht interessiert gewesen seien. Von Interesse war jedoch Maria im Kontext der christlichen Heilsgeschichte, der göttlichen Auserwählung und der Empfängnis ihres Sohnes durch den Heiligen Geist etc. Vgl. Schreiner, Maria, S. 18.

¹² Kirschbaum, Engelbert (Hrsg.): Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 4, Freiburg/ Basel/ Wien 1994, S. 450.

¹³ Vgl. Belting, Hans: Das Bild und sein Publikum im Mittelalter: Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion, Berlin 1981, S. 283.

Ihren ursprünglichen Ort hat die trauernde Muttergottes mit dem Leichnam im Arm im Bild- und Architekturkonzept mittelalterlicher Sakralräume. Als eine szenische Herauslösung aus der Passion des Leidens Christi ist dieses Bildmotiv nicht für den direkten liturgischen Gebrauch bestimmt. Deshalb befindet sich eine Pietà als Skulptur oder Gemälde, bis auf wenige Ausnahmen, meist auf Nebenaltären in Seitenkapellen, Quer- oder Seitenschiffen, Nischen, kleinen Andachtskapellen, im Umfeld eines Kalvarienberges oder privaten Gebrauch zur Ausübung der Volksfrömmigkeit. Laut der Kunsthistorikerin Jutta Finke gewinnt das barocke Vesperbild, entgegen der spätmittelalterlichen Andachtsvorstellung an öffentlichem Charakter.¹⁴ Die Pietà wird in Vorhallen aufgestellt oder ist an Fassaden einer Kirche angebracht. Mit deren Abbildung auf Bildstöcken, Wegebildern oder im Sepulkralbereich gelangt diese in den öffentlichen Raum der Volksreligiosität. Die künstlerischen Ausdrucksmedien beginnen sich zunächst in den Klöstern in Form von Texten und Musik, im nord- und westalpinen Raum über Skulpturen sowie in Italien in der Malerei herauszubilden. Im Bereich der privaten Volksfrömmigkeit finden sich kleinformatische „Andachtsbildchen“,¹⁵ auf Pergament, Papier, Holz oder Textil gemalt.

Das Pietà-Motiv steht im Spätmittelalter im Zusammenhang der Subjektivierung von Religiosität. Es findet sich im Bereich der aktiven Kontemplation der Passion Christi und der trauernden Maria in Gebet und Andacht.

Im kunsthistorischen Kontext haben sich die beiden Terminologien „Vesperbild“ im nordalpinen Raum und „Pietà“ südlich der Alpen entwickelt. Der Begriff „Vesperbild“ wird in der vorliegenden Studie nur in den Kapiteln verwendet, die sich mit der Genese des Bildmotivs für den Zeitraum des Spätmittelalters im nordalpinen Raum befassen. Für den weiteren Teil der Arbeit wird sich für die Verwendung des Begriffs Pietà entschieden. Dieser hat sich bis in den gegenwärtigen Sprachgebrauch weltweit durchgesetzt. Wenngleich er ursprünglich Bestandteil eines religiösen Bildprogramms war, wird er in dieser Untersuchung als eine Transformation einer emotionalen Gestimmtheit aufgefasst.

¹⁴ Vgl. Finke, Jutta: Das Vesperbild in der süddeutschen Plastik des 17. und 18. Jahrhunderts, Dissertation, vorgelegt an der Ludwig-Maximilians-Universität zu München 1985., S. 106.

¹⁵ Den Begriff prägte Adolf Spamer: Das kleine Andachtsbild vom XIV. - XX. Jahrhundert, 2. originalgetreue Auflage 1980 [Nachdr. der Ausgabe] München, 1930.

Die Darstellung der trauernden Gottesmutter mit dem Leichnam Christi bezieht Rezipierende in die innige Beziehung zwischen Maria und ihrem Sohn zum Zweck des Leidensnachvollzugs und der Trauer ein. Über die Möglichkeit der inneren Kontemplation können Gläubige nach christlichem Verständnis Anteil an der Erlösungstat Christi haben und somit sich selbst und ihre Seele retten.¹⁶ Nach bisheriger Kenntnis besteht bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts nur das Thema der verstärkten Hinwendung zum Leiden Christi im Passionskontext und das Mitleiden der Muttergottes mit ihrem Sohn.

3 Forschungsüberblick und Zugang

Der hier aufgezeigte Forschungsstand liefert einen aktuellen Überblick über die Pietà-Forschung. Er umfasst sowohl deutsch- als auch englischsprachige Literatur. Die Forschung zur wissenschaftlichen Untersuchung des Bildmotivs setzt innerhalb der Kunstgeschichte erst in der Zeit um den Ersten Weltkrieg ein. Der Kunsthistoriker Wilhelm Pinder (1878-1947) begründet das aufkeimende Interesse an der Pietà mit der militärischen Niederlage des Deutschen Kaiserreichs und der daraus resultierenden nationalen Depression. Er vermutet eine Rückbesinnung auf geistige und kulturelle Errungenschaften des „Deutschtums“, um das Selbstbewusstsein der Nation zu stabilisieren.¹⁷ Ob Pinders Einlassung zur Herausbildung der Pietà (Vesperbild) als eine „nationale Sonderleistung“ zu betrachten ist, wie er behauptet, bedarf einer Verifizierung, die an dieser Stelle nicht zu leisten ist. Wenn es um seine kunsthistorische Rezeption im Allgemeinen und die des Ursprungs des Motivs im deutschsprachigen Raum im Besonderen geht, muss seine antisemitische Haltung und sein offenes Bekenntnis zu Adolf Hitler¹⁸ in Bezug auf die Genese der Pietà kritisch hinterfragt werden. Der Kunsthistoriker Walter Passarge (1898-1958), der im Jahr 1922 bei Pinder zur Kunst des Mittelalters promoviert,¹⁹ befasst sich in

¹⁶ Vgl. Kopp-Schmidt, Gabriele: *Ikonographie und Ikonologie: Eine Einführung*, Köln 2004, S. 93. Weitere Funktionen werden gesondert in dem Kapitel „Funktionen des Vesperbilds, der Pietà“ aufgeführt.

¹⁷ Pinder, Wilhelm: *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance*, Handbuch der Kunstwissenschaft 1914 bis 1929, Wildpark-Potsdam 1929, S. 36-37.

¹⁸ Vgl. Bushart, Magdalena: Pinder, Wilhelm, in: *Neue Deutsche Biographie* 20, Günter Hockerts (Hrsg.), Berlin 2001, S. 448-450.

¹⁹ Vgl. Fastert, Sabine: *Pluralismus statt Einheit. Die Rezeption von Wilhelm Pinders Generationenmodell nach 1945*, in: *Kunstgeschichte nach 1945: Kontinuität und Neubeginn in Deutschland*, Nikola Doll (Hrsg.), Köln 2006, S. 60.

seiner Einzeluntersuchung mit der Typengliederung mittelalterlicher Vesperbilder.²⁰ Er bemerkt 1924, dass bis zu dieser Zeit das vorhandene Forschungsmaterial an sich bereits lückenhaft gewesen sei.²¹ Ab den 1930er Jahren gibt es mehrere Monografien zu Typologisierungen von Vesperbildern bis zur Renaissance.²² Als besonders herausragend ist die systematische Typengliederung von Frieda Carla Schneider²³ zu nennen. Ihre Dissertation von 1933 knüpft an die Ergebnisse von Passarge an, wobei sie grundsätzliche Merkmale zu mittelalterlichen Vesperbildern herausarbeitet. Sie fertigt Zeichnungen mit einer chronologischen Abfolge der Veränderungen der Achsverschiebungen der Figuren und der Anordnung von Maria und Jesus an. Eine weitere nennenswerte Arbeit liefert 1939 Elisabeth Reiners-Ernst zum sogenannten „freudvollen Vesperbild“.²⁴ Sie weist nach, dass bei einigen frühen Vesperbildern die Erlösungsfreude im Gesichtsausdruck von Maria zu sehen ist. In den 1950-80er Jahren erscheinen Monografien, die sich ausschließlich mit einzelnen Pietà-Darstellungen vom Mittelalter bis zum Barock befassen und einen lokalen Bezug haben.²⁵ Der überwiegende Teil des Zeitraums der Pietà-Forschung bezieht sich demnach auf den beforschten Zeitraum des Mittelalters. Sie endet abrupt mit dem Barock.

1985 wird eine Monografie von Volker Probst zum Pietà-Motiv bei Arno Breker veröffentlicht, in der er die Pietà erstmalig in den Kontext von Kriegerdenkmalen setzt und somit eine Verbindung vom sakralen zum profanen Bereich herstellt. Es folgt ein weiteres Buch von ihm zu deutschen Kriegerdenkmalen in der Weimarer Republik am Beispiel des Pietà-Motivs.²⁶ Ein Aspekt der Funktionalität der Pietà, bei der die Figur der Mutter eine Aufopferung impliziert, wird in der skulpturalen Kriegsgräber- und Gedächtniskultur des Ersten und Zweiten Weltkriegs erst wieder ab

²⁰ Passarge, Walter: Das deutsche Vesperbild im Mittelalter, Köln 1924.

²¹ „Dazu kommt, dass das Material an sich bereits sehr lückenhaft ist und auch in seinem heute noch vorhandenen Umfang erst durch eingehende Lokalforschungen zutage gefördert werden kann.“ Passarge, Das deutsche Vesperbild, S. 33.

²² Körte, Werner: Deutsche Vesperbilder in Italien, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 1, Kaiser-Wilhelm-Institut, Bibliotheca Hertziana, Rom (Hrsg.), Tübingen 1, 1937, S. 1-138.

²³ Schneider, Frieda Carla: Die mittelalterlichen deutschen Typen und die Vorformen des Vesperbildes, Rendsburg 1931.

²⁴ Reiners-Ernst, Elisabeth: Das freudvolle Vesperbild und die Anfänge der Pietà-Vorstellung, München 1939.

²⁵ Gravenkamp stützt sich auf Reiners-Ernst und fasst den Stand der Forschung zusammen. Vgl. Gravenkamp, Vesperbild.

²⁶ Probst: Das Pietà-Motiv bei Arno Breker, 1985. Probst: Bilder vom Tode Eine Studie zum deutschen Kriegerdenkmal in der Weimarer Republik am Beispiel des Pietà-Motives und seiner profanierten Varianten.

2002 von Susanne Lanwerd diskutiert.²⁷ In den 90er Jahren werden vereinzelte mittelalterliche Pietà-Beschreibungen ebenfalls mit Lokalbezug publiziert.²⁸ Aus dem Jahr 2000 gibt es einen Katalog-Aufsatz zur Pietà im Werk von Käthe Kollwitz.²⁹ Das gesichtete Material umreißt darin einzelne Pietà-Figurationen als Werkbeschreibung zu einzelnen Positionen, wie von Michelangelo, Arno Breker oder Käthe Kollwitz.³⁰

Eine 2011 erschienene Monographie von Ruby C. Tapia³¹ beleuchtet amerikanische Pietàs unter dem Aspekt rassistischer Konzepte von Mutterschaft in amerikanischen Erzählungen, Geschichten und Erinnerungen. Ihr Ansatz, sich mit der Schnittmenge einer sogenannten „nationalen Subjektivität“ von vermeintlicher „Rasse“ und Geschlecht in diesbezüglichen visuellen Darstellungen zu befassen, ist nur schwer nachzuvollziehen und hat für diese Arbeit keine Relevanz.

Alle Quellen in den Print- und Bildmedien aus der Kunst- und Bildgeschichte weisen kleinere Einlassungen bei bestehenden Pietà-Motiven innerhalb des Gesamtschaffens des jeweiligen Künstlers auf. Es waren keine umfassenden Angaben, wie beispielsweise ein Aufsatz oder eine Monografie, aufzufinden. Monografische Forschungsergebnisse, welche ausschließlich der Pietà-Darstellung seit dem 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart gewidmet sind, konnten bisher in der Kunst- und Bildwissenschaft nicht gefunden werden.

Der Kunsthistoriker und Medientheoretiker Hans Belting hat sich im Kontext der abendländischen Religionsgeschichte mit dem Bild und dem Publikum, der Bilderverehrung des Mittelalters, der Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion (1981) und Heiligenbildern aus der sozialhistorischen Perspektive heraus befasst. In seiner Bild-Anthropologie von 2001 widmet er sich u.a. religiösen Bildern im

²⁷ Die Bildformel Pietà. Religiös tradierte Geschlechterbilder in Symbolisierungen des Nationalsozialismus, in: Eschebach/ Jacobeit/ Wenk (Hg.): Gedächtnis und Geschlecht. Deutungsmuster in Darstellungen des nationalsozialistischen Genozids, Frankfurt am Main/ New York 2002, S. 163 - 180.

²⁸ Beispiele für Veröffentlichungen von Pietà-Monographien mit Lokalbezug sind: Milena Bartlova; Jindrich Vybiral: Die Pietà aus Jihlava, Iglau und die heroischen Vesperbilder des 14. Jahrhunderts, Praha, 2015.

Kvapilová, Ludmila: Vesperbilder in Bayern: von 1380 bis 1430 zwischen Import und einheimischer Produktion, Petersberg, 2017.

Fabio, Agostino: Pietà, deposizioni e compianti a Verona e nel Veronese, Verona: Scripta edizioni, 2018.

²⁹ Katalog: Einblicke 6. Die Pietà im Werk von Käthe Kollwitz. Von der privaten Trauerarbeit zum nationalen Denkmal, Ausstellung im Käthe Kollwitz Museum Köln 19. März bis 5. Mai 2002.

³⁰ Mit Ausnahme von Volker G. Probst, der sich mit deutschen Kriegerdenkmalen in der Weimarer Republik am Beispiel des Pietà-Motivs befasste.

³¹ Tapia, Ruby, C.: American Pietas: Visions of Race, Death, and the Maternal, Minnesota 2011.

Allgemeinen, aus denen Rückschlüsse auf das Pietà-Motiv gezogen werden können. Seine Beiträge kommen jedoch nicht aus der Religionswissenschaft. Im Hinblick auf die ausgewählten Kunstwerke gibt es Artikel und Ausstellungskataloge, welche in dieser Arbeit Berücksichtigung finden werden.

Bis auf Darlegungen in kleineren Abhandlungen ist das Thema in der Religionswissenschaft kaum erforscht. Lediglich die bereits erwähnte Religionswissenschaftlerin Susanne Lanwerd hat im Bereich der neueren Gedächtniskulturforschung und der Trauer zur Bildformel der Pietà im Nationalsozialismus einen Beitrag zum Verständnis der Pietà-Ikonik geleistet.³²

Einen interdisziplinären Blick und eine damit verbundene Option einer wissenschaftlichen Analyse religiöser Prozesse und Wirkmechanismen im Kontext von Religion gibt es zunehmend seit Ende des 20. Jahrhunderts im Zuge der Diskussionen in der Kunst- und Bildwissenschaft.³³ In dem 2012 erschienenen Buch „Kunst und Religion im Zeitalter des Postsäkularen“³⁴ werden Verbindungen von Religion und zeitgenössischer Kunst aufgezeigt. Die Veröffentlichung beschränkt sich auf religiöse Fragen im allgemeinen Hochschulkontext, also nicht speziell zur Pietà. Gleichwohl wird in diesem Buch die christliche Ikonografie innerhalb des gegenwärtigen Diskurses thematisiert. Die Religionswissenschaftlerin Daria Pezzoli-Olgiati referiert 2014 in einem Vortrag zur „Visualität als Gegenstand religionswissenschaftlicher Reflexion“.³⁵ Beide Abhandlungen gehen aber nicht speziell auf die Pietà ein. 2018 erschien die Monographie „Sichtbare Religion“,³⁶ welche die visuellen Medien und ihre Funktion in der Gestaltung und Tradierung von religiösen Symbolsystemen aus religionswissenschaftlicher Sicht beleuchtet. Diese bietet zwar Handlungsanleitungen zur Berücksichtigung sozialer, politischer und historischer Kontexte eines

³² Lanwerd, Susanne: Die Bildformel der Pietà. Religiös tradierte Geschlechterbilder in Symbolisierungen des Nationalsozialismus in: Gedächtnis und Geschlecht. Deutungsmuster in Darstellungen des nationalsozialistischen Genozids. Frankfurt/ New York, 2002, Eschebach, Insa, Jacobeit, Sigrid, Wenk, Silke (Hrsg.), S. 163-180.

³³ Zu nennen sind: Maar, Christa / Burda, Hubert (Hrsg.), Iconic Turn. Die Neue Macht der Bilder, Köln, 2004 und Schade, Sigrid / Wenk, Silke (Hrsg.), Studien zur visuellen Kultur. Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld, Bielefeld, 2011.

³⁴ Überblick zu Kunst und Religion allgemein in der Gegenwart in: Silvia Henke, Nina Spalier, Isabel Zürcher (Hrsg.), Kunst und Religion im Zeitalter des Postsäkularen. Ein kritischer Reader, Bielefeld 2012.

³⁵ Pezzoli-Olgiati, Sichtbare Religion Bilder, Blicke und Visualität als Grundthemen der Religionswissenschaft. SAGW Akademievortrag Heft XXV, in Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften.

³⁶ Fritz/ Höpflinger/ Knauß/ Mäder/ Pezzoli-Olgiati, Sichtbare Religion, Eine Einführung in die Religionswissenschaft.

Objekts. Sie leistet jedoch keine neuen Ansätze zur methodischen Bildbeschreibung religiöser Motive aus der religionswissenschaftlichen Disziplin heraus. Hier hatte sich die Verfasserin eine religionswissenschaftliche Methode zur Bildbetrachtung und Bildbeschreibung erhofft. Die Verfassenden dieser Veröffentlichung stützen sich jedoch bei der Bildbeschreibung und Analyse lediglich auf die kunstwissenschaftliche Methode des Kunsthistorikers Erwin Panofsky und dessen Dreischrittmodell der vorikonographischen Beschreibung, ikonographischen Analyse und ikonologischen Interpretation.³⁷

Seit 2010 gelangen zunehmend Kunstwerke aus der christlichen Ikonografie außerhalb der kunstgeschichtlichen Forschung in den wissenschaftlichen Fokus. Zu verzeichnen ist ein interdisziplinärer Ansatz, wie die Studie „Die (un-)sichtbare Religion. Wandel des christlichen Bilderrepertoires“ von 2018, in der die Kommunikations- und Medienwissenschaftlerin Tanja Maier³⁸ sich mit der medialen Präsenz, Tradierung und Transformation christlicher Bildmotive befasst. Ihr Untersuchungskorpus sind jedoch keine Artefakte, sondern Abbildungen in drei zwischen 1949 bis 2013 erschienenen Zeitschriften „Bunte“, „Stern“ und „Spiegel“, die sie in den Kontext christlicher Bildmotive stellt. Aus dem hier angegebenen Quellenmaterial lässt sich ableiten, dass bislang keine Forschungsarbeit vorliegt, welche die Rezeption des Pietà-Motivs in der Gegenwart aus kunsthistorischer oder religionswissenschaftlicher Perspektive untersucht.

4 Forschungsrelevanz – Desiderat

In der religionswissenschaftlichen Forschung finden sich vor allem Textanalysen zu religionswissenschaftlichen Themen. Literatur, die sowohl eine umfassende Komplexität des Pietà-Motivs als auch einen interdisziplinären Kontext über die Kunstgeschichte hinaus aufgreifen, sind bisher für den Zeitraum zwischen dem 19. und dem ersten Viertel des 21. Jahrhunderts nicht nachzuweisen. Diachron vergleichende Bildanalysen, welche die Funktion eines tradierten christlichen Bildmotivs untersuchen, um darauf Rückschlüsse auf Veränderungen gesellschaftlicher Prozesse zu ziehen, sind nicht bekannt. Es fehlt eine Monografie, in der die Zusammenhänge der Wiederbelebung eines primär christlichen Bildmotivs und der

³⁷ Fritz, Natalie, et.al: Sichtbare Religion: Eine Einführung in die Religionswissenschaft, S. 32.

³⁸ Maier, Tanja: Die (un-)sichtbare Religion. Wandel des christlichen Bilderrepertoires in der visuellen Kultur. Köln 2019.

gegenwärtigen Bezüge zu Gewalt, Tod, Angst, Vergänglichkeit, dem Alt-Sein, Altern oder dem Verlust analysiert werden.

5 Ziel – Kernaussage – Forschungsfragen

Die kommenden Fragen führen auf die Beantwortung der Hauptfrage hin. Wie greifen Gegenwartskünstler_innen dieses tradierte Thema jeweils auf? An welche Darstellungstraditionen, Kontexte und Wirkmechanismen knüpfen sie an? Mit welchen künstlerischen Mitteln wird das Thema aufgegriffen, weiterentwickelt, modifiziert oder negiert? Welche Intentionen und Wirkungen sind damit verbunden? Dies führt zu der Hauptforschungsfrage: Verändert sich damit die Funktion des Pietà-Motivs? Im 21. Jahrhundert entstehen Innovationen, die zuvor in dieser Form noch nicht präsent waren.³⁹ Aufgezeigt werden soll, wie sich Gegenwartskünstlern_innen eine christliche Bildformel aneignen und dabei diese ursprüngliche Trauerformel relaunchen, modifizieren oder neu erfinden. Über dieses Set soll eine Schnittmenge ihrer Funktionsweisen und Veränderungen eruiert und die Frage nach einem inhaltlichen und gesellschaftlichen Bedeutungswandel dieses Bildmotivs beantwortet werden. Diese Analyse wirft somit Schlaglichter auf die Bildrezeption der Pietà ab dem 21. Jahrhundert. Sie soll einen Beitrag zur Erforschung der Reinszenierung religiöser Bilder über die journalistischen Bildmedien leisten, die religiöse und historische Szenen rekurren.

Daraus ergibt sich die Kernthese: Das Bildmotiv der Pietà stammt ursprünglich aus der christlichen Ikonografie und wird in der Gegenwartskunst als innovative Trauerformel in politischen, sozial motivierten und (inter)religiösen Zusammenhängen verwendet. Die in der vorliegenden Studie ausgewählten Werke zielen auf eine gesellschaftskritische Anklage oder die Vermittlung existenzieller Lebenserfahrungen ab. Die Schlüsselfunktion der Bildformel als visuellem Stimulus, mit dem Ziel, Mitgefühl zu evozieren, bleibt seit ihrer Entstehung bestehen. Daraus werden folgende Forschungsfragen abgeleitet: Welche signifikanten Modifikationen, Innovationen und Kontextualisierungen lassen sich nachweisen und verändert sich damit die ursprüngliche Funktion der Pietà?

³⁹ Für eine nähere Betrachtung und Analyse stehen hier nur Kunstwerke zur Verfügung, die der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden. Dennoch ist nicht auszuschließen, dass diese in unzugänglichen, nicht veröffentlichten Bereichen aufzufinden sein könnten. Deshalb ist eine vollständige Aussage über die genaue Anzahl der gesamten Verbreitung im Verhältnis zu ähnlichen Bildmotiven aus der christlichen Ikonografie schlichtweg unmöglich.

6 Untersuchungskorpus und methodische Vorgehensweisen

Nach bisherigem Kenntnisstand verfügt die Religionswissenschaft über keine eigene Methode zur Bildanalyse von Kunstwerken. Die Forschungslage zeigt, dass die mediale Bilderflut zunehmend die Reflexion unserer visuellen Kultur bestimmt, jedoch nur zögerlich in den Blick des wissenschaftlichen Interesses einer empirischen, mit Methoden qualitativer Sozialforschung arbeitenden Bildwissenschaft gerät. Dies verwundert, weil die Analyse von Materialien aus der Bildgeschichte für das Verstehen zeitgenössischer visueller Medien von hoher Relevanz ist.

Die täglich neu entstehenden Werke, auch im Bereich der Massenmedien, welche explizit oder implizit auf die Pietà-Ikonik zurückgreifen, lassen eine lückenlose Auflistung nicht zu. Deshalb war es geboten, für diese Arbeit eine Auswahl vorzunehmen. Es findet ein Vergleich auf der Mikroebene statt. In diesem Sinne behandelt diese Vergleichsstudie eine Sequenz der Kunst- und Bildgeschichte, die sich aufgrund des Untersuchungszeitraums in ihrer Historizität noch nicht abschließend einordnen lässt.

Der Untersuchungsgegenstand besteht zunächst als Arbeitsmaterial in Form eines originalen zwei- oder dreidimensionalen, unbewegten Objekts und fotografischen Reproduktionen aus dem Fotojournalismus. Der eigentliche Analysegegenstand ist jedoch das Bildmotiv, an dem sich ein visuelles Prinzip feststellen lassen kann.

Im folgenden Schritt soll anhand dieser ausgewählten Werke durch qualitative Auswahlkriterien die Frage beantwortet werden ob und inwiefern sich die Kontexte und die Funktion des Bildmotivs im Laufe der abendländischen Kunstgeschichte verändert hat. Der Untersuchungsgegenstand wird auf Kunst- und unbewegte Bildmedien des 21. Jahrhunderts eingeschränkt. Sie sind weltweit verortet. Die ausgewählten Kunstwerke sind nicht von einer religiösen Institution beauftragt worden. Gleichwohl kann ein Sakralraum als Ausstellungsforum für eine Sonderausstellung dienen.⁴⁰

Dabei ist die künstlerische Qualität, welche insbesondere ein innovatives Lösungskonzept erkennen lässt, ein entscheidendes Auswahlkriterium. Hierzu zählt die besondere Intensität der Ausdruckskraft der künstlerischen Positionen, die aus der

⁴⁰ Der Einbezug von kirchlich beauftragter Kunst würde ein gesondertes Thema und Herangehensweise erfordern, die hier nicht zu leisten beabsichtigt ist. Allein die Möglichkeit des Weglassens dieser Option, bezogen auf eine im Spätmittelalter entstandenen Bildformel aus der christlichen Ikonografie, zeigt die Relevanz einer aktuellen Aufarbeitung dieses Bildmotivs.

tradierten Bildcodierung heraus hin zu einer zuvor nicht existierenden Formensprache durch eine Modifizierung oder Weiterentwicklung des Bildmotivs führt. Ein zusätzliches Auswahlkriterium ist entweder die Belegbarkeit eines Bildtyps aus den Jahrhunderten zuvor, die Bildformel oder die Vergabe des Werktitels mit „Pietà“ durch den Produzierenden.

Um die Bildrezeption der Pietà als Schlaglichter abzubilden, erfolgte mittels einer Vorrecherche durch Museums- Galerie- Kunstmessebesuche, Publikationen sowie Online ein Überblick von über 70 Arbeiten zeitgenössischer Künstler_innen. Unter Einhaltung dieser benannten Auswahlkriterien und durch die in Themenkapitel aufgeteilten, jeweils zwei bis drei künstlerischen Positionen, ergab sich ein Set von 22 zeitgenössischen Arbeiten aus den Kunst- und Bildmedien als Untersuchungsgegenstand. Hinzu kommen 24 Vergleichsobjekte aus der Kunst- und Bildgeschichte. Auffallend war die hohe Anzahl der Darstellungen im Kontext von Gewalt. Eine weitere Kategorie bildeten Darstellungen des Verlustes von Mensch und Tier im zivilen Bereich.

Zur Darlegung des Phänomens der neu entstandenen Pietà-Motive seit 2000 werden exemplarisch sechs Themenschwerpunkte für eine orientierende Untersuchung herausgenommen. Die Kunstwerke werden in die Themenkomplexe: *Visualisierung von Verletzung und Schmerz, Gewalt, Vanitas, Umgang mit dem Altern/Alt-Sein und Lacuna* eingeteilt. Bei den Vorrecherchen wurde festgestellt, dass es eine weitaus größere Auswahl an Motivkategorien gibt, beispielsweise *Pietà und Umwelt, Leid im Alltag* oder im Kontext der Urban Art im Nahen und Mittleren Osten. Diese Themen blieben in der Auswahl unberücksichtigt. Die Herausforderung der Zusammenfassung einzelner Werke in Themengruppen bestand in einer Entscheidungsfindung der sich häufig überschneidenden Darstellungsoptionen. Ausschlaggebend für die Entscheidung der Zuordnung waren die Äußerungen der Künstler_innen selbst oder wie Max Imdahl es beschreibt, die bildimmanenten Anhaltspunkte⁴¹ und deren gestalterischer Gewichtung.

Alle Gegenwartskünstler_innen sind international etabliert und werden durch Galerist_innen oder andere Kuratierende vertreten. Da der internationale Kunstmarkt stetig wechselnden Bewertungen unterliegt, stehen die qualitative Vielfalt der

⁴¹ Vgl. Imdahl, Max: Giotto Arenafresken: Ikonographie, Ikonologie, Ikonik, 3. Auflage, München 1996, S. 97 f.

Gestaltungstechniken und die Darstellung im Fokus der Studie und nicht der Markttrend. Auf die Idee der Künstler_innen wird insofern Wert gelegt, als diese Denk- und Handlungskonzepte aufweisen sowie neue Impulse und Erkenntnisse an Rezipierende senden.

Methodische Vorgehensweise

Methoden für die Untersuchung und Analyse religionswissenschaftlicher Phänomene und seiner Gegenstände aus der materiellen Kultur fehlen.⁴² Wenngleich sich die christliche Ikonographie beispielsweise mit religiösen Themen befasst, gibt es seitens der Religionswissenschaft keine eigene methodische Vorgehensweise einer Bildanalyse.

Zu dem Bereich der Analyse von Bildinhalten gibt es eine Anzahl an Quellen aus der Kommunikations- und Medienwissenschaft.⁴³ Für die Komplexität zur Beantwortung der Fragestellung dieser Studie erweisen sich jedoch die spezifischen kulturwissenschaftlichen Methoden nur einer Disziplin für die primäre Beschreibung unbewegter Artefakte als nicht ausreichend, weil das Bild erst formal erschlossen werden muss.

Deshalb wird unter dem interdisziplinären Einbezug aus den Referenzwissenschaften eine eigene Methode entwickelt. Primär werden qualitative Forschungsmethoden der Ikonografie, Ikonologie, Ikonik aus der Kunstgeschichte, der Theaterwissenschaft und der Feldforschung aus der Ethnografie/ Ethnologie und der Religionswissenschaft angewandt. Methoden aus der Kunstgeschichte ermöglichen die Beantwortung der Frage, wie ein Objekt kompositorisch, strukturell und inhaltlich aufgebaut ist. Die Methode aus der Theaterwissenschaft macht es möglich, die Semiotik der dargestellten Figuren aufzuschlüsseln. Aus den Methoden der Feldforschung kann die Frage beantwortet werden, wie und warum sich die Produzierenden dieses Bildmotivs bedienen und welche Auswirkungen dies auf Rezipierende hat. Eine offene und flexible, methodische Vorgehensweise am jeweiligen Objekt

⁴² Zu nennen sind Kurth und Lehmann: *Kulturwissenschaftliche Methoden in der Religionswissenschaft*, 2011.

⁴³ Z.B. Grittmann, Elke; Ammann, Ilona: *Quantitative Bildtypenanalyse*, in: Thomas Petersen, Clemens Schwender: *Die Entschlüsselung der Bilder. Methoden zur Erforschung visueller Kommunikation. Ein Handbuch*. Köln, 2011, S. 136–178. Rose 2007, S. 59 ff. Müller, Marion G.: *Bilder – Visionen – Wirklichkeiten. Zur Bedeutung der Bildwissenschaft im 21. Jahrhundert*, in: Marion G. Müller, Thomas Knieper (Hrsg.): *Kommunikation visuell: das Bild als Forschungsgegenstand; Grundlagen und Perspektiven*, Köln 2001, S. 14-24.

ermöglicht die Entwicklung weiterer Unterthesen. Die methodischen Schritte werden nicht durchgehend auf jeden Gliederungspunkt gleich angewandt, weil das Material so disparat ist, dass eine stringente Abfolge der Beantwortung der Fragestellung nicht gerecht wird.

Planimetrische Einzeichnungen/ Anwendung kunstgeschichtlicher Methoden

Um den allgemeinen Bildaufbau und den Aufbau der Figuren besser lesen und deuten zu können, erfolgen im Vorfeld planimetrische Einzeichnungen. Dabei stellt die Linie, als eine rekonstruktive Methode der Bildinterpretation eine formale Struktur in der Bildfläche dar und ist für den Zugang zur Semantik von zweidimensionalen Darstellungen hilfreich. Diese Methode ist von dem Kunsthistoriker und Maler Max Imdahl (1925-1988) abgeleitet.⁴⁴ Er plädiert für die Linien als Mittel des Erkennens im Sinn eines sehenden Sehens. Hierbei sucht er nicht nach externen Erläuterungen, sondern bildimmanenten Zeichen, die sich aus der Werkstruktur ergeben. Für die Vorstrukturierung sind diese linearen Einzeichnungen zum einen natürliches Bedürfnis für einen gedanklichen Nachvollzug, und zum anderen zeigen sich leichter eine von den Künstlern_innen erzeugte Harmonie, Spannung oder Bewegungsrichtung der Körper in der Bildkomposition. Diese im Vorfeld angewandte Methode war als Vorleistung wichtig, um die Komposition des Werkes nachvollziehen und einordnen zu können ob es sich um eine Bildformel einer Pietà handelt. Sie fließt in die Bildbeschreibung mit ein, weil dadurch die Darstellungsabsicht besser erkannt wird.

Komparatistische Methode

Ziel des rekonstruktiven Vorgehens ist es, gemäß des Religionswissenschaftlers und Soziologen Joachim Wach, Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen zwei Kunstwerken herauszuarbeiten.⁴⁵ Diese werden in der vorliegenden Studie für den Vergleich zwischen zwei Objekten, bzw. Darstellungen verwendet.⁴⁶ Die zuvor

⁴⁴ Diese Vorgehensweise erfolgt nach Max Imdahl. Hiernach werden die Bildwerte durch Größe, Form, Richtung und Standort miteinander in Bezug gesetzt. Darin sieht er eine Erkenntnismöglichkeit für „das sehende Sehen“. Imdahl, Giotto, S. 21.

⁴⁵ Vgl. Wach, Joachim: Religionswissenschaft: Prolegomena zu ihrer wissenschaftstheoretischen Grundlegung, Leipzig: Hinrichs, 1924 S. 186 f.

⁴⁶ Da in dieser Arbeit auch Kriegsfotografien verhandelt werden, wurde sich bei der Auseinandersetzung mit der Klassifizierung von Typen, auch mit der dokumentarischen Methode und der soziologischen Typenbildung von Ralf Bohnsack befasst. (Bohnsack, Ralf: Die dokumentarische Methode und ihre Forschungspraxis. Grundlagen qualitativer Sozialforschung, 2013, S. 242 ff.) Bohnsack entwickelte seine Bildinterpretation mit Bezug auf Erwin Panofskys ikonografisch-ikonologischer Methode (Vgl. Bohnsack, 2009, Bohnsack, Ralf: Qualitative Bild- und Videointerpretation. Die

festgelegten Formen des Positionswechsels der Figuren bilden die Grundlage für einen Vergleich.

Der Religionswissenschaftler Oliver Freiberger definiert für die Disziplin der Religionswissenschaft allgemein, dass ein assoziativer Vergleich in dem Feststellen von Parallelen oder ähnlichen Ergebnissen besteht. Dieser wird von dem Forscher aus seinem eigenen Bildgedächtnis heraus vorgenommen. Das würde jedoch nicht ausreichen, weil es zu sehr der Subjektivität mit unterschiedlichen Deutungsmöglichkeiten verschiedener Personen unterläge. Deshalb plädiert er für eine systematische Methode, bei welcher der von dem Religionswissenschaftler Joachim Wach⁴⁷ abgeleiteten Begriff „tertium comparationis“ (das Dritte des Vergleiches) die Frage, woraufhin die Werke verglichen werden (z.B. Form, Geschmack), aufgegriffen wird.⁴⁸ Diese Kategorisierungsmethode eignet sich nicht nur für die Auswahl der zu untersuchenden Objekte, sondern auch für die Strukturierung bei der Beschreibung und Analyse des Untersuchungsgegenstands innerhalb einzelner Kapitel. Deshalb ziehen sich die Fragen nach dem Wie, Was und Wo durch die Analysekapitel der vorliegenden Studie. Das bedeutet, dass sie von diesem angewandten Kanon stark geprägt ist. In der vorliegenden Studie werden Kunstwerke untereinander oder fotojournalistische Abbildungen mit Kunstwerken verglichen, die historisch oder systematisch diachron in Verbindung gebracht werden können. Der Untersuchungsgegenstand wird aus Objekten gebildet, die aus den Anfängen der christlichen Ikonografie erwachsen sind und bis in die Gegenwartskunst hineinreichen.

Diachroner Vergleich

dokumentarische Methode. Opladen 2009, S. 31.) Er unterscheidet in die „sinngenetische“ und die „soziogenetische“ Typenbildung. Bei dem ersten muss zunächst ein allen Fällen gemeinsamer Orientierungsrahmen, eine sogenannte „Basistypik“ vorhanden und die typischen Merkmale erfasst sein. Im zweiten Schritt der „soziogenetischen“ Typenbildung plädiert er für eine systematische comparative Analyse. Seine Methode ist zwar ein disziplinübergreifender Ansatz, der Entschlüsselung von Bildinhalten und diese kann auf die Geisteswissenschaften angewendet werden, aber für diese Studie ist sie nicht weitreichend genug, weil es letztendlich wieder Rückgriffe auf die kunsthistorischen Methoden Panofskys und Imdahls sind.

⁴⁷ Laut Wach müsse die Frage nach Natur, Wesen und Bedeutung von „Parallelen“ geklärt werden. Dies geschehe durch eine bestimmte Festlegung von Punkten, welche den Vergleich tragen. Er bezeichnet dies mit „tertium comparationis“. Hierbei müsse jede Erscheinung in einem Sinnzusammenhang gesehen werden. Damit könne das „Außenstehende“ besser erkannt werden. Vgl. Wach, 1924, 177-192.

⁴⁸ Vgl. Freiberger, Oliver: Der Vergleich als Methode und konstitutiver Ansatz der Religionswissenschaft, in: Religionen erforschen: kulturwissenschaftliche Methoden in der Religionswissenschaft, Stefan Kurth, Karsten Lehmann (Hrsg.), Wiesbaden 2011, S.199.

Den Kunstwerken der Gegenwart werden überwiegend Werke des Spätmittelalters gegenübergestellt, also der Entstehungszeit des Vesperbilds/ der Pietà.⁴⁹ Ziel ist die daraus gewonnene Erkenntnis, einer möglichen Modifikation oder Innovation der sich seit dem Spätmittelalter herausgebildeten Positionswechsel (Typen) und der Bildformel im Vergleich mit Kunstwerken der Gegenwart. Herausgearbeitet werden „äquivalente“ und „kontrastive“⁵⁰ Merkmale. Leibniz zufolge dient diese Betrachtung der Übereinstimmung und Unterschiede zweier Dinge, dass aus der Erkenntnis des einen das andere erkannt wird.⁵¹ So können sich ähnelnde Kunstwerke verschiedener Kunstepochen einen Hinweis auf dieselben kunsthistorischen Vorbilder geben. Dabei geht es zum einen um die Einordnung einer bereits vorhandenen Position und ob die Bildformel der Pietà gegeben ist. Zum anderen kann damit die Innovation in der Gegenwartskunst herausgearbeitet werden. Ein weiteres Ergebnis kann darin bestehen, die Einmaligkeit eines Phänomens, oder transkulturelle und historische Zusammenhänge, beispielsweise bei der Bildgenese festzustellen.⁵²

Fischer-Lichte – theatralischer Code

Entscheidend für das Erkennen und das Ausdifferenzieren des Bildtyps und der Bildformel einer Pietà sind die von ihr ausgehenden kinesischen Zeichen.⁵³ Sie entstehen durch Posen und Bewegungen des Körpers. Hierüber können Datierungen an dem jeweiligen Kunstobjekt vorgenommen werden, weil sich beispielsweise die Lage des von Maria gehaltenen oder eben nicht gehaltenen Christus in den Stilepochen verändert hat.

Diese Studie orientiert sich an der von der Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte vorgeschlagenen Regelungsoptionen des Systems theatralischer Codes.⁵⁴ Es werden Konstanten und Abweichungen visueller Zeichen durch Bewegungen

⁴⁹ Die überwiegende Beschränkung auf Werke des Spätmittelalters wird zum einen damit begründet, dass die Typenbildung bis dahin weitestgehend abgeschlossen ist. Zum anderen erfolgt eine Einschränkung, bezogen auf die Fülle an Bildmaterial und der geringen Erschließung der Kunstwerke bezogen auf die Genese der Pietà ab der Renaissance.

⁵⁰ Zitiert nach Schenk, Günter/ Krause, Andrej: Vergleich, in: Joachim Ritter/ Karlfried Gründer; Gottfried Gabriel (Hrsg.) Historisches Wörterbuch der Philosophie. Band 11. Darmstadt 2001, S. 676.

⁵¹ Ebd., S. 677.

⁵² Vgl. Zemanek, Evi: Was ist Komparatistik? PDF, S. 16. Verfügbar über <https://portal.uni-freiburg.de/ndl/personen/zemanek/dokumente/Was%20ist%20Komparatistik>. [19.11.2019].

⁵³ Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Eine Einführung, Bd. 1, Das System der theatralischen Zeichen, 4. Auflage, Tübingen 1989 (Nachdruck 2003), S. 47.

⁵⁴ Fischer-Lichte, Semiotik des Theaters, S. 21-25.

des Gesichts⁵⁵ und des Körpers untersucht, welche sie wiederum in „gestische Zeichen“, den Körperbewegungen ohne Positionswechsel⁵⁶ und „proxemische Zeichen“, den Körperbewegungen im Raum⁵⁷ aufteilt. Diese Methode ermöglicht ein Erkennen aus der Symbolik der Bewegungsabläufe der Figuren heraus.

Bildbeschreibung

Nachdem die Sammlung zusammengestellt ist, erfolgt im nächsten Schritt die Bildbeschreibung.⁵⁸ Die Untersuchung und die Analyse von Bildern stellen einen großen Teil der Argumentation dieser Studie dar. Da es in der Religionswissenschaft keine spezifische Methode für Bildbeschreibungen gibt, wird auf kunstwissenschaftliche Instrumentarien zurückgegriffen.

Ikonographisch-ikonologische Methode

Das Dreistufenmodell Panofskys ist eine Vorlage zur Lesart von Werken aus der Kunstwissenschaft. Davon werden seine ersten beiden Stufen der für die Bildbeschreibung entwickelten ikonographisch-ikonologischen Methode⁵⁹ übernommen, weil diese als Grundlage für die Analyse von entscheidender Bedeutung sind und es hierfür kaum Alternativen in der Kulturwissenschaft zur Beschreibung von Kunstwerken gibt.

Vorikonographische Bildbeschreibung

Die erste Untersuchungsphase dieser Arbeit ist die „vorikonographische Bildbeschreibung“, bei der das Abgebildete als erste Erkenntnisstufe phänomenologisch beschrieben wird.⁶⁰ Mit dieser Methode beginnen in knapper Form alle Bildbeschreibungen in der vorliegenden Studie.⁶¹

Ikonographische Analyse

Die zweite Stufe der „ikonographischen Analyse“ bei Panofsky umfasst „das sekundäre oder konventionale Sujet“,⁶² bei der das Thema oder das Ereignis erschlossen

⁵⁵ Ebd. S. 48.

⁵⁶ Ebd. S. 60.

⁵⁷ Ebd. S. 87.

⁵⁸ Die Reihenfolge der Bildbeschreibungen der Gegenwartskünstler_innen in den jeweiligen Kapiteln erfolgt chronologisch nach ihrer Entstehung.

⁵⁹ Panofsky, Erwin: Ikonographie und Ikonologie. Bildinterpretation nach dem Dreistufenmodell, Köln 2006.

⁶⁰ Vgl. Panofsky, Erwin: Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance (1939), in: Panofsky, Erwin: Sinn und Deutung in der Bildenden Kunst. Köln: 1975, S. 39.

⁶¹ Die dargestellten Figuren werden aus der Seitenansicht der Figur selbst beschrieben. Wenn beispielsweise der rechte, herabhängende Arm Christi beschrieben wird, geht die Ansicht von der Figur aus.

⁶² Vgl. Panofsky, Erwin: Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance, in: Erwin Panofsky: Sinn und Deutung in der Bildenden Kunst. Köln: 1975, S. 39.

(ikonographische Identifikation)⁶³ und ggf. Vergleiche mit ähnlichen Werken (Syntax) erstellt werden. Für die Anwendung auf diese Arbeit beinhaltet das die Frage, welche Bildvorlage aus dem Fotojournalismus verwendet wurde. Welches historische Ereignis wird beispielsweise darauf abgebildet? In diesem Schritt erfolgt auch die Feststellung des Erkennens des Motivs, beispielsweise einer ganz- oder halbfigurigen Person, die einen leblos wirkenden Körper in den Armen hält. Dadurch kann die Position dem Motivschatz aus der christlichen Ikonografie rekonstruiert werden.

Ikonologie/ Ikonik

Für die dritte Phase Panofskys, Ikonologie oder auch Ikonik genannt, wird auf Imdahl rekurriert. Denn bei Panofsky geht es um die eigentliche Bedeutung oder den „Gehalt“ der den Bildmotiven und den Themen zugrunde liegenden Vorstellungen und Weltanschauungen.⁶⁴ Er beschränkt sich hier auf bestimmte Sparten, wie dem Stillleben oder der Genremalerei, also der gegenständlichen und figürlichen Kunst und lässt die Abstraktion außen vor.⁶⁵ Kritisch bezugnehmend darauf unterscheidet Imdahl die Ikonik als für ihn notwendige Ergänzung der Ikonografie und Ikonologie. Nach ihm besteht die Erkenntnis bei der Ikonografie und Ikonologie in einem vorausgesetzten Wissen und einer mit einer Einsicht verbundenen Leistung. Bei der Ikonik beruht die Erkenntnis lediglich auf der Anschauung.⁶⁶ Seines Erachtens versucht die Ikonik zu zeigen, dass die bloße Wissensvermittlung historischer Umstände eines Bildes oder des Hineinversetzens in diese nicht ausreicht. Vielmehr geht es ihm um bildimmanente Anhaltspunkte, die sich in dem Bildaufbau finden. Er sieht gerade in dieser Form der Betrachtung die Möglichkeit einer Überführung in die Gegenwart,⁶⁷ welche „[...] den religiösen und geschichtlichen Zusammenhang, aus dem es hervorgegangen ist, wachhält, also tradiert.“⁶⁸ Die ikonische Methode nach Imdahl und dessen Herangehensweise eines „wiedererkennenden und sehenden Sehens“⁶⁹ wird als maßgebliche Orientierung zum Vorgehen angewandt, weil dies eine assoziativere Vorgehensweise, die zu neuen Erkenntnissen führen kann,

⁶³ Imdahl, Giotto, S. 84.

⁶⁴ Vgl. Panofsky 1994, S. 211-214.

⁶⁵ Vgl. Panofsky, S. 43.

⁶⁶ Hierzu Imdahl: „Was dagegen die Ikonik betrifft, so ist der Bildsinn ein Inhalt der Anschauung. Und zwar zeigt sich in der ikonischen Anschauung der Bildsinn als ein solcher, der nur [...] durch ein Bild vermittelt werden kann, [...]“ Imdahl, Max.: „Autobiographie“, in: Boehm, G. (Hrsg.): Max Imdahl. Gesammelte Schriften, Band 3: Reflexion-Theorie-Methode, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1996, S. 628 f.

⁶⁷ Vgl. Imdahl, Giotto, S. 97 f.

⁶⁸ Ebd., S. 98.

⁶⁹ Ebd. S.26 f., S. 122 f.

erlaubt.⁷⁰ Um eine Bildformel zur Bestimmung der Bildphänomenologie adäquat herausarbeiten zu können, bedarf es des Rückgriffs auf diese Methoden⁷¹ aus der Kunstwissenschaft. Mehr noch, sie sind ein elementarer methodischer Bestandteil zur Erschließung einer Bildformel, wie sie in dieser Arbeit verhandelt wird.

Kontextanalyse – Empirie im Feld

Die Feldforschung beinhaltet qualitative, empirische und methodenplurale Kategorien.⁷² Nach dem Sozialanthropologen Malinowski wird unter Feldforschung eine Forschungsmethode zur Erhebung empirischer Daten durch teilnehmende Beobachtung und Befragung in einem „natürlichen“ Umfeld gesehen.⁷³ Innerhalb dieser Studie wird unter der teilnehmenden Beobachtung auch die Möglichkeit der Betrachtung, beispielsweise eines Kunstwerkes oder dessen Entstehung, verstanden. Aus dieser Perspektive heraus erscheint die Feldforschung als eine zielführende Methode zur Eruierung, welche Künstler_innen sich gegenwärtig auf dem Kunstmarkt des zu verhandelnden Bildthemas annehmen, wo und mit welchen Mitteln sie sich verorten. Deshalb wird die „teilnehmende“ Beobachtung im Sinne einer Kunst- und Bildbetrachtung im Feld durch Besuche in Museen, Galerien, Kirchenräumen, Straßenräumen und Ateliers verstanden und in der vorliegenden Studie als Methode angewandt.⁷⁴ Eine künstlerische Arbeit wirkt auf den Rezipierenden auf der Straße beispielsweise anders als in einem Museum.

Kontaktaufnahme und persönliche Befragung

Bei Kontaktaufnahmen und Recherchen auf Social-Media-Kanälen und über die Webseiten der Künstler_innen wird der wissenschaftliche Zweck dieser Befragung dargelegt.

⁷⁰Bei der Beschreibung Imdahls des „sehenden Sehens“ finden sich Parallelen zur Semiotik, deren führende Vertreter Umberto Eco (Eco, Umberto: Semiotik: Entwurf einer Theorie der Zeichen. München.) und Roland Barthes (Barthes, Roland: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III. Frankfurt am Main 1990 (Original: 1982) sind.

⁷¹ Wobei Imdahl seine Ikonik nicht als Methode verstanden wissen will.

⁷² Frietsch, Ute; Rogge, Jörg (Hrsg.): Über die Praxis des kulturwissenschaftlichen Arbeitens: Ein Handwörterbuch, S. 146.

⁷³ Vgl. Malinowski, Bronislaw: Argonauten des westlichen Pazifik: ein Bericht über Unternehmungen und Abenteuer der Eingeborenen in den Inselwelten von Melanesisch-Neuguinea, Taschenbücher Syndikat/EVA, Bd. 26, Frankfurt am Main 1984.

⁷⁴ Als sehr hilfreich für den schnellen Einblick in die Kunstgeschichte erweist sich die eigene Auseinandersetzung mit der Kunst in praktischer Hinsicht und den Studien in der Kunstgeschichte von Kindheit an und die damit verbundene erlernte Fähigkeit des Einordnens von Kunst in die jeweilige Stilepoche. Dies erleichterte die Einschätzung einer eventuell vorhandenen innovativen Leistung oder die Bestimmung der Herstellungstechnik der Kunstwerke.

Als eine weitere Erhebungsmethode der qualitativen sozialwissenschaftlichen Feldforschung wird die persönliche Befragung gewählt. Es fanden persönliche Treffen mit Künstlern_innen in ganz Europa statt.

Befragung

In Vorbereitung zu dieser Arbeit wurde den Künstlern_innen ein einheitlicher Online-Fragebogen zugesandt (siehe Anlage) oder bei den Treffen vorgelesen, den es zu beantworten galt.

Die Beantwortung der Fragen waren insofern relevant, als hier die Informationen direkt aus dem Feld genutzt werden können. Ziel war es, mittels geschlossener Fragen, eine möglichst hohe Vergleichbarkeit zu erhalten und ein weitest gehendes heterogenes Künstler_innen-Set zu generieren. Die Fragen hatten auch zum Ziel, die Bereitschaft zur Mitarbeit zu ermitteln und die eigene Fragestellung der Arbeit zu präzisieren. Alle 16 in der vorliegenden Studie untersuchten Künstler_innen mit 19 Kunstwerken erhielten diesen Fragebogen. Davon haben 12 Künstler_innen den Fragebogen überwiegend unvollständig beantwortet. Es stellte sich heraus, dass sich die Künstler_innen den standardisierten Inhalten der Fragen meist/größtenteils entzogen.

Interview

Auch bei „Face-to-face-Befragungen“ von Leitfadeninterviews⁷⁵ als einer qualitativen Methode der Sozialwissenschaft, wo der/die Interviewpartner_in zwar zuvor fixierte Fragen gestellt bekommen, diese jedoch ohne standardisierte Detailfragen beantworten können, werden ergänzend zur eigenen Rezeption herangezogen, um auf die Beweggründe und den Zugang Kunstschaffender zu einem christlich tradierten Bildmotiv einzugehen.⁷⁶ Aufgrund dessen, dass die Fertigung mit einem hohen materiellen Aufwand unter teilweisem Miteinbezug von Assistenten erfolgt, steht oftmals ein Konzept am Beginn der Erschaffung des Kunstwerks. Deshalb können die in der vorliegenden Studie eingebrachten Zitate als ein Bestandteil der Erläuterung der Intention und Motivation gesehen werden.

Expert_innenbefragung

⁷⁵ Hierzu Ring, Erp: Signale der Gesellschaft. Psychologische Diagnostik in der Umfrageforschung. Göttingen/ Stuttgart, 1992, S. 20–41.

⁷⁶ Jede schriftliche oder persönliche Kontaktaufnahme durch das Telefon, per E-Mail, über Skype oder durch ein persönliches Treffen wurde mit der Frage nach der Verwendbarkeit fotografischer Abbildungen seitens der Kunstwerke der Künstler_innen abgeschlossen. Demnach befinden sich in dieser Arbeit autorisierte Bildzitate, oder es erfolgt ein Link auf die Webseite der Künstler_innen, aus der die Quelle eindeutig zu identifizieren ist.

Zu einzelnen Themenbereichen wurden Expert_innenmeinungen aus den Fachbereichen der Religionswissenschaft, Kunst- und Bildgeschichte sowie Naturwissenschaft,⁷⁷ oder Sekundärliteratur herangezogen. Ziel dieser Befragungen ist es, Aspekte aus einem bisher nicht beleuchteten Forschungsblickwinkel heraus zu untersuchen.

[Recherchen zu Online- und Printveröffentlichungen](#)

Durch die zunehmende Bewegtheit der Bilder seit 2000 genügt es nicht, sich auf Printveröffentlichungen zu beschränken. Immer wichtiger wird die mediatisierte Recherche und Kommunikation im Social Web, deren Anwendung in dieser Arbeit Rechnung getragen wird. Es erfolgt eine intensive Verfolgung aktueller Online- und Printveröffentlichungen. Die aktive Feldforschung in der Realität wird durch eine mediale Feldforschung begleitet und ergänzt. Dabei werden über einen Zeitraum von mehr als fünf Jahren die Webseiten relevanter Künstler_innen regelmäßig durchgesehen. Bei dem Vorhandensein eines Facebook und Instagramaccounts seitens der Künstler_innen werden deren Aktivitäten ausschließlich im Hinblick auf das Forschungsthema verfolgt. Es werden Blogs und Artikel in Journalen und Online-Zeitschriften nach relevanten Informationen quergelesen. Ziel ist es, festzustellen welche Trends oder Neuerungen sich in Bezug auf das Pietà-Motiv ableiten lassen können. Es sei hier explizit darauf hingewiesen, dass eine quantitative Auswertung aller Pietà-Motive vor und ab 2000 nicht möglich ist, weil es erstens zu viele sind und zweitens nicht alle der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden.

[Recherchen zu Bildinhalten](#)

Bei der getroffenen Auswahl der World Press Photos sehen Betrachtende nicht immer, ob die dargestellte Figur tot oder lebendig ist. Nähere Informationen erfordern einen Rechercheaufwand, wenn es nicht im Ausstellungstext erkennbar ist. Unter Umständen mussten Bildproduzierende selbst befragt werden.

Der Kernpunkt dieser Studie ist die Untersuchung der Trauer des Lebenden im Verhältnis zum Verletzten, Sterbenden, Getöteten oder Verstorbenen. Somit stellt sich auch die Frage der veranschaulichenden Vermittlung dieser Studie. Die Auswahl der gezeigten Fotografien unterliegt der dieser Arbeit zugrunde liegenden Bildethik. Um gegen den ethisch fragwürdigen, hier kritisierten Trend des Darstellens von

⁷⁷ So wurden unter anderem eine Restauratorin zu den einzelnen Malschichten zur genaueren Datierung eines Werkes aus dem Spätmittelalter herangezogen; ein Mediziner zu chemischen Reaktionen im Gehirn und ein Verhaltensforscher zu Gruppenverhalten bei Makaken befragt.

Toten im Bereich des Bildjournalismus entgegenzutreten, werden in dieser Arbeit keine Fotografien getöteter Menschen abgebildet. Gleichwohl werden künstlerische Interpretationen untersucht, die sich auf Fotos des Bildjournalismus beziehen und eigens geschaffene Kunstwerke, die den Tod aus ihrem eigenen Empfinden heraus und den von ihnen gewählten Mitteln interpretieren.

7 Bildmotiv – Bildtyp – Bildformel

Da die Begriffe: „Bildmotiv“, „Bildtyp“ und „Bildformel“ sich durch die gesamte Arbeit ziehen, wird kurz dargelegt, wie diese verwendet werden. „Bildmotiv“ und „Bildtyp“ meinen den thematisch prägenden inhaltlichen Bestandteil eines Werkes, oder nach Elke Grittmann: “[...] mit gleichbleibender inhaltlicher Aussage bzw. Bedeutung, (...)”.⁷⁸ Bei der Pietà geht es um den Verlust und die Trauer in Bezug zum Verletzten, Getöteten oder Verstorbenen. Diese Definition kommt der stets immanenten Aussage einer um ihren Sohn trauernden Mutter innerhalb der christlichen Ikonographie entgegen. Sie fokussiert auf eine in der Kunst- und Bildgeschichte kontinuierlich sich wiederholende Trauer um den, der aus der lebenden Welt verabschiedet wird. Der Begriff „Bildformel“ ist eine Referenz an den Kunsthistoriker und Kulturwissenschaftler Aby Warburg und dem von ihm geprägten Terminus technicus der „Pathosformel“.⁷⁹ Dieser geht von einer mit pathetischen Gesten verbundenen ikonographisch kodierten Gebärdensprache aus, welche er in der europäischen Kunst seit der Antike vermutet. Die Grammatik der Pietà besteht aus einem repräsentativen Zeichenrepertoire, das als ikonografische Kodierung überwiegend im christlich abendländisch geprägten Lebensraum tief im kulturellen Bildgedächtnis⁸⁰ verwurzelt ist. Diese besteht in der Regel aus der zum Sohn hin geneigten Kopfhaltung und der ihn einschließenden Armhaltung, die Positionierung des Leichnams einschließlich seines herabfallenden Armes und der angewinkelten Beinhaltung. Sie

⁷⁸ Grittmann, Elke; Ammann, Ilona, Quantitative Bildtypenanalyse, S. 136–178. Auch in: Grittmann, Elke; Ammann, Ilona: Die Methode der quantitativen Bildtypenanalyse. Zur Routinisierung der Bildberichterstattung am Beispiel von 9/11 in der journalistischen Erinnerungskultur, in: Thomas Petersen, Clemens Schwender „Visuelle Stereotype“, Köln, 2009, S. 170.

⁷⁹ Den Begriff der „Pathosformel“ führte Warburg erstmalig in seinem Aufsatz über „Dürer und die italienische Antike“, in: Verhandlungen der 48. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Hamburg vom 3. bis 6. Oktober 1905. Leipzig 1906, S. 55-60 ein.

⁸⁰ Der Begriff „kulturelles Gedächtnis“ orientiert sich an Jan Assmann. Vgl. Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, München 2005.

geht über den ikonographischen Zusammenhang des Werkes hinaus, da sie die dahinterstehende Komplexität einer auf eine Affektivierung abzielenden Funktion der Figuren und ihrer medialen Wirkmacht einschließt.

Begriffsverwendung

Das Wort „Pietà“, bedeutet „Frömmigkeit“, „Mitleid“ sowie „Barmherzigkeit“. Darüber hinaus findet der lateinische Begriff „pietas“ (Frömmigkeit, Ehrfurcht) in der lateinischen Gebets- und Betrachterliteratur zwischen dem 11. und 13. Jahrhundert Anwendung. Hierbei liegt der Fokus weniger auf der kirchlichen Liturgie als auf einer persönlichen Frömmigkeit, der „pietà“ im Sinne eines innigen Mitgefühls und Mitleids.⁸¹ Der Kunsthistoriker und Medientheoretiker Hans Belting beschreibt den doppelten Gebrauch des Begriffs *Pietas*, welcher einerseits das Opfer Christi symbolisiert und andererseits das menschliche Leiden Jesu, das zum frommen Mitleiden, der Pietas aufrufen soll.⁸²

II. Begriffsgeschichtliche und historische Prämissen

1 Entstehungskontexte,- bedingungen und- entwicklungen

1.1 Etymologie – Vesperbild – Pietà – Beweinung Christi

Wenn man die Termini „Vesperbild“ oder „Pietà“ in einschlägigen Lexika nachschlägt, wird oft bei dem einen auf den anderen Begriff verwiesen.⁸³ Im Handbuch der Ikonographie werden sogar die Beweinung (Lamentatio) und das Vesperbild (Pietà) als ein und derselbe Bildtyp genannt.⁸⁴ Eine begriffliche Differenzierung ist oft aufgrund der in den Bildtypen übergehenden Positionen der Figuren oder der territorialen Entstehung des Bildtyps schwierig.

Die Bezeichnung „Vesperbild“⁸⁵ leitet sich von der im Spätmittelalter erfolgten Aufteilung der einzelnen Stationen der Passion Christi auf die Tageszeiten des Breviers

⁸¹ Kirschbaum, Lexikon der christlichen Ikonographie, B. 4, S. 450.

⁸² Vgl. Belting, Das Bild und sein Publikum, S. 283.

⁸³ Kirschbaum, Lexikon der christlichen Ikonographie, B. 4, S. 450. Vgl. Dehio, G. Geschichte der deutschen Kunst, Bd. II, Berlin/ Leipzig 1921.S. 122. Vgl. auch Kopp-Schmidt, Ikonografie und Ikonologie, S. 102.

⁸⁴ Poeschel, Sabine: Handbuch der Ikonografie, 2005, S. 184.

⁸⁵ Dies spiegelt sich in den Titeln folgender Veröffentlichungen nieder: Walter Passarge:“ Das deutsche Vesperbild im Mittelalter“, 1924. Gravenkamp, Vesperbild. Wolfgang Krönig: “Rheinische Vesperbilder“, Mönchenglattbach1967. Finke, Das Vesperbild.

ab.⁸⁶ Das Wort „Vesper“ kommt aus dem Lateinischen *vespera* (Abend). Beim christlichen Abendgebet, der Vesper wird der Kreuzabnahme Christi und der Beweinung seines Leichnams gedacht. Das Vesperbild hat ursprünglich außerhalb des täglichen liturgischen Gebrauchs zwischen der Kreuzverehrung des Karfreitags und der Grablegung, zur Vesperzeit, seine Relevanz.⁸⁷

In Italien wird für die schmerzreiche Muttergottes mit dem Leichnam Christi für die gleiche Figurenanordnung der Begriff „*Pietà*“, im französischen „*Vierge de la Pitié*“ und im lateinischen „*imago Beatae Mariae Virginis de Pietate*“⁸⁸ verwandt. Der Begriff „*Pietas*“ kommt zudem aus der lateinischen Gebets- und Betrachtungsliteratur seit dem 11. Jahrhundert. Hierdurch ist die Verbindung zum Vesperbild des Mittelalters abzuleiten.⁸⁹

Die katholischen Theologen Remigius Bäumer und Leo Scheffczyk sehen in dem Begriff sowohl den Darstellungsgegenstand als auch die Implikation dessen, was es abbilden soll.⁹⁰ Das bedeutet, dass beim „Vesperbild“ der paraliturgische Gebrauch evoked wird. Bei der „*Pietà*“ ist es die zu transportierende emotionale Gestimmtheit, um die es geht. Hieraus wird deutlich, dass beide Begriffe möglicherweise eine abweichende historische Genese durchlaufen haben und ihnen eine unterschiedliche Bezugsebene zukommt, welcher im Punkt 1.1.6 Unterschiedliche Genese Vesperbild und *Pietà* nachgegangen wird.

Die Zuschreibung einer *Beweinung Christi* wird oft synonym und mit fehlender Abgrenzung verwendet. Das liegt daran, dass die Beweinung Christi äußerlich Parallelen zur *Pietà* aufweist.⁹¹ Im Allgemeinen wird die *Beweinung Christi*, wie Walter Passarge es zu Beginn seiner Veröffentlichung „Das Deutsche Vesperbild im Mittelalter“ darstellt, als eine Vielheit klagender Figuren um den vom Kreuz abgenommenen Leichnam Christi dargestellt, womit dem Geschehen ein öffentlicher

⁸⁶ Vgl. Passarge, Das deutsche Vesperbild, S. 3. Gravenkamp, Vesperbild, S. 26. Seibert, Jutta: Lexikon christlicher Kunst, S. 58.

⁸⁷ Vgl. Kirschbaum, Lexikon der christlichen Ikonographie, B. 4, S.450. Oder auch Sachs, Badstübner, Neumann: Christliche Ikonografie in Stichworten, S.359.

⁸⁸ Kirschbaum, Lexikon der christlichen Ikonographie, B. 4, S. 450. Die Schreibweise der französischen Übersetzung ist: „*imago beatae virginis de pietate*“ (Bild der seligen Jungfrau vom Mitleid). Beissel, Stephan: Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters, Berlin/ Karlsruhe/ München 1909, S. 388.

⁸⁹ Vgl. Finke, Das Vesperbild, S. 21.

⁹⁰ Im Marienlexikon steht hierzu: „*Pietà* beschreibt Darstellungsgegenstand und theologische Implikation“. Bäumer, Remigius (Hrsg.): Marienlexikon Band 5, Regensburg 1992, S. 218.

⁹¹ Vgl. Passarge, Das deutsche Vesperbild, 1924, S. 3.

Charakter verliehen wird.⁹² Ein Vesperbild hingegen als einer Herauslösung aus der vielfigurigen Beweinungsszene zeigt die Zweisamkeit zwischen Jesus Christus und Maria als einer geschlossenen Gruppe in einer schmerzvollen Versunkenheit als stummer, einsamer Zwiesprache zwischen Maria und ihrem Sohn.⁹³ Nach Jutta Finke vollzieht sich hier eine „Isolierung der zwei inhaltstragenden Hauptfiguren aus einem größeren Handlungszusammenhang.“⁹⁴

1.2 Alternierende Terminologie Vesperbild – Pietà

Während der Quellenrecherche fiel auf, dass diese beiden Begriffe außerhalb der hier dargelegten Annahme unterschiedlich verstanden werden. Was die Werktitel: „Vesperbild“, „Pietà“ oder sogar „Beweinung“ betrifft, verhält sich die Fachwelt uneinig und eher irritierend als klärend.⁹⁵ Oft wird bei ein und derselben Werkbeschreibung des Bildmotivs zwischen den Begriffen gewechselt.⁹⁶ Hierbei wird die Bedeutung des Begriffswechsels seitens der Verfasser_innen nicht klärend dargestellt oder belegt. Während Passarge, Schneider und Finke für Objekte bis zum Barock die Bezeichnung „Vesperbild“ verwenden, schreibt Pinder 1922 gleich im ersten Satz seines Buches zur Pietà: „Die Pietà ist eine Schöpfung des 14. Jahrhunderts, in ihm hat sie ihr heroisches Zeitalter erlebt.“⁹⁷ Einige Zeilen später bezieht er den Begriff „Vesperbild“ ein und stellt den Bezug zur abendlichen Andacht, zur Vesperzeit, aus den „Abendgeschehnissen“ der Passion her.⁹⁸ Bartlová, Kammel ebenso wie Reiners-Ernst⁹⁹ verwenden sogar in ihren Überschriften innerhalb eines

⁹² Die Beweinungsszene erfolgt in der zeitlichen Abfolge des Passionsgeschehens in der christlichen Ikonografie zwischen der Kreuzabnahme und der Grablegung. Im Unterschied zur Zweitfigur, wie bei dem norddeutschen Vesperbild, sind hier neben Maria und Christus, Nikodemus, Joseph von Arimathia, Johannes und Maria Magdalena dargestellt. Vgl. Aurenhammer, „Beweinung Christi“, in: Lexikon der Christliche Ikonographie, Bd. 1, 1959.

⁹³ Vgl. Passarge: Das deutsche Vesperbild, S. 3.

⁹⁴ Finke, Das Vesperbild, S. 17.

⁹⁵ Swarzenski verwendet für seine Veröffentlichung, in der es um die ihren Sohn betrauernde Muttergottes im norddeutschen Raum geht, den Begriff „deutsche Pietà“ und nicht „Vesperbild“ Vgl. Swarzenski, G. Italienische Quellen der deutschen Pietà, in: Festschrift H. Wölfflin, München 1924, S. 127-134.). Wilhelm Pinder leitet in seiner Veröffentlichung „Pietà“ die Entstehung des „heroischen Zeitalters“ der Pietà mit dem 14. Jahrhundert ein, um sie wenige Zeilen später daraus eine „wesentlich deutsche Leistung des 14. Jahrhunderts“ festzustellen. Vgl. Pinder, Wilhelm: Die Pietà, Leipzig 1922, S. 3.

⁹⁶ So schreibt Gravenkamp: „Auf dem Altar der Klosterkirche in Helfta stand inmitten des Chores die Pietà, von welcher die heilige Gertrud gesprochen hat: es könnte jenes Vesperbild gewesen sein, (...)“ Gravenkamp, Vesperbild, S. 25.

⁹⁷ Pinder, Die Pietà, S.3.

⁹⁸ Ebd.

⁹⁹ Reiners-Ernst, Das freudvolle Vesperbild.

Kontextes beide Termini als Synonymsetzung zugleich. Diese Schwankungen in den Begriffszuweisungen innerhalb einer Epoche und eines Territoriums erfolgen seitens der Kunsthistoriker_innen bei den Werken bis ins 18. Jahrhundert hinein.¹⁰⁰ Bei all diesen kunsthistorischen Rezeptionen geht es den Verfasser_innen jedoch überwiegend um eine typengeschichtliche Einordnung dieses Sujets, die durch die divergierenden Aussagen in der Forschung erschwert wird. Dies zeigen Einordnungen musealer Institutionen.

Museale Institutionen

Um die genaue Werkbeschriftung: „Vesperbild“ oder „Pietà“ zu umgehen, verwenden gegenwärtig einige museale Institutionen oder Auktionshäuser auf ihrem Ausstellungs- oder im Katalogtext für Gemälde oder Skulpturen des 14. Und 15. Jahrhunderts bewusst Bezeichnungen wie z.B.: „Maria mit dem Leichnam Christi (Pietà)“ oder „Vesperbild (Pietà)“¹⁰¹ oder, wie in der Objektdatenbank des bayerischen Nationalmuseums zu ersehen ist: Titel: „Vesperbild“ und Darstellung: „Pietà“. Ein anderes Beispiel ist die in dieser Arbeit beschriebene sogenannte „Pietà“, welche im Bestandsverzeichnis des Rheinisches Landesmuseum Bonn unter: „Erwerbungen aus der Sammlung Carl Roettgen“ unter dem Begriff: „Pietà in Lindenholz“ gelistet ist.¹⁰² Nach Aussagen der dortigen wissenschaftlichen Referentin für Kunstgeschichte, Alexandra Käss, wurde der Titel aufgrund seiner Provenienz beibehalten. Zudem sieht sie in der Unterscheidung des Begriffs „Vesperbild“ und „Pietà“ den Bezug zur Entstehung der Plastik.¹⁰³

Sogar bei einer Zweifigurengruppe mit eindeutig identifizierbarer Maria mit Christus als Leichnam weichen die Bildbeschriftungen für die Darstellungen des Spätmittelalters im nordalpinen Raum voneinander ab. Das Metropolitan Museum of Art vergibt für Skulpturen aus dieser Region, einer böhmischen Skulptur die Bezeichnung „Pietà (Vesperbild), ca.1400“¹⁰⁴ oder für eine deutsche Plastik „Pietà (Vesperbild), 1375–1400“. ¹⁰⁵ Die Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische

¹⁰⁰ Z.B. bei Gravenkamp, Vesperbild. Finke, Das Vesperbild.

¹⁰¹ Z.B. das Museum Schnütgen in Köln oder die Staatlichen Museen Berlin, Bodemuseum.

¹⁰² Bestandskatalog Nr. 22667 1910 - 1912 Erwerbungen aus der Sammlung Carl Roettgen (u. a. Pietà in Lindenholz; Zeitungsmeldungen und Objektlisten), in: Rheinisches Landesmuseum Bonn, Bd. 1. Archivalien im Archiv des Landschaftsverband Rheinland 1820 – ca. 1954, S. 31.

¹⁰³ Vgl. Telefonat vom 23.11.2018, 10:30 Uhr mit Dr. Alexandra Käss vom LVR-Landesmuseum Bonn. An dieser Stelle wird Dr. Käss für die freundliche Unterstützung gedankt.

¹⁰⁴ Webseite des Metropolitan Museum of Art. Verfügbar über <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/473331> [25.05.2019].

¹⁰⁵ Webseite des Metropolitan Museum of Art. Verfügbar über <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/470603> [25.05.2019].

Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin machen für eine Figurengruppe des Spätmittelalters die Angaben „Vesperbild: Maria mit dem Leichnam Christi (Pietà), um 1435,“¹⁰⁶ obwohl der Entstehungsort Salzburg oder Passau sein soll. Anhand dieser wenigen Exemplifizierungen zeigt sich eine Divergenz und Verunsicherung in der Forschung bezüglich der Genese dieses Bildmotivs. Es erfolgt keine klare terminologische Zuordnung, welche die Begrifflichkeit nach ihrer territorialen Entstehung nördlich und südlich der Alpen unterteilt, wenngleich in der Forschung schon seit den 1930er Jahren unterschiedliche Entwicklungen des Motivs aufgezeigt wurden.¹⁰⁷

Für die Beschreibung des Bildmotivs, welche die Anteilnahme Rezipierender gegenüber der Mutter Maria und Trauernden über den Verlust eines verstorbenen Menschen evozieren soll, wird in dieser Arbeit in Folge der Begriff „Pietà“ verwendet. Dieser hat sich bis ins erste Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts für den Ausdruck von Mitleid und Mitgefühl durchgesetzt. Er wird in der Kunst- und Bildgeschichte bis in die Gegenwartskunst hinein rezipiert. Dennoch soll im Folgenden auf eine unterschiedliche geografische Genese dieses Bildtyps eingegangen werden.

1.3 Datierung im nordalpinen Raum

Ein Problem stellt die zeitliche Einordnung dieses Bildtyps dar, welcher je nach Entstehungsort (nördlich oder südlich der Alpen) *Vesperbild* oder *Pietà* genannt wird. Wie bereits dargelegt,¹⁰⁸ wird der Bildtyp im nordalpinen Raum als *Vesperbild* bezeichnet. So datiert Wilhelm Pinder als einer der ersten, der sich mit der Pietà-Forschung¹⁰⁹ befasst hat, die Entstehung des deutschen Vesperbilds in das beginnende 14. Jahrhundert.¹¹⁰ Auch Georg Dehio geht von einer Entstehungsgeschichte des Vesperbilds um die Wende des 13. und 14. Jahrhunderts in der

¹⁰⁶ Inv. Nr. 7669. Onlinedatenbank der Staatlichen Museen zu Berlin.

¹⁰⁷ Zur Entstehung und Entwicklung des Bildmotivs siehe u.a. Panofsky, Erwin: *Imago Pietatis: ein Beitrag zur Typengeschichte des „Schmerzenmanns“ und der „Maria Mediatrix“*, in: Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag, Leipzig 1927, S. 186-233; Ringbom, Sixten. *Icon to narrative: the rise of the dramatic close-up in fifteenth-century devotional painting*, 1965; Belting, Hans: *Giovanni Bellini, Pietà: Ikone und Bilderzählung in der venezianischen Malerei*, Frankfurt am Main 1985.

¹⁰⁸ Vgl. Kapitel „II.1.3. Datierung im nordalpinen Raum“.

¹⁰⁹ An dieser Stelle wird noch einmal klargestellt, dass für diese Arbeit ab hier der Begriff „Pietà“ Verwendung findet, sofern er nicht explizit als lokale Einordnung für den nordalpinen Raum verwendet wird.

¹¹⁰ Pinder, *Die Pietà*, S. 3.

deutschen Plastik aus.¹¹¹ Walter Passarge datiert 1924 die Einführung des Vesperbilds „um die Wende des 13. und 14. Jahrhunderts“¹¹² Frieda Carla Schneider (1931) datiert die ersten Vesperbilder auf den Beginn des 14. Jahrhunderts, begrenzt diesen Typus allerdings auf Rheinland-Westfalen zwischen 1400-1450.¹¹³ Jutta Finke (1985)¹¹⁴ und Sigmund Benker (1987) geben das Auftreten des Vesperbilds gegen 1300 an. Benker verweist sogar auf ein thüringisches Frauenkloster als Ort seiner Erfindung.¹¹⁵ Von dort aus soll das Vesperbild eine rasche Verbreitung gefunden haben. Aber auch er liefert keinerlei Belege für diese Behauptung. Das heißt, dass die Forschung in der Kunst- und Bildwissenschaft von einer Herausbildung des Vesperbilds zwischen dem Ende des 13. und 14. Jahrhundert ausgeht. Indessen sind nach Belting die Zusammenhänge der Entstehung von Bildwerken in der deutschen Mystik bisher nicht systematisch untersucht worden.¹¹⁶ Somit ist davon auszugehen, dass Beltings Einschätzung auch für eine durchgehende systematische Einordnung des Vesperbilds im norddeutschen Raum bislang ausgeblieben ist.

1.4 Marienklage

Der Bildtyp der trauernden Mutter, die den Leichnam Christi auf dem Schoß hält, werden im deutschen Sprachraum, neben den Begriffen „Pietà“ und „Vesperbild“ auch die Bezeichnung „Marienklage“ zugeordnet, wobei hier Unterschiede in ihrer Aussage existieren, denn hier wird in der Dichtung die Klage über den Leichnam Christi in den Fokus gerückt.¹¹⁷

In der Literatur wird als ein möglicher Ursprung der Pietà im nordalpinen Raum die Marienklage angeführt. In der Deutschen Mystik spielt bei der Frauenmystik des Mittelalters die Marienfrömmigkeit eine große Rolle. Die großen Mystikerinnen verfassen in dieser Zeit Mariengebete, Litaneien und Hymnen. Hierbei nahmen sie Bezug auf die Muttergottes als „Magna Mater“. Aus diesem Kontext heraus wird in einem Teil der Quellen der Ursprung der Herausbildung des Bildmotivs der

¹¹¹ Dehio, G. Geschichte der deutschen Kunst, Bd. II, Berlin/ Leipzig 1921, S. 119.

¹¹² Passarge, Das deutsche Vesperbild, S. 4.

¹¹³ Vgl. Schneider, Typen und Vorformen des Vesperbildes, S. 42-43.

¹¹⁴ Finke, Das Vesperbild, S. 16.

¹¹⁵ Benker, Sigmund (Hrsg.): Vera Icon: 1200 Jahre Christusbilder zwischen Alpen und Donau, 1987, S.96.

¹¹⁶ Vgl. Belting, Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, S. 463.

¹¹⁷ Vgl. Finke, Das Vesperbild, S. 20.

leidenden Muttergottes, die um ihren toten Sohn trauert, mit den Marienklagen¹¹⁸ des westlichen Spätmittelalters begründet.¹¹⁹ Doch bereits Pinders Schüler, Walter Passarge, relativiert dessen Aussage hinsichtlich einer direkten Herleitung aus den Marienklagen und sieht nicht unbedingt eine bestehende Notwendigkeit in der plastischen Umsetzung zum Vesperbild.¹²⁰

Gravenkamp unterteilt die Bezeichnung „Vesperbild“ für den bildkünstlerischen Ausdruck in der Plastik und das Wort „Marienklage“ für die Dichtung seit dem 11. Jahrhundert, die zugleich auch „zur Umschreibung des lyrischen Gehalts des Vesperbildes dient“.¹²¹ Er vermutet die Entstehung der Marienklage im 11. und 12. Jahrhundert als eine Einfügung der Geschehnisse der Verabschiedung Marias vor der Grablegung in der Vesperzeit des Karfreitags außerhalb der Evangelien.¹²²

Elisabeth Reiners-Ernst schließt sich zwar Pinders Auffassung des Beginns des Vesperbilds nördlich der Alpen an.¹²³ Sie bezweifelt jedoch, dass sich aus der Marienklage heraus die so typische Sitzform Marias mit dem Leichnam auf ihrem Schoß zu einem plastischen Vesperbild entwickelte und gibt an, dass ein Ursprung des Vesperbilds aus der Marienklage nicht hinreichend erforscht sei.¹²⁴ Vielmehr zeigt Reiners-Ernst eine vom Vesperbild unabhängige Entwicklung aus den liturgischen Karfreitagsspielen und in den geistlichen Schauspielen auf. Sie legt die Verbindung zur lateinischen Marienklage und deren Zurückführung auf die griechische Klage mit byzantinischen Elementen überzeugend dar. Ferner verweist sie bereits 1938 auf die ältesten syrischen Marienklagen und Liturgien.¹²⁵ Sie vermutet in der syrischen Kunst die Entstehung der bildlichen Vorstellung der *pietas* im Sinne des Mitleidens mit Christus und einer sich daraus entwickelnden Pietà in der bildenden Kunst.¹²⁶

¹¹⁸ Die Marienklage ist im Christentum chronologisch gesehen ein seit dem Mittelalter vorgenommener Einschub außerhalb der Evangelien, zwischen der Kreuzabnahme und der Grablegung.

¹¹⁹ Vgl. Pinder, Die Pietà, S. 4. Swarzenski: Georg. Italienische Quellen der deutschen Pietà, in: Festschrift H. Wölfflin, München 1924, S. 127-134; C. Gravenkamp, Vesperbild, S. 26.

¹²⁰ Vgl. Passarge, Das Deutsche Vesperbild, S.5.

¹²¹ Gravenkamp, Vesperbild, S. 26.

¹²² Vgl. ebd.

¹²³ Vgl. Reiners-Ernst, Das freudvolle Vesperbild, S. 8, a.a.O. S. 13.

¹²⁴ Reiners-Ernst, Das freudvolle Vesperbild, S. 8 f.

¹²⁵ Bei den syrischen Marienklagen verweist Reiners-Ernst auf die Lieder Ephrems (gest. 373), Jakobs von Serugh (gest. 521) und Johannes von Birta. Diese würden sich durch eine besondere, dem Abendland nicht bekannte Vorstellung auszeichnen, welche sich aber in der bildenden Kunst als der Imago Pietatis zeigte. Vgl. Reiners-Ernst, Das freudvolle Vesperbild, S. 9.

¹²⁶ Vgl. ebd., S. 8 - 10.

1.5 Bildgattung des Andachtsbilds

Das Vesperbild zählt im Spätmittelalter zu der Bildgattung der Andachtsbilder. Mitte des 14. Jahrhunderts und vor allem im 15. Jahrhundert entstanden eine Vielzahl von privaten oder öffentlichen Andachtsbildern.¹²⁷ Im Konzil von Trient (1545–1563) wurde die schon seit langem bestehende religionspädagogische Bedeutung religiöser Bilder und Skulpturen anerkannt. Es war als ein Gegenpart zu den reformatorischen Bestrebungen bestimmt, bei denen die bildliche Darstellung als „götzenhaft“ bewertet wurde. Im Katholizismus sollte es das anschauliche Denken befördern. Auf diese Weise sollte die mittelalterliche Volksreligiosität zurückgewonnen werden. Nach Thomas Lentès war dieses anschauliche Denken Bestandteil des geistlichen Bildprozesses. Er beschreibt den Mystiker und Dominikaner Heinrich Seuse (1295–1366) als einen geistigen Anführer, der die Betrachtung einzelner Bilder als die Vorwegnahme einer himmlischen Schau angesehen habe.¹²⁸ Um die Bildandacht über das begonnene Leben hinauszuhoben, würde Seuse dies als eine „visio beatifica“ und eine Vergegenwärtigung der „unio mystica“ mit Christus ansehen.¹²⁹ Curt Gravenkamp beschreibt die Aufgabe des Andachtsbildes als einer Bedeutung in sich selbst, also keiner symbolischen Vorstellung, sondern einer Verkörperung eines einfachen, menschlichen leicht fassbaren Gefühlsinhaltes.¹³⁰ Walter Passarge beschreibt die Verinnerlichung religiösen Lebens in der Mystik als ein „vertieftes Andachtsgefühl“¹³¹, welches sich mit dem liturgischen Ablauf nicht begnügte und sich Andachtsformen suchte, die dem Bedürfnis des Gläubigen nach innerer Kontemplation und innerer Konzentration entgegen kam.¹³²

In Bezug auf den hier behandelten Bildtypus steht die Vorstellung der Verehrung und Andacht der Schmerz erleidenden und Schmerz vermittelnden Mutter, der Mater Dolorosa, als einem interaktiven Prozess zwischen der Abbildung und

¹²⁷ Neben dem Vesperbild (Pietà) gehören zur Gattung der Andachtsbilder die Bildtypen: Schmerzensmann, Christus-Johannes-Gruppe, Kreuzschlepper; Jesus als Kind, Christus an der Geißelsäule, Schweißstuch der Veronika, Christus in der Rast; Herz-Jesu-Bild, der Gnadenstuhl oder die der Grablegung. Alle Bilder weisen eine umfangreiche Handlungsstruktur auf.

¹²⁸ Vgl. Lentès, Thomas: Der mediale Status des Bildes. Bildlichkeit bei Heinrich Seuse – statt einer Einleitung, in: Ästhetik des Unsichtbaren. Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne. David Ganz, Thomas Lentès (Hrsg.), 2004, S. 25 f.

¹²⁹ Vgl. ebd., S. 26.

¹³⁰ Vgl. Gravenkamp, Vesperbild, S. 13.

¹³¹ Passarge, Das deutsche Vesperbild, S. 7.

¹³² Vgl. ebd., S. 8.

Rezipierender. Reiners-Ernst unterscheidet die Verehrung der schmerzhaften Mutter, die sich zum einen in liturgischen Liedern und Kommentaren zum Evangelium niederschlägt und zum anderen in der privaten Andacht.¹³³ Ähnlich beschreibt es auch Hans Belting: Die Abbildung auf dem Privatbild hatte die Aufgabe der persönlichen Ansprache, bzw. es sollte ein imaginärer Dialog mit dem Gläubigen stattfinden.¹³⁴ Monumentale Kultbilder waren auf Fernwirkung ausgerichtet und dienten dem rituellen Kult während der Liturgie. Sie bewirkten eine gewisse Distanz zum Gläubigen und konnten das Bedürfnis nach stiller Einkehr nur schwer leisten.¹³⁵ Mit der Verbreitung der Bildproduktion¹³⁶ und der Einführung des Privatbildes im Spätmittelalter entstand nun das Andachtsbild, welches durch sein kleineres Format die räumliche Distanz und Zugänglichkeit zur Darstellung erleichterte. Es war immer verfügbar und der Gläubige hatte so die Möglichkeit, intensiver und intimer am Leid Christi zu partizipieren. Es existieren nun zum einen der Gebrauch des öffentlichen Kultbilds und zum anderen des Privatbilds nebeneinander her.

1.6 Genese Vesperbild – Pietà

Sowohl Pinder,¹³⁷ Swarzenski als auch Goldschmidt bestreiten den Ursprung des Vesperbilds nördlich der Alpen aus byzantinischen Wurzeln.¹³⁸ Die Kunsthistoriker_innen Walter Passarge (1924), Erwin Panofsky (1927), Frieda Carla Schneider (1931), Elisabeth Reiners-Ernst (1938), Sixten Ringbom (1965) und Hans Belting (1984) leiten die Herausbildung der Pietà aus der byzantinischen Passions-Ikone und ihres damit verbundenen liturgischen Gebrauchs ab. In Bezug auf die neuere Forschung werden diese genannten Verfassenden zitiert. Gleichwohl wird darauf verwiesen, dass es seit dieser Zeit einen Forschungsstillstand gibt. Deshalb bedarf es in der Forschung einer expliziten Auseinandersetzung der Genese dieses Bildmotivs. Dies ist jedoch nicht Gegenstand dieser Arbeit. Gleichwohl kann

¹³³ Vgl. Reiners-Ernst, Das freudvolle Vesperbild, S. 42.

¹³⁴ Vgl. Belting: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, 1990, S. 457 f.

¹³⁵ Vgl. Kopp-Schmidt, Ikonografie und Ikonologie, S. 91.

¹³⁶ Mit der Erfindung des Buchdrucks Mitte des 15. Jahrhunderts sowie mit den Drucktechniken des Kupferstichs und des Holzschnitts konnten Texte und Bilder schneller reproduziert und verbreitet werden. Auf diese Weise konnte der Besitz eines Andachtsbilds allen Gesellschaftsschichten zugänglich gemacht werden.

¹³⁷ Pinder, Deutsche Plastik, S. 36-37.

¹³⁸ Vgl. Swarzenski, Festschrift Heinrich Wölfflin, 1924, S. 127 ff. Vgl. Goldschmidt, in: Vorträge der Bibliothek Warburg, 1923/24, Taf. XI.

festgehalten werden, dass es möglicherweise unterschiedliche Entwicklungsverläufe des Vesperbilds und der Pietà gegeben hat.

Ausgehend von der Annahme, dass Maria und der Leichnam Christi als szenisches Motiv seit dem 11. Jahrhundert in der byzantinischen Ikonenmalerei bekannt ist, von wo aus es nach Italien transferiert und im 13. und 14. Jahrhundert Verbreitung fand,¹³⁹ wird im Folgenden näher auf diese Vermutung eingegangen.

1.6.1 Herleitung aus der byzantinischen Passionsikone

Panofsky sieht in der byzantinischen Ikonendarstellung im 12. Jahrhundert bereits Ansätze einer Vermenschlichung des Trauerthemas, welche sich wenig später im nordischen Vesperbildtyp entwickelt.¹⁴⁰ Er macht hier jedoch den Unterschied, dass dieses Vesperbild von Anbeginn im Kontext des Leidens der Mutter konzipiert ist, während die Bilder in Italien aus dem 12. Jahrhundert ihren Schwerpunkt im geopferten Christus hatten, dem die Gottesmutter als Figur hinzugefügt wurde.¹⁴¹ Das heißt, dass die Gottesmutter Maria im nordalpinen Vesperbild von Anbeginn Hauptfigur war und in der italienischen Malerei ursprünglich eine Assistenzfigur darstellte. Gemäß Panofsky wurde dieser Vesperbildgedanke in dem es vordergründig auf die Marienklage ankam, in der Folgezeit in Italien mit dem Unterschied der vorläufigen Beibehaltung der assistenzfigurigen Bildanordnung fortgeführt.¹⁴² Panofsky geht von einem Ursprung des Bildtyps der „Imago Pietatis“¹⁴³ aus, bei der die Assistenzfigur neben Christus häufig Joseph von Arimathäa war und durch die Gottesmutter eingetauscht wurde, um den Leichnam des Sohnes zu empfangen und dieser Handlung einen visuellen Raum zu geben. Bereits seit dem beginnenden 11. Jahrhundert wird bei der vielfigurigen Beweinungsszene Maria als die Trauernde, den Leichnam Christi auf dem Schoß haltend, herausgelöst.¹⁴⁴ Dieses Argument verfolgt Hans Belting in den 1980er Jahren in seiner Forschung weiter.¹⁴⁵ Dabei vermutet Belting zwischen der Rezeption des Kults und des Kultbilds ein Wechselverhältnis. Er begründet dies mit den Begegnungen der Gläubigen mit Reliquien und Bildern des

¹³⁹ Vgl. Finke, S. 17 f.

¹⁴⁰ Hierzu auch Finke, Das Vesperbild, S. 17 f.

¹⁴¹ Vgl. Panofsky, Imago Pietatis, S. 268.

¹⁴² Vgl. ebd., S. 269.

¹⁴³ Kennzeichnend für diesen Bildtypus ist der Nahausschnitt einer Ikone, d.h., dass Christus i.d.R. mit seinem Oberkörper bis zum Lententuch (lat. Perizoma) gezeigt wird.

¹⁴⁴ Vgl. Panofsky, Imago Pietatis, S. 262.

¹⁴⁵ Vgl. Belting: Bild und Kult, 1990, S. 457 f.

Ostens, welche neue Möglichkeiten religiöser Erfahrungen einführte, die zur Entwicklung einer affektiven Religiosität beitrugen. Seines Erachtens begann das Bild im lateinischen Osten mit eigenen visuellen Mitteln, ohne Text Betrachtende in Andachtsform anzusprechen. Belting verweist auf eine Kultinszenierung seitens der Mutter-Sohn-Inszenierung anstelle eines Andachtsbildes. Dies begründet er mit dem Verweis auf die Demonstrationsgesten Marias oder die Assistenzfiguren, die auf den auf dem Schoß der Gottesmutter liegenden Leichnam verweisen und dem daraus entstehenden Dialog zu dem Gläubigen, der „zum Schauen und Verehren auffordert.“¹⁴⁶ Aus dieser Sicht heraus geht Belting von einer Herausbildung der Mutter-Sohn-Figuration aus, welche sich von der Ikone ausgehend im Nordwesten Europas als Vesperbild und in Italien als Imago Pietatis¹⁴⁷ (Gregorianischer Schmerzensmann) entfaltet.¹⁴⁸ Belting stützt sich hierbei auf Panofskys These, indem er den Ursprung der Pietà als eine Weiterentwicklung aus dem „hieratischen Kultbild“ bezeichnet. Panofsky prägt hierzu den Begriff: „hieratisches oder kultisches Repräsentationsbild“.¹⁴⁹ Das lässt vermuten, dass die anfänglichen Skulpturen mit der Bezeichnung „Vesperbild“ zwar eine Erfindung des nord- und westeuropäischen Raumes gewesen sein können, ihrem Vorbild aber einem Bild-Transfer aus dem osteuropäischen Raum zugrunde liegt. Laut Belting war Venedig „das Einfallstor für den Import der östlichen Ikone.“¹⁵⁰ Zur Stützung dieses Arguments werden in diesem Kapitel weiter unten Bildbeispiele herangezogen. Belting stellt überzeugend als Ursache hierfür eine direkte Verbindung mit der bürgerlichen Emanzipationsbewegung in den Stadtrepubliken und dem Transfer in den mediterranen Osten her. Hinzu kommt das Aufkommen neuer Ordensgemeinschaften, wie Bettelorden, die als Laien über keine theologische Vorbildung verfügten. Hierüber soll es nach Belting zu einer größeren Partizipation an religiösem Leben gekommen sein.¹⁵¹ Hinzu kamen soziale Krisen und die Pest (1348), die zu religiösen

¹⁴⁶ Belting, Das Bild und sein Publikum, S. 132.

¹⁴⁷ Diese kennzeichnet in der christlichen Ikonografie seit dem Mittelalter einen Bildtypus, bei dem das Weisen der Wunden und somit das Leiden Christi im Mittelpunkt steht.

¹⁴⁸ Vgl. Belting, Das Bild und sein Publikum, S. 132, S. 251.

¹⁴⁹ Vgl. Panofsky, S. 266.

¹⁵⁰ Für diese Arbeit war es schwierig die Ursprünge der Entstehung des Vesperbilds und der Pietà eindeutig auszudifferenzieren.

¹⁵¹ Vgl. Belting, Das Bild und sein Publikum, S. 20 f.

Veränderungen führten.¹⁵² Die Kultbilder wurden unmittelbarer, sprachen die Sinnerfahrungen an und waren zugänglicher für den Laien.

Zusammenfassend wird festgestellt, dass das Pietà-Motiv vermutlich aus zwei Entwicklungslinien heraus entstanden ist: Einmal aus dem Andachtsbedürfnis in der spätmittelalterlichen Mystik und der Laienbruderschaft im nordalpinen Raum in Form des Vesperbilds. Eine andere Entwicklung besteht vom Kultbild zum Andachtsbild aus der byzantinischen Passionsikone östlich des Mittelmeerraums heraus. Hier existierte von Anbeginn die Bezeichnung *Pietà*.

Da im späteren Analyseteil überprüft werden soll, ob die Darstellungssemantik der Gegenwartskünstler_innen an eine Bildtradition anknüpft, wird im Folgenden auf die Entwicklung der Figurenanordnung eingegangen.

1.6.2 Genese der Haupt- und Assistenzfiguren

Entscheidend für eine Erzählhandlung ist die Bewegtheit der Figuren im Bild. Für die Frage einer Tradierung narrativer Elemente in die Gegenwartskunst hinein wird auf die Entwicklung von Haupt- und Assistenzfiguren, wie Engel, Propheten oder Stifter eingegangen. Um die von den Bildern ausgehende Distanziertheit gegenüber einem „szenischen Historienbild“ und einem „kultischen Repräsentationsbild“ aufzuheben, sieht Panofsky die Ursache, weshalb im Spätmittelalter Assistenzfiguren eingefügt wurden. Sie sind die Mittler zwischen Betrachtenden und dem Abgebildeten. Mit der Umformung des Bildinhalts durch die Schaffung dieser erzählenden und animierenden Gestalten vermutet er eine „Verbeweglichung“ des Bildinhalts.¹⁵³

Hans Belting schließt sich dem Argument Panofskys insofern an als er sagt, dass: „(...) entweder die Szene in toto umgeformt oder eine Teilszene herausgelöst wird.“¹⁵⁴ Laut Belting standen die Bilder bei den nicht des Lesens mächtigen Gläubigen als „gebundene Formen affektiver Bestätigung“¹⁵⁵ im Vordergrund. Er erklärt die Veränderung der Bildsprache hin zur Narration aus dem Kontemplationsbedürfnis des Gläubigen heraus und stellt fest: „Wenn der narrative Bericht der Bibel nur mehr den Rohstoff liefert für das, was der Gläubige kontemplieren will, so kann

¹⁵² Ebd. S. 22.

¹⁵³ Panofsky, *Imago Pietatis*, S. 265 f.

¹⁵⁴ Belting, *Das Bild und sein Publikum*, S. 88.

¹⁵⁵ Vgl. ebd., S. 22.

diese veränderte Auffassung des Stoffs nicht ohne Folgen für dessen narrative Darstellung geblieben sein.“¹⁵⁶



Abb. 1 Roberto di Oderisio, *Christus mit Arma*, 1354



Abb. 2 Roberto di Oderisio, *Pietà*, ca.1380



Abb. 3 Ulmer Meister, Christus als Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes, mit dem Stifter, 1457.



Abb. 4 Giovanni Bellini, um, *Pietà*, 1457



Abb. 5 Giovanni Bellini, *Pietà (Cristo morto sorretto da Maria e Giovanni)*, ca. 1460

An drei Werkbeispielen von Meistern aus Neapel und Ulm sollen der eben benannte Aspekt des Verhältnisses der Hauptfigur zur Assistenzfigur veranschaulicht werden, und wie sich die zuvor starre Ikonizität der Figuren zunehmend durch semiotische Gesten und Bewegungen auflöst und zu erzählen beginnt. Diese Bildbeispiele sind eine Bildanregung, aus welchen Vorformen sich möglicherweise das Andachtsbild Vesperbild/ Pietà entwickelt hat. Hierbei wird von Panofskys These ausgegangen, der in der byzantinischen „Imago Pietatis“ ein „hieratisches Repräsentationsbild“ sieht, welches er im italienischen Trecento als Umformung zum Andachtsbild betrachtet.

Das Werk des italienischen Malers Roberto di Oderisio (1335-1382)¹⁵⁷ eignet sich deshalb als Beispiel des möglichen Einflusses aus der byzantinischen Kunst, weil

¹⁵⁶ Belting, *Das Bild und sein Publikum*, S. 82.

¹⁵⁷ Der Name des Künstlers wird unterschiedlich zitiert. Kopp-Schmidt schreibt „Roberto Oderisi“, in: *Ikonographie und Ikonologie*, S. 93.

dieser in seiner eigenen Schaffensphase den Übergang von der byzantinischen Formensprache hin zum Pietà-Motiv überleitet, indem er die Assistenzfiguren weglässt und den Fokus auf die Zweitfigur von Maria und Jesus Christus lenkt. Hieran wird verdeutlicht, wie die Schmerzensdarstellung „Imago Pietatis“ zunächst von den Assistenzfiguren umgeben ist. Bei dem ihm zugeschriebenen Werk „Christus mit Arma“ von 1354 mit dem dargestellten Schmerzensmann (Abb. 1)¹⁵⁸ steht der mit Dornen gekrönte Christus mit geschlossenen Augen im Mittelpunkt des Bildes. Seine beiden Hände sind verkreuzt übereinandergelegt. Dabei hält er die Finger der einen Hand als sogenannten Weisegestus in die Seitenwunde. Links neben ihm verweist die Muttergottes mit ihren Händen auf ihren Sohn, während sie ihr scheinbar schmerzverzerrtes, trauerndes Gesicht von ihm abwendet und aus dem Bild herausschaut. Rechts neben ihm hält der Heilige Johannes seine Hand an sein Gesicht und zeigt interaktiv mit seiner Mimik einen Trauergestus an. Christus steht in einem Sarkophag. Um die axialsymmetrische Figurenanordnung herum sind die Leidenswerkzeuge (Arma) und kleine Bildausschnitte der Passion zu sehen. Hier wird der Schmerzensmann mit der Passionsgeschichte mnemotechnisch kombiniert. Das Bild verdeutlicht, wie die aus der Ostkirche herkommende „Imago Pietatis“ (Schmerzensmann) durch Assistenzfiguren, wie Maria, dem Heiligen Johannes oder Engeln als Akteure in die nun zunehmend in Bewegung gelangte Gesamtinszenierung eingebunden wird.¹⁵⁹ Der Übergang zur Pietà-Motivik lässt sich in einem weiteren von Oderisio 1380 geschaffenen Werk (Abb. 2) vermuten. Hier wird Maria bereits der zentrale Platz inmitten des Bildes zugewiesen. Sie sitzt neben dem Sarkophag und hält ihren Sohn auf dem Schoß. Mit ihrer rechten Hand stützt sie den Kopf Christi, so dass er durch die gesamte Körperhaltung noch zu schlummern oder gerade erst verstorben zu sein scheint.¹⁶⁰ Zwar erinnert die klare symmetrische und noch etwas starre Haltung beider Figuren an die byzantinische Ikonografie, indessen ist die Muttergottes körperlich enger mit ihrem Sohn in

¹⁵⁸ Der im 12. Jahrhundert in der byzantinischen Ostkirche aufkommende Bildtypus des *Schmerzensmanns* wird oft in Gestalt des aufrechtstehenden, halbfigurigen Christus in einem Sarkophag dargestellt. Verglichen zu früheren Darstellungen ist er nicht mehr der strahlende König und Sieger über Sünde und Tod. Vielmehr wird er nun als Leidender gezeigt.

¹⁵⁹ Weitere Bildelemente, die in die Szenerie eingebettet werden, sind die sogenannten Arma Christi mit den Leidenswerkzeugen, der Bildtypus des Gnadenstuhls und das Schweiß Tuch der Veronika.

¹⁶⁰ Diese sanft fließende Körperhaltung bleibt in der Ikonografie des deutschen Sprachraums aus, in dem der Kopf Christi stark nach hinten in den Nacken abfällt.

Beziehung gesetzt. Die zuvor stärker interagierenden Engel scheinen hier nur noch illustrative Staffage zu sein.

Das dritte Beispiel von 1457 ist von einem „Ulmer Meister“ (Abb. 3), der ebenfalls einen halbfigurigen Christus als Schmerzensmann im Sarkophag zwischen Maria und dem Evangelisten Johannes mit den im Vordergrund verkleinerten Stifter_innen malt. Zu seiner linken Seite vermittelt die Muttergottes mit ihrer rechten Hand, die den Arm des lebend (?) dargestellten Jesus leicht berührt, eine zärtliche Zuwendung zu ihrem leidenden Sohn. Ihre linke Hand hält sie an ihr Brustbein. Dieses gestische Zusammenspiel ihres weinenden Gesichtsausdrucks und der Hände vermitteln dem Betrachter tiefe Trauer. Verstärkt wird dieses durch die im Hintergrund befindlichen drei Engel, von denen sich der linke mit der Hand seine Tränen aus den Augen zu wischen scheint. Der rechte Engel zeigt den von Belting beschriebenen Weisegestus an. Er verweist im Zusammenhang der Werke aus diesem kulturhistorischen Kontext auf die Mimik und Gestik der dargestellten Figuren, die eine Stimmung des Mitleidens hervorbringen.¹⁶¹ Das Werk wurde deshalb herangezogen, weil von der Vermutung einer bildnerischen Einflussnahme von Werken des ostbyzantinischen Stils auf die Bildwerke im süddeutschen Raum vermutet wird. Das Byzantinische Reich existierte zwar zur Entstehungszeit des Bildwerkes (1457) nicht mehr,¹⁶² gleichwohl bestand die aus dieser Zeit hervorgegangene und in den nordwestlichen und südeuropäischen Raum transferierte Bildtradition. Das süddeutsche Ulm war im Spätmittelalter ein Zentrum mehrerer Handels- und Pilgerrouthen zu Lande und über das Meer. Es gab eine enge Verbindung an Handelskontakten u.a. in den „griechischen Osten“. Die Reichsstadt Ulm entwickelte sich zu einem Mittelpunkt von Bildproduzenten.¹⁶³ Deshalb liegt es nahe, dass mittels dieser Bildbeispiele sowohl die Entwicklung der Bewegung durch Haptik und Mimik der Figuren im Bild aus der Ikone heraus, bzw. die Beeinflussung der griechisch-orthodoxen byzantinischen Kunst auf die Tafelmalerei des Hoch- und Spätmittelalters und der Marienmalerei der Spätgotik und Frührenaissance auf Nordwest- und Südeuropas

¹⁶¹ Vgl. Belting, *Das Bild und sein Publikum*, S. 102.

¹⁶² Am 29. Mai 1453 eroberte Sultan Mehmed II. Konstantinopel und zerschlug das Byzantinische Großreich des europäischen Mittelalters, indem zuvor das christliche Gedankengut dominierte.

¹⁶³ Vgl. Dumitrache, Marianne; Kurz, Gabriele; Legant, Gabriele: *Der lange Weg zur Stadt. Neuer Blickwinkel der Archäologie zur Stadtgründung Ulms*, in: *Denkmalpflege in Baden-Württemberg, Nachrichtenblatt der Landesdenkmalpflege* 1/ 2006, 35. Jahrgang, Esslingen 2006, S. 28-38.

abgeleitet werden kann.¹⁶⁴ Katharina Weick-Joch sieht den Einfluss der byzantinischen Kunst im nordalpinen Raum weniger ausgeprägt und schreibt dieser Region das Vorhandensein des Vesperbilds zu.¹⁶⁵ Sie sieht in den vertikalen Bildkompositionen der italienischen Darstellungen der Beweinung Christi, bei der Christus sitzt und die Begleitfiguren stehen, ebenso wie Belting, eine Ableitung aus der Ikonenmalerei, die als ein „dramatisches Close-up“¹⁶⁶ aus dem byzantinischen Bildmotiv des Schmerzensmannes oder des Ecce-Homo zu sehen seien.¹⁶⁷

In der von Bellini geschaffenen *Pietà* (Abb. 4) findet diese Bildgenese ihre Fortsetzung in Italien. Sowohl Andrea Mantegna, als auch Giovanni Bellini schufen im 15. Jahrhundert eine Vielzahl von *Pietà*-Darstellungen als Zeichnungen oder Gemälde, oft mit Engeln als Assistenzfiguren (Abb. 5). Hierbei ist es nicht immer eindeutig, ob es sich um eine *Pietà*, oder die *Imago Pietatis* (Schmerzensmann) handelt.¹⁶⁸

Wie oben beschrieben wird zunächst die im Zentrum des Bildes stehende Hauptfigur von Assistenzfiguren, wie Engel oder Klagende umrankt, um das schmerzliche Pathos durch Gesten des Stützens, Tragens oder einer weinenden Mimik zu betonen. Die Assistenzfiguren übernehmen hier den erzählenden Part der Handlung und sollen zum Mitfühlen und Mitleiden des Betrachtenden animieren. Somit werden in Italien die Starrheit der Ikonenfigur mit den Assistenzfiguren zu einem Erzählband kombiniert.¹⁶⁹ Ein Beispiel hierfür ist das beschriebene Werk des Ulmer Meisters von 1457 (Abb. 3).

Im 15. Jahrhundert hat sich nach Panofsky unter dem Einfluss der Antike und Nordeuropas der Ausdruck des schmerzlichen Pathos gesteigert. Die den Schmerzensmann flankierenden Klagefiguren der Kreuzigung, wie Johannes der Täufer, Maria und Maria Magdalena, werden im Verlauf des Trecento mit der Figur des Jesus

¹⁶⁴ In dieser Veröffentlichung wird der Zusammenhang des kulturellen Austauschs ausführlich dargestellt. Vgl. Maryan W. Ainsworth: *A la facon grèce: The Encounter of Northern Renaissance Artists with Byzantine Icons*, in: Helen C. Evans (Hrsg.): *Byzantium: Faith and Power (1261–1557)*. S. 545–593. Metropolitan Museum of Art, New York, 2004.

¹⁶⁵ Vgl. Weick-Joch: *Zwischen Leiden und Erlösung. Das Motiv des toten Christus*, in: Mantegna + Bellini, Katalog zur Ausstellung, S. 156.

¹⁶⁶ Sixten Ringbom, *Icon to Narrative. The Rise of the Dramatic Close-Up in Fifteenth-Century Devotional Painting*, Åbo 1965.

¹⁶⁷ Vgl. Weick-Joch, *Zwischen Leiden und Erlösung*, S. 156.

¹⁶⁸ Bei der *Pietà* von Giovanni Bellini, um 1457, Eitempera auf Holz, 50,5 x 40,4 cm, Museo Poldi Pezoli, Mailand (Abb. 5). Hier steht Christus mit geschlossenen Augen als Halbfigur in einem Sarkophag. Diese Bildikonik ist aber kennzeichnend für die *Imago Pietatis*.

¹⁶⁹ Hierzu auch Belting, der in seinem Buch der These des Zusammenspiels der *Pietà* aus der Ikone in Verbindung mit erzählenden Beifiguren bei der *Pietà* von Giovanni Bellini nachgeht, in: Giovanni Bellini, *Pietà. Ikone und Bildererzählung in der venezianischen Malerei*, 1985, S. 7-8.

Christus verbunden. Im Folgenden werden die Gesten des Stützens, Arme-Ergreifens und Hände-Küssens aus der Kreuzabnahme und der Beweinung adaptiert und zu Christus in Beziehung gesetzt. So stellt Panofsky die Entstehung der aus den Assistenzfiguren der Maria und Johannes bestehenden Pietà-Figuration sowohl in Italien als auch im Norden Europas dar.¹⁷⁰ Panofsky erklärt im Weiteren, wie sich die Bildproduzenten im 13. Jahrhundert die Kreuzabnahme und die Beweinung zur Pietà herauskristallisierten. Er versucht, dies phänomenologisch an Bildbeispielen aufzuzeigen. Dabei lässt er unscharf, wie es zu einer späteren überwiegend sitzenden Haltung Marias kam¹⁷¹ und vermeint, dies an einem oberitalienischen Tafelbild um 1500 aus der Sammlung Rosenthal¹⁷² festzumachen, bei dem jedoch der Schmerzensmann auf dem Rand des Sarges sitzt. Maria steht links neben ihm, umfasst mit der rechten Hand seinen Arm und schmiegt sich an ihn. Bei der im Folgenden von ihm erwähnten Federzeichnung des italienischen Bildhauers Donatellos (um 1386 – 1466) kehrt sich das Figurenpar um. Hier sitzt Maria auf dem Rand des Sarkophags und Jesus sitzt in Gleitlage auf ihrem Schoß, den Betrachtenden zugewandt.¹⁷³

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die byzantinische Ikonenmalerei einen elementaren Einfluss auf die Tafelmalerei des lateinischen Europas des Hoch- und Spätmittelalters in Italien sowie der Marienmalerei Nordwesteuropas hatte.¹⁷⁴ Zur Bildgenese der Darstellung von Maria, die den Leichnam ihres Sohnes auf dem Schoß hält, gibt es einen erheblichen Forschungsbedarf, was die Verbindung der Entwicklung des Vesperbilds nördlich der Alpen und der Pietà in Italien betrifft. Diese Forschung endet in den 1990er Jahren mit den Darlegungen Hans Beltings zu dieser Thematik.¹⁷⁵

¹⁷⁰ Vgl. Panofsky, *Imago Pietatis* S. 268.

¹⁷¹ Vgl. ebd., S. 270.

¹⁷² Der sitzende Schmerzensmann mit Maria. Oberitalienisches Tafelbild um 1500, Münster, Sammlung J. Rosenthal.

¹⁷³ Giovanni Bellini - *Cristo in pietà sorretto dalla Madonna*, ca.1480, Federzeichnung, Rennes, Musée des Beaux-Arts, (Palais Universitaire).

¹⁷⁴ Maryan W. Ainsworth: *A la facon grèce: The Encounter of Northern Renaissance Artists with Byzantine Icons*, in: Helen C. Evans (Hrsg.): *Byzantium: Faith and Power (1261–1557)*, Metropolitan Museum of Art, New York, 2004, S. 545–593.

¹⁷⁵ Zu nennen ist seine Monografie: Giovanni Bellini. *Pietà: Ikone und Bildererzählung in Venedig*, 1993.

1.7 Bildtypen der *Memoria passionis* seit dem Spätmittelalter

In der christlichen Ikonografie gibt es innerhalb der *Memoria passionis* mehrere Bildformen, die in ihrer Typendarstellung explizit auf das Zeigen der Wunden und des Schmerzes Christi ausgerichtet sind.¹⁷⁶ Hierzu gehören jene aus den Wegstationen, so z.B. die Geißelung, die Dornenkrönung, die Verspottung, Ecce-Homo, die Kreuztragung, die Kreuzigungsszene und die Kreuzabnahme. Die Bildtypen von Christus als Schmerzensmann (*Imago Pietatis*),¹⁷⁷ der Gottessohn als *Arma Christi* oder Christus in der Rast sind, bis auf die Kreuzigungsszene und die *Pietà*, seit ihrer Entstehung in der Kunstgeschichte, mit Ausnahmen rückläufig. Beispielsweise steht der Schmerzensmann in der christlichen Ikonografie im 19. und 20. Jahrhundert noch als Sinnbild für das Leiden Christi.¹⁷⁸ Die Gesamtheit der Passion wird bei diesem Bildsujet durch das Zeigen der Todeswunden im noch lebenden Zustand verdeutlicht.¹⁷⁹ Künstler wie Lovis Corinth, Marc Chagall, Salvador Dalí, Alfred Hrdlicka oder Francis Bacon schufen Kunstwerke hierzu. Ein anderes Beispiel ist Christus in der Rast,¹⁸⁰ auch Christus im Elend oder Herrgottsruhbild genannt, bei dem dieser sitzend auf einem Felsen dargestellt wird. Obwohl hier ebenfalls dessen äußere Wunden Christi gezeigt werden, ist dieses Bildmotiv in der Gegenwartskunst fast gänzlich verschwunden. Diese Annahme bestätigte sich durch die Recherchen während der Erarbeitung dieser Studie zum *Pietà*-Motiv, bei denen auch das künstlerische Themenumfeld der jeweiligen Künstler_innen untersucht und nach anderen Bildmotiven aus der christlichen Ikonografie geschaut wurde. Die Beantwortung der Frage, warum die anderen Bildmotive zunehmend verschwunden sind, kann in der vorliegenden Studie nicht geleistet werden, umso mehr ist von Interesse, warum

¹⁷⁶ Der Begriff des physischen Schmerzes wird hier nach der Internationalen Gesellschaft zum Studium des Schmerzes (IASP) verstanden: „Schmerz ist ein unangenehmes Sinnes- und Gefühlserlebnis, das mit aktueller oder potentieller Gewebeschädigung einhergeht oder mit den Begriffen einer solchen Schädigung beschrieben wird.“ Merskey, Harold; Bogduk, Nikolai (Hrsg.): *Classification of Chronic Pain*, 1994, S. 209-214.

¹⁷⁷ Das Andachtsbild des Schmerzensmannes ist, wie die *Pietà* außerhalb der Passionsgeschichte anzusiedeln.

¹⁷⁸ Eine Ausnahme konnte bisher für das Bildsujet des Schmerzensmannes gefunden werden. Die belgische Künstlerin Berline De Bruyckere macht den Schmerz zum Zentrum ihres Werkschaffens. Beispiele von De Bruyckere sind: Schmerzensmann III, 2006, Epoxyd, Wachs, Eisen, 440 cm; Schmerzensmann 9, 2006, Bleistift, Wasserfarbe auf Papier, 44.5 x 31.8 cm.

¹⁷⁹ Vgl. Schmitt, Otto; Erffa, Hans Martin von; Wirth, Karl-August: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. III, München 1954, S. 643.

¹⁸⁰ Englisch: Christ in distress; französisch: Christ de Pitié; italienisch: Cristo in pietà. Osten, Gert von der, in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. III, 1953, S. 644.

sich die Kreuzigungsszene und die Pietà kontinuierlich fortgesetzt haben. Deshalb wird im Folgenden eine vertiefende Untersuchung vorgenommen.

2 Bildformel

2.1 Herleitung des Begriffs

Der für dieses Kapitel gewählte Begriff „Bildformel“ bezieht sich, wie in der Einleitung beschrieben, auf den Terminus technicus der „Pathosformel“ Aby Warburgs. In seinem später folgenden Mnemosyne-Atlas,¹⁸¹ verweist er auf Gebärden als Formeln, die einer wiederholten semantischen Aufladung bedürfen. Zusätzlich löst diese Gebärde möglicherweise einen emotionalen Affekt aus. Als erweiterter Begriff steht die „Bildformel“ in dieser Arbeit für eine ‚Programmiersprache‘, die aus mehreren Codes besteht. Die Zusammenfassung mehrerer Zeichen ergibt die Bildformel. Bei der Pietà kristallisiert sich die Grammatik eines repräsentativen Zeichenrepertoires heraus, welches als ikonografische Kodierung überwiegend im christlich-abendländisch geprägten Lebensraum tief im kulturellen Bildgedächtnis¹⁸² verwurzelt ist. Sie geht über den ikonografischen Zusammenhang hinaus, weil sie die dahinterstehende Komplexität einer eventuellen auf eine Affizierung abzielenden Funktion der Figuren und der medialen Wirkmacht des Werkes einschließt. Deshalb werden die Elemente der Bildformel als semiotischer Ansatz der Bestimmung der Bildphänomenologie in diesem Kapitel gesondert untersucht.

2.2 Bildkodierung

Figurenanzahl

Grundsätzlich ist in kunstgeschichtlichen Darstellungen der Pietà die Zweitfigur ein signifikantes Merkmal. Gleichwohl gibt es, wie im vorhergehenden Kapitel unter „1.6.2 Genese der Haupt- und Assistenzfiguren“¹⁸³ dargelegt, Variationen in der Anzahl der Figuren, welches auf die unterschiedlichen geografischen Entwicklungen dieses Bildmotivs zurückzuführen ist. Im Vordergrund steht jedoch immer die innige Beziehung und Zuwendung der Figuren Maria und Christus.

¹⁸¹ Warnke, Martin (Hrsg.): Aby Warburg. Der Bilderatlas Mnemosyne, 2. Auflage. Berlin 2003.

¹⁸² Der Begriff „kulturelles Gedächtnis“ orientiert sich an Jan Assmann. Vgl. Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis, S. 67–75.

¹⁸³ Hierzu Abschnitt 1.6.2 Genese der Haupt- und Assistenzfiguren.

Geschlecht und Rolle

Bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts erfolgt eine klare, an den Gläubigen gerichtete Orientierung der Rollenaufteilung der Figuren durch Mutter und Sohn im religiösen Kontext und somit auch in der geschlechtlichen Verteilung in sitzende Frau und liegenden oder getragenen Mann.¹⁸⁴

Lebendig/ tot

Ein weiteres gestalterisches Merkmal ist die lebende, bzw. fast tot dargestellte Figur des Getragenen, bzw. Gehaltene(n).

Mit der Darstellung eines vorhandenen oder erschlafften Muskeltonus kann das Leben oder der Tod des Liegenden angezeigt werden. Dies ist insofern ein bedeutender Hinweis, als damit die christlich-theologische Funktion einer Pietà verdeutlicht wird. Während der Leichnam Christi auf dem Schoß der Mutter ruht, bzw. sie ihren Sohn in verschiedenen Halte- oder Liegepositionen betrauert, durchschreitet nach christlichem Glauben die Seele Christi die Totenwelt. Die bildnerische Lösung der Sichtbarmachung dieses postmortalen Verlaufs erfuhr in den jeweiligen Kunstepochen z.T. in Abhängigkeit theologischer Konzeptionen unterschiedliche Interpretationen. So haben die Deszensusdarstellungen in der Ostkirche eine andere Bildtradition. In der christlich-byzantinischen Oster-Ikone wird der Abstieg Jesu in die Unterwelt am Karsamstag dargestellt. Dort werden der descensus ad inferos, der Abstieg Christi in die Unterwelt und die Befreiung von Adam und Eva gezeigt.

Die Vorstellung vom Vorgang des Abstiegs in die Unterwelt wurde von mehreren Theologen, unter Hinzuziehung unterschiedlicher biblischer Bezüge kommentiert.¹⁸⁵ Im Apostolischen Glaubensbekenntnis, dem Credo Nicaeno-Konstantinopolitanum, ist diese durchlaufene Todesphase als Zeitleiste enthalten. Hier heißt es: „(...) hinabgestiegen in das Reich des Todes, am dritten Tage auferstanden von

¹⁸⁴ Eventuell bestehende Assistenzfiguren variieren in ihren Geschlechtern.

¹⁸⁵ Hiernach soll über die Entbehrung der Anschauung Gottes gestraft werden. Weil hierüber noch nicht gebüßt wurde, müssen alle und eben auch Christus, stellvertretend für die menschlichen Sünden, ad infernum hinabsteigen. Gottvater holte ihn dann laut Apostelgeschichte im Neuen Testament hinaus, indem dieser Christus auferweckt und ihn der Unterwelt entreißt, nachdem er ihn aus dessen Qualen befreit: „quem Deus suscitavit solutis doloribus inferni iuxta quod impossibile erat teneri illum ab eo“. Den Gott hat auferweckt, die Schmerzen des Todes gelöst zu haben: denn es war unmöglich, dass er von ihm festgehalten würde, in: Biblia Sacra Vulgata, Acta 2:24, zitiert nach Urs, Hans von Balthasar: Theologie der drei Tage, Freiburg 1990, S. 164.

den Toten aufgefahren in den Himmel; (...).“¹⁸⁶ Demnach liegt die Vermutung nahe, dass die Pietà der Vermittlung des Übergangs in das Jenseits nach dem Tod dient. In der Kunst- und Bildgeschichte lassen sich bei den Pietà-Darstellungen Werke finden, bei denen es scheint, als wäre der Tote vermeintlich lebendig. In der Renaissance war das Bildmotiv des Abstiegs Christi in das Totenreich gängig. Um den Zustand einer Schlafdarstellung zu exemplifizieren wird die vatikanische Pietà Michelangelos¹⁸⁷ herangezogen. Der rechte Arm des liegenden Jesus Christus ist von Adern durchzogen. Die Hand ist noch nicht so schlaff, als dass diese herunterfallen kann. Im Gegenteil, zwischen Zeigefinger und Mittelfinger hält diese eine Falte. Michelangelo idealisiert den Tod Christi, indem er den Gottessohn als Schlafenden stilisiert, welches der Ästhetik des aufblühenden Humanismus der Renaissance entspricht. Zudem ikonisiert er die christliche und die antike Glaubenslehre zu einer Gesamtskulptur, in der die expressiv wirkende Veranschaulichung des Leides im Mittelalter durch einen harmonischen Kanon abgelöst wird.

Unbekleidetsein, Bekleidetsein

Während Maria in den religiösen Darstellungen bekleidet gezeigt wird, gibt es bei der Darstellung des Bekleidetseins oder der Nacktheit des Gottessohnes Abweichungen. Bis zur Pietà Rondanini¹⁸⁸ von Michelangelo wird Jesus Christus mit einem Perizoma um seine Lenden gezeigt. Michelangelo gestaltet seine Marmorskulptur mit einem vollkommen unbekleideten Gottessohn. Gleichwohl muss angemerkt werden, dass diese unvollendete Marmorskulptur, nach bisheriger Kenntnis der Autorin eine Ausnahme darstellt.

Das imaginierte Dreieck

Das signifikanteste Merkmal der meisten Pietà-Figurationen seit der Hoch- und Spätgotik besteht in seinem pyramidalen Gesamtumriss.¹⁸⁹ Hierbei verlaufen die

¹⁸⁶ Übersetzung, die am 15./16. Dezember 1970 von der Arbeitsgemeinschaft für liturgische Texte der Kirchen des deutschen Sprachraumes beschlossen wurde.

¹⁸⁷ Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni, Pietà (vatikanische Pietà), 1498 bis 1499 Carrara-Marmor, 174 x 195 x 69 cm. Petersdom, Vatikan.

¹⁸⁸ Michelangelo, Pietà Rondanini (1552 bis 1564), Museum für antike Kunst im Castello Sforzesco in Mailand.

¹⁸⁹ Carol Strickland spricht in diesem Zusammenhang von einer pyramidalen Komposition. Vgl. Strickland, Carol: The Annotated Mona Lisa: A Crash Course, Kapitel: The Italian Renaissance, S. 37. Die Jacques-Edouard Berger Stiftung verweist ebenfalls in ihrem Glossar zu „World Art Treasures“ (Weltkuntschätze) auf die pyramidale Komposition der Pietà von Michelangelo. Verfügbar über www.bergerfoundation.ch/glossaire/italie/glossaire.html [20.09.2019].

Konturen der Figuren in Form eines imaginierten Dreiecks. Traditionell wird das Dreieck vom Betrachtenden aus gesehen mit dem Kopf von Christus von links oben nach rechts unten mit seinen Füßen endend durchbrochen.¹⁹⁰ Ein frühes Beispiel ist die in Holz geschnitzte Pietà aus dem Ursulinenkloster Erfurt um 1340. Die Gottesmutter sitzt auf einem Felsblock (dem symbolisierten Berg Golgatha). Auf ihrem Schoß sitzt in treppenförmiger Haltung Christus im Seitenprofil. Lediglich sein nach hinten abfallender Kopf ist dem Betrachtenden zugewandt. Maria greift mit ihrer rechten Hand stützend unter den Körper Christi. Ihre rechte Hand liegt auf seinem Schoß. Zieht man eine durchgehende Linie von der Kopfspitze Marias beginnend über die Außenkante des Felsblocks, auf dem Maria thronet, bis zur Basis hin, ergibt dies ein spitzes Dreieck. Diese Grundform wird durch die Kunstepochen kontinuierlich tradiert. In der Hochrenaissance erfolgten die religiösen Darstellungen oft auf Ordnung und Harmonie abzielende gleichschenklige Dreieckscompositionen, deren Vermittlungsabsicht in der symbolischen Darstellung göttlicher Dreifaltigkeit bestand.¹⁹¹ Das populärste und zu einer Bildikone gewordene Beispiel für die aus Deutschland nach Italien importierten Vesperbilder stellt die bereits mehrfach angeführte 1499 geschaffene Marmorskulptur Michelangelos aus dem St. Petersdom in Rom dar. Die ausgewogene Gesamterscheinung dieser Figuration entsteht durch die gleich hohen Knie von Maria. Dadurch kann die vertikale Hauptachse durch Maria und die horizontale Überschneidung durch die Lagerung von Christus gebildet werden. Die Grundform des Dreiecks bleibt auch bei dem sogenannten „Hängelagertyp“ bestehen.¹⁹² Sie wird dann bei dem „Präsentationstypen“ aufgelöst,¹⁹³ bei dem die Beinstellung Christi fallend oder kniend dargestellt ist.

Es sind weitere Grundformen oder hybride Formen hinzugekommen, die nicht immer oder kein imaginäres gleichschenkliges oder ungleichschenkliges Dreieck bilden. Ein klassisches Beispiel für eine komplett andere Komposition ist die Pietà Rondanini (1552-1564) von Michelangelo, der von der Dreieckscomposition abweicht, indem er Maria und den vom Kreuz genommenen Jesus in aufrechter Position zeigt. Laut der Kunsthistorikerin Carla Frieda Schneider soll dieser

¹⁹⁰ Es wurde bereits auf die Typen-Gruppen eingegangen, die seit dem Spätmittelalter in einem abweichenden Verhältnis des Sitzens, Stehens oder Liegens der beiden Figuren zueinander in unterschiedlichen Achsenverschiebungen bestehen.

¹⁹¹ Biedermann, Hans: Knauer's Lexikon der Symbole, München 1989, S. 99-103.

¹⁹² Vgl. Finke, Das Vesperbild, S. 46.

¹⁹³ Finke, Das Vesperbild, S. 47.

„Präsentationstyp“ für den Norddeutschen Raum schon seit 1408 nachzuweisen sein.¹⁹⁴ Ein anderes Beispiel ist die „Pietà“ von Franz von Stuck, 1891 (Abb. 34).¹⁹⁵ Der Leichnam Christi liegt flach ausgestreckt im Seitenprofil auf dem Rücken. Maria steht senkrecht vor ihm. In der Bildkomposition ist zwar ein gedachtes lineares Dreieck auszumachen, jedoch ist die vordere ohne jegliche körperliche Berührung zur liegenden Figur. Die innere Beziehung zu ihrem Sohn wird allein über die Gestik Mariens hergestellt und ist somit wiederum Bestandteil der Bildkodierung der Pietà-Formel. Zusammenfassend ist festzuhalten, dass der pyramidale Bildaufbau, bis auf die hier angeführte Ausnahme, bis zum 21. Jahrhundert ein signifikantes Merkmal einer Pietà darstellt.

2.3 Positionen

Unter Positionen werden hier die Körperstellungen der Figuren, wie Stehen, Sitzen, Liegen, Knien etc. im Verhältnis zum Raum verstanden. Sie sind Bestandteil der gestalterischen Umsetzung von Figuren. Das Einnehmen der Körperstellungen sind gemäß Robert Schmitz statische, im Raum verharrende Haltungen. Der Kunsthistoriker subsumiert 1949 in seinem Artikel „Von der Darstellung der Bewegung in der bildenden Kunst“ unter Stillleben in der Bildenden Kunst auch Portraits, Akte und Landschaften sowie „Ruhende“, „Stehende“, „Träumende“, „Kauernde“ und „Kniende“.¹⁹⁶ Auf die Körperposition der Pietà angewandt heißt dies, dass Maria im Spätmittelalter, bis auf Ausnahmen, auf einem Felsen sitzend oder stehend als ein Stillleben dargestellt wird.

Traditionelle Positionsformen

Für diese Studie werden diejenigen Hauptausrichtungen beschrieben, bei denen die Körperachsen von Maria und dem Christuskörper im Verhältnis zueinander variieren.¹⁹⁷ Um einen Überblick über die ikonografische Typenentwicklung zu

¹⁹⁴ Schneider, Typen und Vorformen des Vesperbildes, Typentafel V., Abb. 154, Süddeutsch, Erfurt, Städtisches Museum, um 1408.

¹⁹⁵ Franz von Stuck, Pietà, 1891, Städel Museum, Digitale Sammlung.

¹⁹⁶ Vgl. Schmitz, Robert: „Von der Darstellung der Bewegung in der bildenden Kunst“, in: Schweizer Kunst, Bd. 1949, Heft 3-4, S. 14. PDF. Verfügbar über <http://doi.org/10.5169/seals-623867> [29.12.2019].

¹⁹⁷ Auf die hybriden Formen wurde bereits in Kapitel „II.2 Bildformel“ eingegangen.

bekommen, werden die wichtigsten, seit dem Spätmittelalter bis zum Barock herausgebildeten Positionen¹⁹⁸ der Pietà kurz beschrieben.

Für Werke ab dem 19. Jahrhundert besteht eine große Forschungslücke kontinuierlicher Untersuchungen zu Werken dieses Bildsujets.¹⁹⁹ Deshalb ist eine lückenhafte Genese der Positionswechsel bei den Figuren von Maria und Jesus nicht leistbar. Sie wird in aller Kürze nachgezeichnet und erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Diese Zusammenschau zur Klassifizierung der Bildtypen der Pietà stützt sich auf die systematische Typengliederung der Kunsthistorikerin Frieda Carla Schneider.²⁰⁰ Ihre Dissertation von 1925 über mittelalterliche Vesperbilder knüpft am Resultat von Walter Passarge²⁰¹ an, wobei sie einen Schritt weiter geht als dieser. Sie versucht, grundsätzliche Merkmale zu mittelalterlichen Vesperbildern herauszuarbeiten. Passarge hingegen nimmt keine derartig ausführliche Typenkategorisierung vor. Der an Schneider angelehnte kurze Überblick vermittelt, welche Formen sich seit dem Mittelalter entwickeln. Anhand dieser können Abweichungen bis zum ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts verglichen werden.²⁰²

Ausgehend von den ersten „Vesperbildern“²⁰³ des Mittelalters sitzt Maria in Frontalansicht zum Betrachtenden, Jesus Christus sitzt im Profil quer auf ihrem Schoß. Schneider beschreibt die Positionierung der Figuren des Vesperbilds/Pietà zu Beginn des 14. Jahrhunderts als Steilsitztyp (Typ der Leidensbäumung).²⁰⁴ Im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts bildet sich der zweite Sitztyp der „Leidensschumpfung“ heraus.²⁰⁵ Im Laufe des 15. Jahrhunderts wird der „Horizontaltyp“ vom „Ruhelage-Typ“²⁰⁶ abgelöst. Merkmale sind die gleiche Höhe der Knie Marias und die Horizontallage des Leichnams Christi.

¹⁹⁸ Dieser Arbeit wird die ikonografische Typengliederung von Frieda Carla Schneider zugrunde gelegt, weil ihre Typengliederung durch ihre veranschaulichende Systematik mittels tabellarischer Auflistungen überzeugt.

¹⁹⁹ Hierzu Kapitel „Forschungsstand“.

²⁰⁰ Schneider, Typen und Vorformen des Vesperbildes.

²⁰¹ Passarge, Das deutsche Vesperbild.

²⁰² Auf eine Genese der Veränderung der Physiognomie Mariens wird hier verzichtet, weil diese für eine bessere Datierung und somit Einordnung hilfreich ist. Für diese Studie ist sie nur im Hinblick auf eine veränderte Funktion bezogen auf den Übergang vom religiösen hin zum verweltlichten Kontext relevant. Deshalb wird in den einzelnen Analysekapiteln darauf verwiesen.

²⁰³ Eigentlich waren es dreidimensionale Holzfiguren und keine Bilder.

²⁰⁴ Bei Passarge ist es der „treppenförmige Diagonaltyp“, Passarge, Das deutsche Vesperbild, S. 58.

²⁰⁵ Vgl. Schneider, Typen und Vorformen des Vesperbildes, S.42-43. Sie begrenzt diesen Typ allerdings auf Rheinland-Westfalen von 1400-1450.

²⁰⁶ Passarge bezeichnet diesen Typ als „Horizontaltyp“.

Schneiders Leistung besteht in der Erkenntnis, dass mit der Entwicklung des „Ruhelage-Typs“ die Verbreitung des Vesperbilds ab dem 16. Jahrhundert in den internationalen Bereich gelangt. Als möglichen Grund hierfür gibt sie Verbreitungsfaktoren wie Gesellenwanderung, Modellversand, Export der Artefakte und den Bilddruck an, die im 15. Jahrhundert zunehmen.²⁰⁷ Ab Mitte des 15. Jahrhunderts entwickelt sich der „Gleitlage- oder Diagonal-Typ“,²⁰⁸ bei dem eine unterschiedliche Höhe der Knie Marias vorliegt, wodurch der Körper Christi in eine Schräglage gerät. Bei dem „Hängelage-Typ“ ist das hochgestellte Bein Marias zu sehen. Das andere Bein befindet sich unter der hängenden Beinlage Christi. Die kompositorische Grundform ist noch immer das Dreieck, welches durch eine gedachte lineare Verteilung der Achsen in eine Vertikale der sitzenden Maria und Diagonale des Körpers Christi markiert wird. Erste Figuren des vertikalen „Präsentations-Typs“²⁰⁹ soll es, wenn man der Typentafel Schneiders Glauben schenkt, bereits um 1408 gegeben haben. Sie zeigt dies an einem Vesperbild aus Erfurt auf, bei der Maria eine stehende Position einnimmt. Die Körperachsen von Maria und Christus stehen senkrecht zueinander. Der Gottessohn ist aufrecht mit dem Rücken an sie gelehnt und wird von ihr mit beiden Händen gehalten.²¹⁰ Schneider kommentiert diese Neuerung nicht weiter, sondern verweist lediglich auf die verwandten Formen der Gottvater-Darstellungen.²¹¹ Die Kunsthistorikerin Jutta Finke führt diese Angabe der aufrechten Haltung Christi in ihrer Dissertation von 1985 weiter aus und verweist in diesem Zusammenhang auf das Motiv des „Gnadenstuhls“ oder der „Not Gottes“, wo der Gottvater in ähnlicher Weise Jesus-Christus vor sich hält.²¹² Dieser „Präsentationstyp“ wurde erst über 100 Jahre später, seit der Marmorskulptur der Pietà Rondanini (1552-1564)²¹³ von Michelangelo, populär. Ab dem Ende des 15. Jahrhunderts entsteht parallel dazu der zu Boden gleitende oder am Boden liegende Christus, der „Bodenlagetyp“, bei dem Christus mit dem Gesäß auf dem Boden liegt und von der Marienfigur leicht von hinten abgefangen und gestützt wird. Ab dem Spätbarock und in der Renaissance gehen die Positionen nebeneinander her oder ineinander

²⁰⁷ Vgl. Schneider, Typen und Vorformen des Vesperbildes, S. 29.

²⁰⁸ Bei Passarge ist es ein „reiner Diagonaltyp“. Bei Jutta Finke ist es der „Diagonaltyp“, Vgl. S. 41.

²⁰⁹ Vgl. Finke, Das Vesperbild, S. 47.

²¹⁰ Schneider, Typen und Vorformen des Vesperbildes, Typentafel V., Abb. 154, Süddeutsch, Erfurt, Städtisches Museum, um 1408.

²¹¹ Vgl. ebd., S. 33.

²¹² Vgl. Finke, Das Vesperbild, S. 50.

²¹³ Die Pietà Rondanini zeigt Maria und den vom Kreuz genommenen Jesus in aufrechter Position.

über.²¹⁴ Jutta Finke bestätigt die Auffassung Schneiders und gibt an, dass die barocken Vesperbilder auf die mittelalterlichen Vorformen zurückzuführen seien.²¹⁵ Neu an der Entwicklung des barocken Vesperbilds ist die Wendung des Christuskörpers hin zum Betrachtenden.²¹⁶

Laut Schneider kommt die allgemeine Forschung zu dem Konsens, dass Maria bis um 1500 ausnahmslos sitzend dargestellt worden sei,²¹⁷ wohingegen die Lage und auch die Drehungen des Körpers Christi einer Veränderung unterlegen hätten.²¹⁸ Bis dahin sitzt Maria meist auf einem Thron in Form eines Felsens.²¹⁹ Sie gibt zusätzlich für die Epoche des Barock Varianten einer knienden oder stehenden Haltung der lebend dargestellten Figur an.²²⁰ Ab dem Barock existieren alle Positionen der lebend dargestellten Figur, die von der Sitzenden bis zur Stehenden ausgemacht werden können.

In ihrer Untersuchung der Pietà-Typen bis zum Barock im süddeutschen Raum des 17. bis zum 18. Jahrhunderts stellt Jutta Finke für diese Region Neuerungen hinsichtlich der Tendenzen der Verlagerung der zuvor standardisierten Linkseinbettung des Körpers Christi auf die rechte Seite und das Überwiegen des „Diagonallagetypus“ fest.²²¹ Zudem führt sie den nach dem im 16. Jahrhundert lebenden gleichnamigen flämischen Maler benannten Begriff des „Willem-Key-Typus“²²² ein. Dabei bezieht sie sich auf ein von ihm um 1550 gemaltes Gemälde mit dem Titel: „Beweinung Christi“.²²³ Zu sehen ist ein in Gleitlage auf dem Schoß der Mutter liegender Christus. Beide Figuren befinden sich auf dem Boden. Die Gesichter von Mutter und Sohn liegen Wange an Wange und befinden sich in inniger Zuwendung zueinander. In der Darstellungsweise dieser Innigkeit vermeint Finke einen im süddeutschen Raum etablierten Typus zu sehen, in dem flämische und italienische Elemente miteinander verbunden wurden.²²⁴ An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass der

²¹⁴ Schneider, Typen und Vorformen des Vesperbildes. S. 43.

²¹⁵ Finke, Das Vesperbild, S. 41.

²¹⁶ Ebd.

²¹⁷ Auch beim Bodenlagetyp sitzt oder kniet Maria. Hierbei ist sie zuweilen losgelöst von dem Körper Christi.

²¹⁸ Vgl. Schneider, Typen und Vorformen des Vesperbildes, S. 9.

²¹⁹ Der Steinfels soll den Berg Golgatha andeuten, wie beispielsweise bei Michelangelos Pietà in Rom.

²²⁰ Finke, Das Vesperbild, S. 33.

²²¹ Ebd., S. 41.

²²² Ebd., S. 69.

²²³ Willem Key, Beweinung Christi, Öl auf Eichenholz, 112 x 103 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Alte Pinakothek München, aus der Kammergalerie Kurfürst Maximilians I.

²²⁴ Vgl. Finke, Das Vesperbild, S. 69.

Bildtitel, auf den sie sich bezieht, *Beweinung Christi* lautet. Daran zeigt sich, dass es oftmals nicht möglich ist, die Bildsujets *Kreuzabnahme*, *Beweinung*, *Pietà* sowie *Grablegung* klar voneinander abzugrenzen, weil es immer wieder hybride Formen gibt, auf die im folgenden Unterpunkt eingegangen wird. Wie in der Einleitung zum Forschungsstand bereits hingewiesen, endet die monografische Forschung der Pietà beim Barock. Demnach ist zu vermuten, dass sich bis zum 21. Jahrhundert die Pietà-Motive bezüglich der Lagen bzw. der Variationen der Körperachsen der Figuren in ihrem Verhältnis zueinander verändern. Die Gottesmutter verändert sich bis dahin als aufrecht-sitzende, kniende oder stehende Figur. Beide Figuren variieren in ihren Kopfhaltungen und der Stellung ihrer Gliedmaßen, Hände und Füße zueinander.

Seit der Herausbildung der Pietà ist dieses Bildmotiv von Sondertypen begleitet, wie beispielsweise der Engelspietà oder dem Schmerzensmann.²²⁵ Auf diese gesonderten Formen wird auf Grund der Themenbegrenzung in dieser Arbeit nicht näher eingegangen, weil es wenig Relevanz für diese Studie hat.

Hybride Pietà-Positionen

Wie bereits angeschnitten, machen die verschiedenen Lagen von Jesus Christus in Verbindung mit der Muttergottes es schwierig, den Bildtyp einer Kreuzabnahme, einer Beweinungs- oder einer Pietà-Szene präzise auszudifferenzieren. Zwar lässt sich eine ungefähre chronologische Abfolge nachvollziehen, dennoch gehen diese oft ineinander über, bilden Zwischenstufen oder haben fließende Übergänge.²²⁶ Diese Problematik, die immer wieder Gegenstand dieser Arbeit ist, benennt schon Frieda Carla Schneider in den 1920er Jahren, wenn sie hinterfragt, ob der von ihr bezeichnete „Bodenlage-Typ“, bei der sich Christus fast gänzlich von der Mutter gelöst hat, in die Reihe der Vesperbildtypen aufgenommen werden sollte.²²⁷ Dies verdeutlicht, dass insbesondere die beiden Typengruppen einer zweifigurigen Pietà und einer zwei- oder mehrfigurigen Beweinung mit ihren Assistenzfiguren häufig

²²⁵ Vgl. Sachs, Hannelore; Badstübner, Ernst; Neumann, Helga: *Christliche Ikonographie in Stichworten*, 1. Auflage, Leipzig, 1973, S.360.

²²⁶ Vgl. Kirschbaum, Lexikon der christlichen Ikonographie, B. 4, S. 452.

²²⁷ Schneider: „Durch die Unterscheidung ob der Tote von der Mutter noch gestützt wird (Typentafel VII), sondert sich die Bodenlagegruppe in zwei Haupttypen, wenn man die letztere Form, die fast nur in der Fassung der Beweinung vorkommt, überhaupt so nennen darf.“, Schneider, *Typen und Vorformen des Vesperbildes*, S. 35-36. Damit stellt Schneider ihre Typenzuordnung innerhalb der Vesperbilder des Mittelalters in Frage und bereits hier fließende Übergänge fest.

fließend ineinander übergehen. Walter Passarge sieht 1924 in der Pietà sogar eine Herauslösung aus der größeren Mehrfigurengruppe der Beweinung. Zugleich relativiert er seine Vermutung und verweist auf eine Nichtnachweisbarkeit seiner Hypothese.²²⁸ Er bemerkt auch, dass es eine strikte Abgrenzung in der Typengliederung nicht geben könne, da die „Typen immer wieder ineinander überfließen und sich zahlreiche Zwischenstufen ergeben.“²²⁹ Seines Erachtens war in der deutschen Plastik die vielfigurige Beweinung, bis auf einige Ausnahmen, bis um 1500 nicht bekannt, sondern nur in Italien.²³⁰ Er plädiert für eine Symbiose der Schmerzensmutter, der Sitzmadonna und des Gekreuzigten.²³¹ In der sitzenden Maria mit Kind sieht er seit dem frühen 13. Jahrhundert eine Vorform des Vesperbilds.

Panofsky leitet die Pietà aus der Kreuzabnahme und der Beweinung ab.²³² Er begründet diese „Typenvermischung“ mit der ikonografischen Entwicklung. Zudem vermeint er, unterschiedliche Tendenzen zwischen dem Norden und dem Süden Europas zu sehen. In Italien würde seines Erachtens der Schmerzensmann mehr akzentuiert. Bei dem Vesperbild läge die Betonung eher auf der Marienklage.²³³ Daraus erklären sich die verschiedenen Varianten der Vermischung dieser Bildtypen.

Es lässt sich somit feststellen, dass es seit dem Spätmittelalter hybride Formen innerhalb der Pietà-Ikonografie gibt. Spätestens seit der Kunstepoche des Barock existiert ein großer Umfang an Interpretationen, Übergangsformen und Kombinationen (zwei- oder mehrfigurig) zur Pietà in allen materialtechnischen Variationen, welche die Zeit abbilden. Vor diesem Hintergrund sollte sich der Überlegung geöffnet werden, dass sich die Pietà aus einer hybriden Bild-Ikonik heraus entwickelt hat. In dieser, der Passiongeschichte zusätzlich eingefügten Bildszene, wird noch einmal das gesamte Leid der Mutter Gottes finalisiert. Das heißt, dass der Schmerz der Mutter aus verschiedenen Stationen der Passionsmystik zur stillen Andacht aus der offiziellen Liturgie absorbiert wird und zwangsläufig daraus eine hybride Form entsteht.

²²⁸ Vgl. Passarge, *Das deutsche Vesperbild*, S. 33.

²²⁹ Ebd.

²³⁰ Ebd.

²³¹ Ebd., S. 34.

²³² Siehe hierzu auch Kapitel „II. Genese“.

²³³ Panofsky, *Imago Pietatis*, S. 273.

Die Zuschreibung einer vorliegenden Hybridität wird in der vorliegenden Studie durch die Positionen der Figuren und ihrer gestischen Bewegung verdeutlicht. Sie kann Elemente von Körperhaltungen benachbarter Bildsujets haben, insbesondere der Kreuzabnahme, der Beweinung Christi, der Schmerzensmutter und der Grablegung Christi.

Bewegungen des Körpers der lebend dargestellten Figur

Die folgenden Ausführungen und die Analysekapitel orientieren sich an den von Fischer-Lichte vorgeschlagenen Regelungsoptionen des Systems des theatralischen Codes als methodischer Vorgehensweise.²³⁴ Hierbei werden bei der Pietà ausgewählte Konstanten visueller Zeichen seit dem Spätmittelalter ausgewählt. Beschrieben werden Bewegungen („kinesische Zeichen“).²³⁵ Diese unterteilen sich in Bewegungen des Gesichts („mimische Zeichen“²³⁶) und Bewegungen des Körpers, welche wiederum in „gestische Zeichen“,²³⁷ den Körperbewegungen ohne Positionswechsel²³⁸ und „proxemische Zeichen“²³⁹, den Körperbewegungen im Raum²⁴⁰ aufgeteilt sind.

Bewegungen des Körpers der lebend dargestellten Figur – Kopfhaltung der lebend dargestellten Figur

Im Folgenden wird auf diese visuellen Zeichen der Figuren eingegangen. Dabei wird in eine lebende und nicht lebende Figur unterschieden. Dieses Interaktionsfeld ist ein fester Bestandteil der Pietà-Kodierung.²⁴¹

Die Neigung des Kopfes der lebend dargestellten Figur zeigt die Innigkeit der Beziehung zu der zweiten Figur an. Sie ist ebenfalls ein elementarer Bestandteil der Pietà-Bildformel. Diese verändert sich ikonografisch seit dem Spätmittelalter etwa durch die mehr oder weniger geneigte Kopfhaltung und somit Zuwendung der haltenden Figur in Bezug zu dem Verletzten, Sterbenden oder bereits Toten. Wie im Kapitel „I.2.2.3 Positionen“ beschrieben, existieren im 15. Jahrhundert Vesperbilder, bei denen das Gesicht der Mutter näher am Gesicht des Toten ist bzw. die Wangen

²³⁴ Fischer-Lichte: Semiotik des Theaters, S. 21-25.

²³⁵ Ebd., S. 47.

²³⁶ Ebd., S. 48.

²³⁷ Ebd., S. 60.

²³⁸ Ebd.

²³⁹ Ebd., S.87.

²⁴⁰ Ebd.

²⁴¹ Dies wurde im Kapitel II.2 Bildformel, lebendig/tot, Schlafdarstellung näher erläutert.

beider Gesichter aneinander liegen.²⁴² Jutta Finke bezeichnet diese Geste als „Wange-an-Wange-Motiv“²⁴³ und verweist in diesem Zusammenhang auf einen byzantinischen Ursprung als einem Element ritueller Begräbniszeremonien.²⁴⁴ Ein Beispiel hierfür stellt eine Beweinung Christi von 1164 aus der westbyzantinischen Werkstatt des nach der Kirche benannten Meisters von Nerezi dar.²⁴⁵ Die Muttergottes hält kniend ihr Gesicht an die Wange ihres zu Boden liegenden Sohnes. Es ist auch möglich, dass Maria bei dem sogenannten Bodenlage-Typ am Kopfende des auf dem Boden liegenden Christus hockt und sich ihr Kopf hinter dem Leichnam befindet.²⁴⁶ Hier sei wieder der Hinweis auf Übergangsformen hin zur „Beweinung“ der Pietà verwiesen. Seit dem Barock ist auch ein nach oben gerichteter Kopf bzw. Blick Marias nachzuweisen, wie etwa bei der Pietà von Sir Anthonis van Dyck (1599-1641, Abb. 23).²⁴⁷

Armhaltungen, das Halten, Stützen oder Vorhalten der lebend dargestellten Figur

Bei der Pietà-Motivik agiert die lebend dargestellte Person durch eine haltende, stützende oder vorhaltende Bewegung. So hält beispielsweise bei den spätmittelalterlichen Skulpturen Maria den Leichnam Christi in der Regel mit (von der Figur aus gesehen) der rechten Hand den Rücken ihres Sohnes, während die linke Hand auf dessen Knien liegt. Belting erkennt in dieser Haltung „die Monstranz für die Ausstellung des geopferten Christus, den sie vorzeigt und mit dessen erbarmungswürdigem Aussehen sie das Erbarmen des Betrachters weckt.“²⁴⁸

Die Haltung der Arme und Hände in Bezug zum Toten variieren durch die Jahrhunderte hinweg. Schneider zeigt in ihrer Typentafel zur Gleitlage-Gruppe für das 16. Jahrhundert weitere Handhaltungen Marias auf: z.B. das Halten des linken Armes und der Hand von Christus, die am Körper Marias liegt.²⁴⁹ Dieses Halten Marias

²⁴² Hierzu Schneider, Typen und Vorformen des Vesperbildes, Typentafel VI, Bodenlage-Gruppe, T189, Vesperbild aus der Katholischen Kirche Höhenstadt, Nieder-Bayern um 1490.

²⁴³ Finke, Das Vesperbild, S. 69.

²⁴⁴ Ebd., S. 70.

²⁴⁵ Kirche St. Panteleimon (Gorno Nerezi), Mazedonien.

²⁴⁶ Hierzu Schneider, Typen und Vorformen des Vesperbildes, Typentafel VII, Bodenlagegruppe, T200 Vesperbild im Erfurter Dom um 1500.

²⁴⁷ Sir Anthonis van Dyck, Pietà, ca. 1629, 225 x 303 cm, Öl auf Leinwand, Antwerpen, Königliches Museum der Schönen Künste, Inv.Nr.: XIR179424.

²⁴⁸ Belting, Das Bild und sein Publikum, S. 134. Angemerkt wird, dass sich nach christlichem Glauben nur Gott erbarmen kann und nicht der Mensch.

²⁴⁹ Hierzu Schneider, Typen und Vorformen des Vesperbildes, Typentafel V.

vermittelt eine stützende Funktion, weil der schräg gelegene Körper Christi durch die Beinstellung abzugleiten droht.

Bewegungen des Gesichts²⁵⁰ der lebend dargestellten Figur

Im frühen 14. Jahrhundert sind die Gesichter von Maria und Jesus Christus schmerzvoll leidend gezeichnet. Dies schwächt sich im Verlauf des Jahrhunderts ab. Die Gesichtskonturen mildern sich und gehen bei der Marienfigur ins Trauernde und einer duldsam schweigenden Mimik über. Für das liebliche Gesicht Marias wird der Begriff des „Weichen Stils“ verwendet.²⁵¹ Im 15. Jahrhundert wandelt sich die Mimik von einem schmerzlichen zu einem beglückten und Freude strahlenden Gesichtsausdruck, wofür die Bezeichnung „freudvolles Vesperbild“ steht.²⁵² Ihrer Mimik ist die „Erlösungsfreude“ zu entnehmen.²⁵³ Nach Reiners-Ernst ist dies eine Umsetzung der Mystik von Heinrich Seuse (1295-1366), bei der das Bemühen im Vordergrund steht, „den Schmerz um eines höheren willen“ zu überwinden.²⁵⁴ Nach Jutta Finke würde, trotz mildernder Bestrebungen in der Gestaltung, die Darstellung menschlichen Schmerzes erhalten bleiben. Heftige Trauergebärden, die der Funktion der stillen Andacht schaden könnten, blieben jedoch aus.²⁵⁵

Körperbewegung ohne Positionswechsel

Die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte präzisiert die Ansicht und bezeichnet die Körperbewegungen von Figuren als „gestische Zeichen“,²⁵⁶ aber ohne Positionswechsel.²⁵⁷ Dies geschieht laut Fischer-Lichte im Kontext eines „theatralischen Codes“, welcher ahistorisch auf menschliche Bewegungen allgemein angewendet werden kann. Ihre Kategorisierung ist für die Untersuchung des Körpers in der vorliegenden Studie insofern geeignet, als sie über die Klassifizierung der Zeichensprache der Gestik wertvolle Erkenntnisse über die Bildformel der Pietà liefert. Jedes der visuellen Bewegungszeichen im Einzelnen enthält eine Bildkodierung, die in der Addition eine Bildformel ergibt. Nach ihrer Auffassung kann der

²⁵⁰ Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*, S. 48.

²⁵¹ Vgl. Finke, *Das Vesperbild*, S. 24.

²⁵² Vgl. ebd., S. 25.

²⁵³ Vgl. Reiners-Ernst, *Das freudvolle Vesperbild*, S. 50.

²⁵⁴ Ebd., S. 48.

²⁵⁵ Vgl. Finke, *Das Vesperbild*, S. 25.

²⁵⁶ Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters*, S. 60.

²⁵⁷ Ebd.

„theatralische Code“ regeln, welche Zeichen innerhalb eines Theaterstücks gelten sollen, welche dieser Zeichen miteinander kombiniert werden können und welche Bedeutung diesen zugemessen werden soll.²⁵⁸ Angewandt auf die Betrachtung einer Pietà ermöglicht es Gläubigen, deren Zeichen dechiffrieren zu können und in die Praxis umsetzen zu können.

Nach dem Kunsthistoriker Michael Baxandall ist die Gestik in der frühen Bildenden Kunst des Mittelalters und der Frühen Neuzeit ein Mittel nonverbaler Kommunikation und ein vorrangiger Bedeutungsträger. In dem Zeremoniell der Herrschenden dient sie der Kodifikation. Zu Klausurzeiten verständigten sich Mönche mittels Zeichensprache. Zur Verbreitung der Bibelinhalte entwickeln sie für die Analphabeten eine komplexe Form gestischer Interaktionen.²⁵⁹ Dies ändert sich im frühen Quattrocento.²⁶⁰ Es entstehen neue Bildformen, in denen das Kunstwerk selbst auf eine appellative Wirkmächtigkeit ausgerichtet und in welcher die Gestik als Gemütszustand der Figuren in der Körperbewegung ablesbar war.²⁶¹ Damit verbunden erfolgt eine Affektrhetorik, die in der Inszenierung von Mimik, Gestik und Gebärde im Bild besteht, welche sich in der abendländischen Kunst durchsetzt.²⁶²

Akklamations- und Weisegestus

Dadurch, dass Maria beide Arme vor ihrem Körper anwinkelt und Christus vor sich in ihren Armen hält, wird ein aktiver Gestus des Vorhaltens oder sogar Vorzeigens des anderen Körpers impliziert. Diese Präsentationsgeste ist allen Figurationen des Spätmittelalters gemeinsam.

Eine andere Form der Armhaltungen ist das Hochhalten, welches anatomisch gesehen durch die gleich hohe und auseinander gestellte Beinstellung Marias und des geraden, liegenden Christus möglich wird. Auch durch die Bodenlage von Christus und ihrer dadurch frei werdenden Hände kann sie beide Arme und Hände zur Akklamation hochhalten, wie etwa bei der Pietà von Ludovico Mazzolino um 1480-

²⁵⁸ Ebd.

²⁵⁹ Zur Physiognomik und Gestik in der Malerei des Quattrocento, vgl. Baxandall, Michael: Die Wirklichkeit der Bilder: Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts, Frankfurt am Main 1980, S. 73ff.

²⁶⁰ Vgl. Thürlemann, Felix: Mantegnas Mailänder Beweinung. Die Konstitution des Betrachters durch das Bild. Konstanz 1989.

²⁶¹ Alberti, Leon Battista: Drei Bücher über die Malerei: Italienisch – Deutsch, im Originaltext herausgegeben und übersetzt von Hubert Janitschek (Italienisch), Tegernsee 2015, S. 70f. Hierzu auch Lindemann, Bernd Wolfgang: Die Bildlichkeit des Schmerzes in der alten Kunst, in: Schmerz. Kunst + Wissenschaft, Eugen Blume, Hürlimann, Annemarie (Hrsg.), Köln 2007, S. 101.

²⁶² Vgl. Lindemann, Die Bildlichkeit des Schmerzes in der alten Kunst, S. 101.

1528.²⁶³ Maria hält Christus nicht mehr, sondern dieser liegt quer über ihrem Schoß, während sie die ausgestreckten Arme und Hände nach oben hält. Gemäß der Theaterwissenschaftlerin Fischer-Lichte ist dieses Hochhalten der Arme und der beiden etwas ausgebreiteten und einander zugekehrten, manchmal auch ein wenig nach außen gekehrten Hände ein mit einem Aufschrei verbundener Trauergestus.²⁶⁴

Weisegestus

In der veröffentlichten Dissertation von Michaela Walliser-Wurster „Fingerzeige. Studien zu Bedeutung und Funktion einer Geste in der bildenden Kunst der italienischen Renaissance“ verweist diese auf die häufigen Darstellungen von Figuren mit einem Zeigegestus. Hierbei sei der Arm meist angehoben. Der ausgestreckte Zeigefinger würde auf ein im Bild oder aus dem Bild vorhandenes Subjekt oder Objekt verweisen.²⁶⁵ Diese Gesten zeigen eine Präsentation an, bei dem Betrachtende direkt angesprochen werden sollen.²⁶⁶ Bezogen auf diese These Walliser-Wursters kann vermutet werden, dass es sich bei der Handhaltung Marias bei der vatikanischen *Pietà* (Abb. 9) von Michelangelo (1498-99) um einen Weisegestus handelt. Ihr linker Unterarm verläuft im rechten Winkel zum Betrachtenden. Die Handinnenfläche ist nach oben hin geöffnet. Während Mittel-, Ring- und kleine Finger leicht nach oben angewinkelt sind, ist der Zeigefinger ausgestreckt. Wilhelm von Bode sieht darin eine Geste, in welcher der „stumme Schmerz der Mutter“²⁶⁷ zum Ausdruck kommt. Jedoch liegt es bei einem seelischen Schmerz eher nahe, dass sich eine Hand verkrampft oder sogar zu einer Faust zusammenballt. Maria ist in der Funktion als Mittlerin zwischen Jesus Christus und Gott zu sehen. Auf dem Konzil von Ephesus (431) wurde sie für die Menschen seit 433 als „Gottesgebäerin“ anerkannt.²⁶⁸ Der abstehende Finger kann möglicherweise ein Verweis auf ihre Rolle im Irdischen und die Verbindung zu Gott sein. Dieser Weisegestus der linken, geöffneten Hand ist beispielsweise bereits Mitte des 13. Jahrhunderts bei der Plastik von Maria in der Kreuzigungsgruppe am Westlettner des Naumburger Doms nachzuweisen. Zu sehen ist Maria, die mit der linken Hand auf den gekreuzigten Jesus

²⁶³ Ludovico Mazzolino, *Pietà*, um 1480-1528, undatiert, Öl auf Holz, Palazzo Cini a San Vio.

²⁶⁴ Vgl. Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters. Vom „künstlichen“ zum „natürlichen“ Zeichen: Theater des Barock und der Aufklärung*, Bd. 2, Tübingen 1989, S. 51.

²⁶⁵ Vgl. Walliser-Wurster, S.11.

²⁶⁶ Vgl. Finke, *Das Vesperbild*, S. 106.

²⁶⁷ Bode, Wilhelm: *Die Italienische Plastik*, Berlin 1922, S. 97.

²⁶⁸ Die Funktion der Mutter als Gottesgebäerin wird im nächsten Kapitel näher ausgeführt.

Christus weist. Bei der Skulptur handelt es sich zwar um keine Pietà, gleichwohl ist hier seit dem 13. Jahrhundert das Beispiel eines Weisegestus ausfindig zu machen. Noch eindeutiger belegt werden kann der Weisegestus im Gesamtschaffen von Michelangelo selbst. Es sprechen einige Hinweise dafür, dass es sich bei dem Fingerzeig im Werk Michelangelos um einen Weisegestus handelt. Bei „Die Erschaffung Adams“ (zwischen 1508 und 1512), dem weltberühmten Deckenfresko in der Sixtinischen Kapelle, hat Gott einen ähnlichen Fingerzeig auf Adam gerichtet, um auf diesen den Lebensfunken überspringen zu lassen. Dieser Gestus trifft ebenso bei Michelangelos „Sündenfall und Vertreibung aus dem Paradies“ (1509/10) in der Sixtinischen Kapelle zu. Hier greift Adam mit seiner rechten Hand nach einer Frucht. Dabei ist sein Zeigefinger ausgestreckt, adäquat der Hand Gottes im Fresko der „Erschaffung Adams“. Da der Finger Marias weder nach oben noch nach unten gerichtet ist, ist es naheliegend, dass dieser Fingerzeig zwischen dem Diesseits und dem Jenseits vermittelt.

Körperbewegungen in den Raum hinein ²⁶⁹

Erste Ansätze der Darstellung der Bewegung in den Raum hinein werden im 15. Jahrhundert vollzogen. Die starre Statik der Hauptkörperachse wird zu Gunsten der Rutsch-Gleitposition aufgelöst.²⁷⁰ Diese Position lässt ein Abgleiten des Leichnams Christi vom Schoß Marias zum Boden zu.

Kopfhaltung des Leichnams

Die Kopfhaltung zeigt den physischen Lebend- oder Totzustand an. Sie ist abhängig von dessen Position und des Haltens des Lebenden. Für die Plastik des Spätmittelalters beschreibt der Kunsthistoriker Wilhelm Pinder: „ (...) der Kopf bricht um“.²⁷¹ Dies ändert sich ab dem 15. Jahrhundert mit der unterschiedlichen Lage der gesamten Körperhaltung von der Steilsitzgruppe²⁷² in die Gleit-, Ruhe-, Boden oder Stehposition²⁷³ in den darauffolgenden Jahrhunderten. Festzuhalten ist, dass die geneigte oder zugewandte Kopfhaltung und der herabfallende Kopf Jesus Christus ein Segment der gesamten Kodierung des Pietà-Motivs darstellt.

²⁶⁹ Fischer-Lichte, Semiotik des Theaters, S.87.

²⁷⁰ Finke, Das Vesperbild, S. 56.

²⁷¹ Pinder, Die Pietà, S. 5.

²⁷² Schneider, Typen und Vorformen des Vesperbildes, Typentafel, „Sitz-Gruppe“.

²⁷³ Ebd., Typentafel, „Gleitsitz-Typ, „Ruhelage-Gruppe“, „Gleitlage-Gruppe“, „Bodenlage-Gruppe“.

Bewegungen des Gesichts des Leichnams²⁷⁴

Im frühen 14. Jahrhundert ist das Gesicht von Jesus Christus, ebenso wie bei Maria, als schmerzvoll leidend gekennzeichnet. Im Verlaufe des Jahrhunderts werden dessen Gesichtskonturen milder. Durch die sanften Gesichtszüge wirkt Jesus Christus in friedlichem Todesschlaf,²⁷⁵ welches auf sein Hinabgleiten in das Totenreich verweisen soll.²⁷⁶

Der herabhängende Arm

Bei der Untersuchung der Pietà-Positionen seit dem Spätmittelalter ist der herabhängende Arm Jesus Christus als ein weiterer Baustein im Cluster der Pietà-Kodierung signifikant.²⁷⁷ Für diese Pose gibt es ab dem 17. Jahrhundert (Barock) verschiedene Variationen. Beim „kreuzförmigen Gleittyp“ befindet sich Jesus Christus in der Rutsch-Gleitposition und weist keinen reinen herabhängenden Arm mehr auf.²⁷⁸ Sie ergibt sich anatomisch aus der Körperhaltung des liegenden Leichnams und ist ebenso wie die Kopfhaltung abhängig von der eigenen Körperhaltung und der unterstützenden Haltung der Maria. Oft hält die lebende Figur den Rücken des Leichnams, indem er unter der Schulter gestützt dargestellt wird, sodass seine Schulter leicht nach oben geht und sein Arm frei herunterhängt. Durch die wiederholte Darstellung eines herabgleitenden oder abfallenden Armes in der Pietà-Genese ergibt sich eine Haltung, die als eine pathoshafte Sterbegeste im Sinne Aby Warburgs zu verstehen ist. Sie stellt einen enormen visuellen Schlüsselreiz dar. Dieser Gestus lässt sich bereits im Bereich der Sepulkralkultur in Reliefs oder Kultgegenständen der römisch-griechischen Antike als gestischer Ausdruck gefallener Helden²⁷⁹ nachweisen.²⁸⁰

²⁷⁴ Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*, S. 48.

²⁷⁵ Ebd.

²⁷⁶ Siehe hierzu auch das „Kapitel II.2 Bildformel“, hier „Schlafdarstellung“.

²⁷⁷ Daneben gibt es andere Armhaltungen, in denen beispielsweise beide Arme von Christus parallel an den Körperseiten angelegt sind. Vgl. Schneider, *Typen und Vorformen des Vesperbildes*, S. 28.

²⁷⁸ Vgl. Finke, *Das Vesperbild*, S. 56

²⁷⁹ Vgl. Ahrem, Maximilian: *Das Weib in der antiken Kunst*, Jena 1914, S. 104.

²⁸⁰ Als ein Nachweis sei die auf einer Tasse mit dem Motiv *Eos und Memnon*, ca. 490-480 v. Chr. bemalte Figurengruppe angeführt. Signiert ist sie von dem Maler Douris, Herkunft: Capua, Athen, 12 cm Höhe; 26,80 cm Tiefe; 36 cm Breite, Paravey-Sammlung, Louvre. Hier hält oder stützt Eos den Leichnam ihres Sohnes Memnon, der von Achilles getötet wird. Beide Arme von Memnon hängen senkrecht herunter, wobei dessen Gesicht den Betrachtenden zugewandt ist. Diese Kopfdrehung verstärkt die pathoshafte Geste der Armhaltung.

Die tradierte Bildformel der Pietà setzt sich aus mehreren Positionsformen der Figur von Maria und dem zumeist von ihr getragenen oder gehaltenen Jesus zusammen. Auffallend ist der nach hinten abfallende Kopf und der herabhängende Arm der Jesusfigur.

3 Funktionen

3.1 Einführung

Eine systematische Darstellung zur Funktion der Pietà konnte bei den Recherchen zur Genese des Vesperbilds und der Pietà seit dem Spätmittelalter nur vereinzelt und nicht als einzelner Themenschwerpunkt in den Quellen nachgewiesen werden.

²⁸¹ Um die Frage nach einer veränderten Funktion des Pietà-Motivs beantworten zu können, werden die verschiedenen Funktionen bis zur ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts erstmalig in dieser Komplexität aufgezeigt, um eventuelle Veränderungen zu analysieren.

3.2 Maria als Mittlerin

Die Pietà besteht in der Erschaffung eines Interaktionsmodells, indem die Bildfunktion in ein narratives Spannungsverhältnis gesetzt wird. Die Beteiligten sind die Gottesmutter Maria und der Gottessohn Jesus Christus, wobei Maria, als lebend Dargestellte, primär die narrative Funktion übernimmt. Seit dem Konzil von Ephesus wird ihr die Rolle als Gottesgebärerin zugeschrieben. Dieses fand zwar 431 statt, aber eine Konzilentscheidung über die Rolle Marias als Gottesgebärerin fiel erst 433. Hier wurde von den Theologen der östlichen und westlichen Kirche beschlossen, dass aufgrund der Verbindung göttlicher und menschlicher Natur, die in Jesus Christus besteht, Maria Gottesgebärerin sei. Ihr wurde der Titel „Theotokos“, gegeben.²⁸²

²⁸¹ Bei Erwin Panofsky, Hans Belting und Jutta Finke findet sich Material zur Funktion des Andachtsbilds dem die Pietà zugeordnet wird oder zu einzelnen Pietà-Motiven. Deren Aussagen werden in diesem Kapitel verhandelt. Eine ausführliche Zusammenfassung seit dem Spätmittelalter bis in die Gegenwart war bisher nicht nachzuweisen.

²⁸² Vgl. Schreiner, Maria, S.24. In der christlichen Theologie wurde zwischen dem verehrten Urbild und dem realen Abbild unterschieden, welches in der Volksfrömmigkeit nur unzureichend angewandt wurde, sodass das Madonnenabbild für den Gläubigen Maria selbst war. Sander, Jochen: Marien- und Christusbilder, in: Kult Bild. Das Altar- und Andachtsbild von Duccio bis Perugino. Cult Image – Altarpiece an Devotional Painting from Duccio to Perugino. Städel Museum, Ausstellungskatalog, Petersberg bei Fulda, 2006, S.175.

Ab dem 11. Jahrhundert wurde die Mittlerrolle Marias fokussiert. Im westeuropäischen Raum wurde die Mariologie wiederbelebt, bei der sowohl ihre Rolle bei der Menschwerdung und die Mitwirkung am Erlösungswerk von Bedeutung war²⁸³ (siehe Lk 1,26-28). Mit der Darstellung der leidenden Mutter, die ihren toten Sohn betrauert, soll zum einen die „fleischgewordene“ Leidensgeschichte Christi und zum anderen ihre Rolle als Fürbitterin (Mittlerin)²⁸⁴ zwischen dem Gläubigen und Gott²⁸⁵ anschaulicher gemacht werden. Wie im vorhergehenden Kapitel²⁸⁶ dargelegt, zeigt sich diese Rollenzuschreibung in der Bildenden Kunst möglicherweise als Gestik des Fingerzeigens als narrativem Element. Er verweist zumindest auf ein Objekt, Subjekt oder virtuelles Wesen im Sinne einer gedachten Entität und stellt somit eine Vermittlung zwischen diesen beiden her.

3.3 Hybridität

Um diese Mittlerfunktion Marias in ihrer Bildaussage stärker zu fokussieren, entsteht ein neuer Bildtyp. Die Ikonik der Pietà kann als eine kompositorische Mischform aus den variierenden Körperhaltungen benachbarter Bildsujets verstanden werden, insbesondere der *Kreuzabnahme*, der *Beweinung Christi*, der *Schmerzensmutter* oder der *Grablegung Jesu*. Zusätzlich ergibt sich eine Hybridisierung in dem Zusammenschluss der Pietà aus zwei kanonischen Bildtypen, die zu einem vereint werden: Maria mit dem Jesusknaben und Jesus Christus als Sterbender. Es geht um den Anfang und das Ende sowie den ewigen Kreislauf.²⁸⁷ Panofsky beschreibt dies 1927 als einen Wandel von der Madonna zur Pietà.²⁸⁸ Curt Gravenkamp greift diese Hypothese 1948 ebenfalls auf, indem er die Pietà als eine Form der Verwandlung des geborenen Jesuskindes als späteren gekreuzigten Leichnam im Schoße Marias sieht.²⁸⁹ Er beschreibt diesen Vorgang als: „eine Metamorphose des Madonnenbildes gleichsam, in welcher Maria zur Mutter der Erlösung sich verklärt.“²⁹⁰ Auch

²⁸³ Vgl. Bäumer, Marienlexikon, Bd. 4, S. 322.

²⁸⁴ Vgl. ebd., S. 695.

²⁸⁵ Hierzu auch Boerner, Bruno, Bildwirkungen. Die kommunikative Funktion mittelalterlicher Funktionen mittelalterlicher Skulpturen, 1. Auflage, Berlin 2012, S. 215.

²⁸⁶ Hier Kapitel II.2 Bildformel.

²⁸⁷ Auch in den Religionen des Islam und des Judentums gibt es die Vorstellung eines Lebens im Jenseits und der Glaube an die Wiedergeburt in Form der Auferstehung. Im Hinduismus und dem Buddhismus existiert der Glaube an eine häufige Wiedergeburt.

²⁸⁸ Vgl. Panofsky, Imago Pietatis, S. 266.

²⁸⁹ Vgl. Gravenkamp, Vesperbild, S.27.

²⁹⁰ Ebd. S. 28.

Hans Belting sieht in der Darstellung der Pietà eine Assoziation der Mutter mit dem Jesusknaben und der schmerzreichen Mutter „[...] zwei Angelpunkte eines historischen Lebens.“ Sie würden eine Erinnerung im Bild und durch das Bild bewirken.²⁹¹ Die Untersuchung hat ergeben, dass die Pietà möglicherweise an die Menschwerdung Gottes durch die Geburt und den Erlösungstod Christi erinnern soll.

3.4 Retrospektive – Memoria

Laut Belting taucht das Wort Memoria in den Quellen des Mittelalters immer wieder auf.²⁹² Unter Berufung auf Papst Gregor dem Großen (um 540 - 604) verweist er auf die Funktion der Malerei und der Heiligen Schrift als ein Hervorbringen der Erinnerung, wobei die Malerei hier eine untergeordnete Rolle einnehmen würde.²⁹³ Betrachtende reaktivieren hierdurch die in der Heiligen Schrift verankerte Erzählung über das Bild, bzw. über die dargestellten Personen. Belting beschreibt diesen zusätzlichen Aspekt bei der Erschaffung von Bildern in der Gestalt, dass dem Gläubigen nicht nur die Möglichkeit des Sich-Rückbesinnens auf die Heilige Schrift ermöglicht würde. Die dargestellten Figuren verkörperten auch Historizität.²⁹⁴ Über diese für das Mittelalter übliche Mnemotechnik erhielten Rezipierende auch die Möglichkeit, sich ihres eigenen Leidenszustandes gewahr zu werden. Belting geht davon aus, dass diese Erinnerungsbilder das menschliche Gedächtnis trainieren.²⁹⁵

Nach dem katholischen Theologen Reinhard Hoeps geht es bei dem christlichen Bildkonzept des Spätmittelalters über die *Imitatio* nicht um eine naturalistische Nachahmung, vielmehr um die Erlangung einer Intensität an Erinnerung an die Passion Christi. Er hebt hervor, dass es nicht um die „Mimesis“, sondern die „Memoria“ ginge, die den Impuls, aus dem Bildwerk hervorbrächte.²⁹⁶ Er räumt aber ein, dass die „Memoria“ die „Mimesis“ zu dem Zweck der Wiedererkennbarkeit, zur Anleitung der „Memoria“, nicht ausschließt.²⁹⁷ Auf den hier verhandelten Bildtyp bezogen,

²⁹¹ Belting, Bild und Kult, S. 20.

²⁹² Papst Gregor schreibt im neunten Brief, es würde der verehrt werden: „(...) den das Bild als Neugeborenen oder als Verstorbenen, aber auch in seiner himmlischen Glorie (lat. aut natum aut passum sed et in throno sedentem) in Erinnerung ruft.“ Zitiert nach Belting, Bild und Kult, S. 20.

²⁹³ Ebd., S. 20. Leider gibt Belting in „Bild und Kult“ nicht die Quelle zu Gregor dem Großen preis.

²⁹⁴ Vgl. Belting, Bild und Kult, S. 20.

²⁹⁵ Ebd.

²⁹⁶ Hoeps, Reinhard: Deine Wunden: Passionsimaginationen in christlicher Bildtradition und Bildkonzepte in der Kunst der Moderne, Bielefeld 2014, S. 18.

²⁹⁷ Ebd.

kann davon ausgegangen werden, dass dieser eben zu diesem Zweck entwickelt wurde. Seine Bildformel dient der Wiedererkennbarkeit zur Erinnerung und somit der Möglichkeit des Nachvollzugs des Leidens Marias um ihren Sohn. Hans Belting beschreibt dies treffend damit, dass die Funktion eines Bildes darin bestünde, die Abwesenheit des Toten zu bestätigen. Der abgebildete Tote würde als Medium an die Stelle des Lebenden treten und zur Metapher, zur Stimulanz von Erinnerungen werden.²⁹⁸ Somit hat der Anblick der Pietà einerseits die Funktion der Erinnerung an den toten Jesus Christus. Andererseits dient die Darstellung der Rückbesinnung und Identifikation auf den eigenen und den Tod anderer Menschen.

3.5 Rhetorik der Appellation

Eine andere Funktion der Pietà bestand in der Form der Ansprache Betrachtender über die Animation zur Förderung einer direkten emotionalen Beteiligung der lebend dargestellten Figur mittels Habitus und Gestik. Hierzu wurde bereits im Kapitel Bildformel eingegangen. An dieser Stelle wird auf die inhaltliche Funktion in Bezug auf die Appellation als Handlungsaufforderung zum Leidensnachvollzug eingegangen. Der Kunsthistoriker Bruno Boerner führt in seiner Studie zur kommunikativen Funktion mittelalterlicher Skulpturen den Begriff der Responsivität im Zusammenhang einer appellativen „Aufforderung zum reaktiven Agieren eines Werkes ein.“²⁹⁹ Hierbei versteht er das Bild als „Stimulus zum Respons“,³⁰⁰ also einer Anregung zu einer Reaktion Rezipierender. Er unterteilt die unterschiedlichen Bildfunktionen und -rezeptionen in ein Repräsentations- und Präsenzerlebnis,³⁰¹ in Form einer Gedächtnisstütze,³⁰² als Auslöser von Reue³⁰³ oder als didaktische Handlungsanleitung.³⁰⁴

Finke sieht in den Andachtsbildern, beispielsweise ab dem 17. Jahrhundert, verglichen zum Spätmittelalter, nicht vordergründig die Intention nach einer stillen Einkehr, sondern neben der Funktion als „Lehr- und Erbauungsmittel“³⁰⁵ auch akklamatorische Aufgaben.³⁰⁶ In dem von Jutta Finke beschriebenen „Präsentationstyp“

²⁹⁸ Vgl. Belting, Kultur-Antropologie, S. 173.

²⁹⁹ Boerner, Bildwirkungen, S. 9.

³⁰⁰ Ebd.

³⁰¹ Boerner, Bildwirkungen, S. 45.

³⁰² Ebd., S. 49.

³⁰³ Ebd., S. 52.

³⁰⁴ Ebd., S. 58.

³⁰⁵ Finke, Das Vesperbild S. 30.

³⁰⁶ Vgl. ebd.

sieht sie ein Motiv der Darbietung, ja sogar ein „Ecce-homo“-Motiv, bei dem Maria Betrachtenden den Leichnam von Jesus Christus vorweist.³⁰⁷ Sie sieht darin „einen Appell und die Aufforderung zur Betrachtung der dargebotenen Gestalt.“³⁰⁸ Hans Belting setzt das Vorzeigen in den Kontext einer „Inszenierung des Altarsakraments.“³⁰⁹ Damit beschreibt er die Erhebung der Hostie, durch die der Priester dem Gläubigen in der Messe das verwandelte Brot vorzeigt. In diesem Vorzeigen sieht auch er eine Demonstration der stattgefundenen Verwandlung und die Aufforderung, die Eucharistie zu zelebrieren.³¹⁰ Im Zusammenhang der Funktion des Andachtsbilds spricht er von einer „Demonstrationsgeste“.³¹¹ Diese geht bei dem Gläubigen zum Schauen und Verehren über und somit von der Funktion der inneren Kontemplation zu einem Appellcharakter.³¹²

Auch Belting verweist auf die „Demonstrationsgeste“ als eine Form der rhetorischen Darstellung. Er sieht zwischen der Rezeption des Kults und dem (Kult)Bild eine Wechselbeziehung innerhalb einer sozialpsychologischen Funktion mit der in den Bildern entwickelten Rhetorik.³¹³ Belting sieht demnach in der Pietà ein Kultbild mit einem narrativen Gehalt und einer Appellationsabsicht. Maria ist wirkungsvollste Fürbitterin für den Menschen. Hieran zeigt sich die Tradition der performativen Funktion und der partizipativen Rolle, die Rezipierenden bei dem Betrachten einer Pietà zukommt.

Die Appellationsgeste Marias ist ein narratives Element zur Kommunikation zwischen dem Betrachtenden und der vom Kunstobjekt ausgehenden Bildwahrnehmung und Wirkung.

3.6 Versöhnung – Rettung – Erlösung

Der Aspekt der Versöhnung, Rettung und Erlösung spielt bei dem Pietà-Motiv eine zentrale Rolle. Nach Gabriele Kopp-Schmidt tragen Andachtsbilder dem Bedürfnis des Gläubigen Rechnung, durch die innere Versenkung in das Leid des Gottessohnes an der eigenen Erlösung und Versöhnung mit Gott aktiv mitzuwirken.³¹⁴

³⁰⁷ Vgl. ebd., S. 49.

³⁰⁸ Ebd.

³⁰⁹ Belting: Das Bild und sein Publikum, S. 127.

³¹⁰ Ebd.

³¹¹ Ebd., S. 132.

³¹² Ebd.

³¹³ Ebd.

³¹⁴ Vgl. Kopp-Schmidt, Ikonographie und Ikonologie, S. 97.

Mittelalterliche Quellen berichten, dass Bilder der Passion meditativen Zwecken dienen und als Ausgangssituation für mystische Übungen in den Klöstern und von Laien verwendet werden.³¹⁵ Gläubige können Anteil an der Erlösungstat Christi haben und somit auch sich selbst und seine Seele retten.³¹⁶ Insofern bestand eine weitere Funktion der Pietà in dem Ziel eines von Sünde erlösten Menschen.

Die geistigen Wurzeln für die Andachtsform sind in der spätmittelalterlichen Mystik begründet. Kopp-Schmidt sieht einen bedeutenden Wandel in der Funktion des bei den Lehren des Zisterziensers und fröhscholastischen Mystikers Bernhard von Clairvaux (1090-1153) und des Franz von Assisi (ca. 1181 – 1226). Ihr Fokus habe auf einer privaten Beziehung des Gläubigen zu Gott und die Selbstbestimmung des eigenen Seelenheils gelegen, welches die private Andacht einschloss. Die Passionsfrömmigkeit und das Mitleiden des Gläubigen an der Passion sei dabei eine zentrale Idee gewesen.³¹⁷

Maria wird als schmerzreiche, weinende Mutter über das Motiv der Marienklagen stark emotionalisiert dargestellt. In den Schriften des Neuen Testaments sind derartige Geföhleregungen nicht enthalten. Laut dem Evangelisten Johannes habe Maria nicht einmal am Kreuz Christi geweint. Die Marienklagen sind jedoch übevöll von vermeintlich emotionalen Geföhleregungen Marias. So schreibt der Dominikaner und Mystiker Heinrich Seuse (gest. 1366): „Ich nam min zartes kint uf min schoze und sah in an – do waz er tot; ich luogt in aber und aber an, do enwas da weder sin noch stime, sieh, do erstarb min herze.“³¹⁸ Seuse schildert hier die emotionale Abfolge ab der Beweinung Christi. Er beschreibt zunächst die Feststellung eines leblosen Körpers und dann die emotive Reaktion der Anteilnahme Marias am Tod ihres Sohnes. Über dieses rhetorische Stilmittel erhält der Gläubige die Möglichkeit der Kontaktaufnahme und der Interaktion mit dem Göttlichen. Der Betrachtende soll emotiv in den Vorgang des Sich-Opfern hineingezogen werden, um sich damit zu identifizieren und daraus eigene Handlungsschlüsse zu ziehen.

³¹⁵ Vgl. ebd., S. 93.

³¹⁶ Vgl. ebd.

³¹⁷ Vgl. ebd., S. 37.

³¹⁸ Seuse, Heinrich, Deutsche Schriften. Im Auftrag der Württembergischen Kommission für Landgeschichte, Karl Bihlmeyer (Hrsg.), Stuttgart 1907, Büchlein der Ewigen Weisheit. XIX. Kapitel, S. 275,18-19, Nachdruck Frankfurt am Main 1961. Elektronischer Text und Konzeptausdruck hergestellt für das Digitale Mittelhochdeutsche Textarchiv und das Mittelhochdeutsche Wörterbuch.

3.7 Von der *Imaginatio* zur *Imitatio*³¹⁹ – *Compassio*

Die Pietà-Motivik steht im Kontext einer neu ausgerichteten Frömmigkeitspraxis. Diese schlägt sich in der mystischen Literatur,³²⁰ aber auch in der Bildenden Kunst nieder und wird innerhalb der Laienbruderschaften und der Bettelorden befördert. Dort nimmt seit dem Spätmittelalter das lateinische Wort „*compassio*“ die Funktion eines Schlüsselbegriffs ein.³²¹ Das Verb *compati* (mitleiden), wie sein Nomen *compassio*, sind Prägungen des biblisch christlichen Sprachgebrauchs, die sich in der klassischen Latinität nicht finden.³²² Es beschreibt ein „Mitfühlen als innerer Seelenhandlung“³²³ und steht im Kontext der Passionsmystik, bei der keine rationalen Erwägungen im Vordergrund stehen, sondern sinnliche Gefühlserfahrungen. Ihre tragende Bedeutung entfaltet die *Compassio* um 1300, als deren Vertreter Heinrich Seuse (1295-1366) und Johannes Tauler (1300-1361) zu nennen sind.³²⁴ Im Vordergrund steht das Mitleiden hinsichtlich der Passion Christi, einschließlich des körperlichen Mit- oder Nachvollzugs des Leidens Christi³²⁵ und dessen Opfertod. Belting spricht von einer Evidenz des Doppelgebrauchs des Begriffs „*Pietas*“, bei dem das Opfer von Jesus Christus als rettende Erlösungstat und deren Wiederholung im Messopfer symbolisiert wird. Andererseits wird auf das Leiden Jesus Christus als Mensch verwiesen, das zum Mitleiden animiert.³²⁶ Reinhard Hoeps beschreibt den Vorgang des Leidensnachvollzugs folgendermaßen:

³¹⁹ Hoeps, *Compassio – Mitleiden*, in: *Deine Wunden*, S. 244.

³²⁰ Die Kunsthistorikerin Helga Lutz geht davon aus, dass die mystische Literatur im Kontext der Be- oder Umschreibung der Passion Christi die Beschreibung von Schmerz kennt, bevor dies in der Plastik und in der Malerei beginnt. Vgl. Lutz, Helga: „Mystisch und grob irdisch“: Figuren des Schmerzes im Spätmittelalter, in: *Schmerz: Kunst + Wissenschaft, Begleitbuch zur Ausstellung "Schmerz"*; eine Ausstellung der Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart, 5. April - 5. August 2007 Berlin 2007, S. 89.

³²¹ In der Forschungsliteratur wird der Begriff ausführlich behandelt. Als Beispiel zu nennen sind: Hoeps, *Compassio – Mitleiden*, in: *Deine Wunden*, S. 244.

³²² Vgl. Anker, Andrea: „Am Leiden Gottes teilnehmen? Eine kritische Auseinandersetzung mit dem Thema Mitleiden in Bonhoeffers Briefen aus der Haft, in: Dalferth, Hunziker (Hrsg.), *Mitleid* (Anm. 2), S. 242.

³²³ Vgl. Störmer-Caysa, *Mitleid* S. 75.

³²⁴ Vgl. Fischl, Thomas: „Mitgefühl Mitglied Barmherzigkeit. Ansätze von Empathie im 12. Jahrhundert“, Diss. Herbert Utz Verlag, München, 2017, S. 97 ff.

³²⁵ Nach Manuel Braun und Cornelia Herberichs sollte in der Meditations- und Passionsliteratur das Mitgefühl mit Jesus angeregt werden, um sein Leid für den Gläubigen nachvollziehbar zu machen. Ziel war es damit, den christlichen Glaubensinhalt zu stärken, in: Manuel Braun; Cornelia Herberichs (Hrsg.): „Gewalt im Mittelalter: Realitäten, Imaginationen“, München 2005, S. 197. Hierzu auch Hans Belting, wonach die Pietà aus der Passionsliteratur heraus entstand, in: Belting, *Das Bild und sein Publikum*, S. 132.

³²⁶ Vgl. Belting, *Das Bild und sein Publikum*, S. 283.

„Die *Compassio* führt den Betrachter zu einer persönlichen Teilhabe an den Darstellungen der äußeren wie der inneren Bilder, um ihm von dort aus die Identifizierung mit dem Dargestellten zu erschließen. Die Intensität und Lebendigkeit des bildlichen Ausdrucks sucht ihre Resonanz im Affekt des Betrachters, der von der Darstellung ergriffen wird und sich in das Bildgeschehen hineinziehen lässt.“³²⁷

Gemäß Hoeps ist die *Pietà* neben der *Imago Pietatis* (Schmerzensmann) eine der bekanntesten Bildformen, welche aus dem Bestreben hervorging, durch das Bild Wege der *Compassio* anzubahnen.³²⁸ Belege hierfür wurden bereits über die Genese und die Entwicklung der Mystik aufgeführt.

Wie bei dem Schmerzensmann wird der geschundene, gemarterte Körper von Jesus Christus gezeigt, der seine sterbliche Natur dem Gläubigen vor Augen führt. Mit dem Zeigen seiner Verletzungen soll die *Compassio* eingeleitet werden.³²⁹ Hierbei ist der geschundene und vermeintlich hässlich wirkende Körper Christi für Christen ein Zeichen ihrer Erlösung durch Christi Sühnetod. Über die *Pietà*-Figur sollte dem Gläubigen in der Andacht die Einsicht der Sinnhaftigkeit des Leidens von Jesus Christus das eigene Seelenheil ermöglicht werden.³³⁰ Die wichtigste Funktion der Bildkomposition der *Pietà*, einschließlich der Gestik und Mimik ihrer Figuren, besteht somit darin, diesen emotionalen Stimulus zum Leidensnachvollzug als einem illusionären Transfer zwischen dem Gläubigen und dem Göttlichen zu animieren.

Laut Belting ist hier nicht nur das Mitleiden des Betrachtenden mit Jesus und Maria gemeint, sondern zudem das seitens des Gläubigen erhoffte Mitleid beider für dessen Anliegen.³³¹ Demnach kristallisieren sich verschiedene Formen des Mitleids heraus: 1. Das Mitleid der Passion Christi und dessen Todesumstände. 2. Das Mitleid mit Maria um ihren Sohn. 3. Das erhoffte Mitleid Marias mit dem Betrachtenden. 4. Das Leiden an eigener Sünde und dem Elend.

³²⁷ Hoeps, *Compassio – Mitleiden*, in: *Deine Wunden*, S. 244.

³²⁸ Vgl. ebd., S. 245.

³²⁹ Vgl. Kopp-Schmidt, *Ikonographie und Ikonologie*, S. 102.

³³⁰ Vgl. Boerner, *Bildwirkungen*, S. 211. Hierzu auch Kopp-Schmidt: *Ikonografie und Ikonologie*, S. 93. Hierzu auch Lindemann, Bernd Wolfgang: *Die Bildlichkeit des Schmerzes in der alten Kunst*, in: *„Schmerz. Kunst + Wissenschaft“*, S. 99.

³³¹ Vgl. Belting, *Das Bild und sein Publikum*, S. 132.

3.8 Visueller Stimulus als Forschungsdesiderat

Wie bereits dargelegt, steht das Wort *Pietà* für „Frömmigkeit“, „Mitleid“ sowie „Barmherzigkeit“. Damit impliziert dieser Begriff die Intention, visuelle Impulse auszulösen, die Betrachtende in die entsprechende Stimmung versetzen. Daraus ergibt sich, dass das Bildmotiv der *Pietà*, neben der intellektuellen Fähigkeit ein Kunstwerk rational zu rezipieren, seit seiner Entstehung die Funktion hat, eine Affektdynamik des Gemütszustandes auszulösen. Seit dem 13. Jahrhundert entwickelt sich in der monastischen Lebensform ein „Bilderkult“,³³² der inhaltlich auf Empathie ausgerichtet ist. Das heißt, dass die religiösen Debatten und Praktiken in dieser Zeit von Anbeginn mit der Funktion einer affektiven Wirkmacht des Bildes verbunden sind.³³³ Die religiösen Darstellungen in den Kirchen und Klöstern sind Bestandteil eines Bildprogramms, welches auf eine Affektdynamik des Gemütszustandes „affectus mentis“ ausgerichtet und im Bereich der Passion und der Heilsbotschaft erwünscht ist.³³⁴ Indizien hierfür sind ästhetische Überhöhungen, beispielsweise durch das plakative Inszenieren von aus den Wunden am Kopf, den Händen, Füßen und dem Brustkorb Christi herausströmenden Blutes.³³⁵ Denn in der christlichen Mystik galt das Blut Christi als die Transsubstantiation seines Leibes.³³⁶

Seit 2000 mehren sich Debatten in der Emotions- und Affektforschung,³³⁷ für die der Begriff „affective turn“³³⁸ steht. Hier werden u.a. affektive Interaktionen zwischen

³³² Belting, Bild und Kult, S. 27.

³³³ Beispielhaft zu nennen seien hier die Geistlichen Bonaventura (1221-1274), Thomas von Aquin (1225-1274) oder Durandus von Mende (1230/1-1296).

³³⁴ Vgl. Marksches, Christoph: Der Schmerz und das Christentum. Symbol für Schmerzbewältigung?, in: Deutsche Gesellschaft zum Studium des Schmerzes 21, online publiziert beim Springer Medizin Verlag, Heidelberg 2007, S. 350. Hierzu auch Büttner, Frank; Gottdang, Andrea: Einführung in die Ikonographie. Wege zur Deutung von Bildinhalten, München 2006, S. 35.

³³⁵ Exemplarisch sei hier die *Pietà* im Ursulinenkloster Erfurt genannt. Sie zeigt die Intention dieser Zeit, das seelische Leid Mariens als Identifikationsfigur gesondert herauszufiltern. Keruth, Christine: Die Überhöhung des Hässlichen als emotionale Wirkmächtigkeit. Diachroner Vergleich einer Pathosformel, in: Hässlich. Tagungsband zum 95. Kunsthistorischen Studierendenkongress der Universität zu Köln, 15. - 18.11.2018, Meike Eiberger, Katharina Müller, Brit Münkewarf, Carolin Muser und Charlotte Püttmann (Hrsg.), Köln 2018, S. 179.

³³⁶ Vgl. Weiermair, Peter: „Überlegungen zum Thema Blut in der zeitgenössischen Kunst“, in: James M. Bradburne; Annette Weber (Hrsg.), Blut, Kunst, Macht, Politik, Pathologie, München: Prestel Verlag, 2001, S. 206.

³³⁷ Literatur zu affective turns: Benthien, Claudia (Hrsg.): Emotionalität. Zur Geschichte der Gefühle. Köln 2000; Borutta, Manuel/ Verheyen, Nina (Hrsg.): Die Präsenz der Gefühle. Männlichkeit und Emotion in der Moderne. Bielefeld 2010; Gregg, Melissa; Seigworth, Gregora et al.: Affect Theory Reader, Durham 2010; Rosenwein, Barbara: Problems and Methods in the History of Emotions, Passions in Context 1(1), 2010, S.1-32.

³³⁸ Clough, Patricia.; Halley, Jean (Hrsg.): The affective turn: Theorizing the social. Durham/London, 2007.

Mensch und medialen Objekten untersucht.³³⁹ Durchaus kontrovers diskutiert wird hierbei der Einfluss kultureller Sozialisierung auf den Grad empathischer Verhaltensreaktionen beispielsweise beim Anblick schrecklicher Bilder. So stellt die Kulturwissenschaftlerin Sara Ahmed fest, dass dabei materielle sowie sozioökonomische Interessen berücksichtigt werden müssen.³⁴⁰ Die Germanistin Ingrid Kasten verweist in ihrer Einleitung zu *Codierungen von Emotionen im Mittelalter* auf die kulturelle Bedingtheit und einen hohen Grad der Ritualisierung bei den Formen des verbalen und nonverbalen Ausdrucks von Emotionen.³⁴¹ Der Kunsthistoriker David Freedberg und der Neurowissenschaftler Vittorio Gallese machen hingegen deutlich, dass ein entscheidender Faktor einer ästhetischen Reaktion in der Aktivierung verkörperter Mechanismen bestünde, welche die Simulation von Handlungen, Emotionen und körperlichen Empfindungen umfassten und diese universell seien. Diese grundlegende Ebene der Reaktionen auf Bilder sei entscheidend für das Verständnis der Wirkung von Alltagsbildern und Kunstwerken. Dabei schließen beide nicht aus, dass es kulturelle und andere kontextuelle Aspekte der Beeinflussung gäbe. Dennoch sei es wichtig, die neuronalen Prozesse zu berücksichtigen, welche bei einem empathischen Verstehen von visuellen Kunstwerken entstünden.³⁴² Wissenschaftliche Erkenntnisse zur neuronalen Wahrnehmung bezogen auf Kunstwerke sind nach bisherigem Kenntnisstand ein Forschungsdesiderat.³⁴³ Hier beginnt die Neuro-Ästhetik, neurologische Prozesse aufzudecken, die ästhetische Wahrnehmungen ermöglichen.³⁴⁴ Während der Psychologe Bernd Kersten bei seinen

³³⁹ Die Kommunikations- und Medienwissenschaftlerinnen Margreth Lünenborg, Tanja Maier und Claudia Töpfer verstehen unter dem „turn to affect“ motivierte diffuse, allgegenwärtige, immer wirksame, körperlich ausgedrückte affektive Dynamiken menschlichen Handelns und Interaktionen zwischen Menschen sowie Menschen und medialen Objekten. Vgl. Lünenborg, Margreth; Maier, Tanja; Töpfer, Claudia: Affekte als sozial-relationales Phänomen medialer Kommunikation. Affekttheorien für die Medienforschung nutzbar machen, Einleitung, S. 426. PDF verfügbar über https://www.researchgate.net/publication/325472891_Affekte_als_sozial-relationales_Phanomen_medialer_Kommunikation_Affekttheorien_fur_die_Medienforschung_nutzbar_machen.

³⁴⁰ Weiermair, Peter: „Überlegungen zum Thema Blut in der zeitgenössischen Kunst“, in: James M. Bradburne; Annette Weber (Hrsg.), Blut, Kunst, Macht, Politik, Pathologie, München: Prestel Verlag, 2001, S. 206.

³⁴¹ Kasten, Ingrid: Einleitung, in: Jaeger, C. Stephen und Kasten, Ingrid (Hrsg.): *Codierungen von Emotionen im Mittelalter*, Berlin 2003, S. XIII.

³⁴² Freedberg, David; Gallese, Vittorio: Motion, emotion and empathy in esthetic experience, 2007, S. 197. Pdf verfügbar über https://www.researchgate.net/publication/263809628_Motion_Emotion_and_Empathy_in_Aesthetic_Experience_D_Freedberg_and_V_Gallese.

³⁴³ Diese Annahme wird durch Freedberg und Gallese bestätigt, die ausführen, dass die Auswirkungen der Entdeckung von Spiegelungsmechanismen und verkörperter Simulation auf empathische Reaktionen auf Bilder, insbesondere auf Kunstwerke noch nicht untersucht wurden. Vgl. Freedberg, David; Gallese, Vittorio: Motion, S. 197.

³⁴⁴ Beispielhaft zu nennen sind: Gallese, Vittorio: Motion.

Untersuchungen zur Neuroästhetik vom Kunstproduzierenden ausgeht, der intuitiv Mittel einsetzt, um Bildwirkungen zu steigern und somit ein praktisch arbeitender Neurobiologe sei,³⁴⁵ verfolgen Freedberg und Gallese in der Neuroästhetik einen anderen Ansatz. Sie klammern in ihrer Analyse die künstlerische Ebene von Kunstwerken aus. Vielmehr fokussieren sie sich über psychophysikalische und neurokognitive Methoden auf das verkörperte Phänomen, welches bei deren Betrachtung ausgelöst wird. Zudem konzentrieren sich beide in ihren Untersuchungen auf die gefühlte Wirkung bestimmter Ausdrucksgesten in Kunstwerken.³⁴⁶ Bereits 1893 hat Aby Warburg mit seiner Pathosformel Gesten abgebildeter Figuren zur Modellierung von Gefühlen beleuchtet.

In der neuropsychologischen Forschung sei auf die Entdeckung von Spiegelneuronen bei Makaken und Parallelen spiegelnder Mechanismen im menschlichen Gehirn in Verbindung mit der Relevanz emotionaler Prozesse zur Förderung sozialer Wahrnehmungen und Beziehungen verwiesen.³⁴⁷ Diese Forschungen aus der Biologie gehen von einem angeborenen entwicklungsbiologischen Ursprung empathischen Verhaltens aus, um das soziale Verhalten in der Gemeinschaft zu stärken.³⁴⁸ Hiernach sind durch visuelle Reize hervorgerufene Trauer und Mitgefühl Mechanismen ausgeprägter sozialer Bindungen.

Die hier angeschnittenen Untersuchungsansätze zeigen das weite Forschungsfeld der Mechanismen des Hervorbringens von Empathie mittels einer tradierten christlichen Bildformel als emotionale und ästhetische Erfahrung Betrachtender.

3.9 Soziale Orientierung

Durch den Leidensnachvollzug über den Anblick von Jesus und Maria können Menschen möglicherweise den Schmerz selbst besser ertragen. Sie können ihr eigenes und das Leid anderer kompensieren. Diese Vermutung wird in der Dissertation des Historikers Thomas Fischl bestätigt. Er gibt an, dass der Wunsch seitens der Auftraggeber im Mittelalter darin besteht, eine bildliche Zwischenebene zu schaffen, die es den Gläubigen ermöglicht, seine innere Hinwendung zum Leid als soziale

³⁴⁵ Vgl. Kersten, Bernd: Mona Lisa: Leonardo da Vincis neurobiologische Entdeckungen, in: Dresler, Martin (Hrsg.) Neuroästhetik. Kunst-Gehirn-Wissenschaft, Leipzig 2009, S. 33.

³⁴⁶ Vgl. Freedberg, David; Gallese, Vittorio: Motion, S. 1973

³⁴⁷ Gallese, Vittorio. et al.: A unifying view of the basis of social cognition. Trends Cogn. Science. 8, 2004, 396–403. Preston, Stephanie; Waal de, Frans: Empathy: its ultimate and proximate bases. Behavioral and Brain Sciences 2002; 25, S. 1–72.

³⁴⁸ Preston, Stephanie; Waal de, Frans: Empathy: its ultimate and proximate bases, S. 1-20.

Orientierung, Trost zu nutzen, um zumindest vorübergehend zu einer emotionalen Befreiung zu gelangen.³⁴⁹ Es liegt nahe, dass diese Aufgabe auch das Motiv der Pietà erfüllt. Der Betrachtende eines Werkes erhält die Möglichkeit des Durchlaufens eines traumatisierenden Sterbeereignis oder einer Verletzung. In dieser Arbeit wird nahegelegt, die Funktion des Leidensnachvollzug über Jesus Christus und Maria dahingehend zu verstehen, dass die Gläubigen den eigenen Schmerz über diese bildliche Reflektion selbst besser ertragen und kompensieren können. Bisher gibt es keine verwertbaren wissenschaftlichen Erkenntnisse aus psychologischer und neurobiologischer Sicht, die sich auf die Kompensation über den Verlust speziell in Bezug auf eine Pietà beziehen. Gleichwohl häufen sich in der aktuellen Forschung Studien, die sich mit emotionaler Empathie oder Mitgefühl und deren Wahrnehmungen im Bereich der Theory of Mind (ToM) oder der Neuroästhetik beschäftigen.³⁵⁰ Laut Hans Belting hatten Gläubige die Erwartung an Bilder, die helfen und Wunder tun sollten. In sie wurde die Hoffnung projiziert zu handeln, wo andere nicht mehr handeln können.³⁵¹ Nachweislich hatte im 17. Jahrhundert im süddeutschen Raum das Vesperbild die Rolle der Wunderheilung von körperlichen Gebrechen. So werden in der Umgebung von München 1645 mehrere Fälle dieser Art geschildert.³⁵²

3.10 Bildprogramm

Laut Panofsky bestand die Funktion des Andachtsbilds im Repräsentieren, Lehren und Einstimmen.³⁵³ Diese Aufteilung bezeichnet die Funktionen, mit der die Verwendung des Bildes in der Kirche legitimiert und für den Analphabetismus genutzt werden konnte.³⁵⁴ Diese These greifen auch Frank Büttner und Andreas Gottdang auf, die von der Beförderung der Belehrung von Bildern für Ungebildete ausgehen.³⁵⁵ Auch Finke sieht in der Funktion der Vesperbilder des 17. und 18. Jahrhunderts eine belehrende Absicht. Ihrer Ansicht nach würde die Hinwendung des

³⁴⁹ Siehe dazu Fischl, Mitgefühl – Mitleid – Barmherzigkeit, 2017.

³⁵⁰ Hierzu Singer, Tanja; Lamm, Claus: The social neuroscience of empathy, *Annals of the New York Academy of Science*, 1156, S. 81-96. Der britisch-türkische Neurobiologe Semir Zeki prägte 2001 den Begriff der Neuroästhetik. Zur Untersuchung vorhandener ästhetischer Wahrnehmungen im Gehirn werden bildgebende Verfahren wie FMRT, EEG oder MEG eingesetzt.

³⁵¹ Vgl. Belting, *Bild und Kult*, S. 55.

³⁵² Hier wird von dem „wunderthätigen Vesper-Bild zu Föchingen“ geschrieben. „Unserlieben Frauen Calendar, in: Der grosse Marianische Calendar: „Das ist: Denckwürdige Geschicht“, Band 1, S. 622.

³⁵³ Panofsky, *Imago Pietatis*, S. 264 f.

³⁵⁴ Vgl. Belting, *Das Bild und sein Publikum*, S. 91.

³⁵⁵ Vgl. Büttner; Gottdang: *Einführung in die Ikonographie*. S. 35.

Körpers Jesus Christus zum Betrachtenden auf diese Funktion verweisen.³⁵⁶ Belting zitiert hierzu auch Johannes Balbus,³⁵⁷ wonach durch das Bild ein Gefühl der frommen Andacht (lat. *devotionis affectum*) stimuliert werden sollte.³⁵⁸ Diese Ansicht existierte seit dem Mittelalter und wurde in dem Konzil von Trient³⁵⁹ programmatisch festgehalten. Dort ging es vorrangig um die Erhaltung und Bewahrung mittelalterlichen Denkens. Zudem sollte die Volksreligiosität wieder zurückgewonnen werden.³⁶⁰ Laut Veronika Kaiser steht um 1300 eine „moralische und religiöse Literatur im Vordergrund, welche in Vulgärsprache geschrieben und Grundlage für den Gebrauch der Laienpraxis wird.“³⁶¹ Diese didaktischen Schriften richteten sich mit der Absicht einer fokussierten Seelsorge an das Laienpublikum.³⁶² Entgegen der reformatorischen Bestrebungen, die bildliche Darstellungen als „götzenhaft“ abtaten,³⁶³ war der Katholizismus daran interessiert, ein bilderfreundliches anschauliches Denken zu befördern.³⁶⁴ Die Bildmotivik der Pietà war als Erzählbild, neben anderen Andachtsbildern eine Handlungsanleitung des Klerus für Laien zu anschaulichem Denken. Demnach fungierte dieses durch die Kirche beauftragte Bildmotiv als Instrument, das die kirchliche Ideologie stützen sollte.

Seit dem 14. Jahrhundert waren Päpste, Bischöfe, Äbte oder Bruderschaften zugleich Auftraggeber von Sakralbauten als auch Vesperbildern/ Pietàs.³⁶⁵ Belting bezeichnet das Auftragsgebaren der Bettelorden in den Städten sogar als Bildpropaganda, die auf ihr eigenes Profil hinwirkten.³⁶⁶ Daraus lässt sich schließen, dass

³⁵⁶ Vgl. Finke, *Das Vesperbild*, S. 106.

³⁵⁷ Giovanni Francesco Balbi, auch Johannes Januensis war ein in Genua geborener Dominikaner. Er starb vermutlich im Jahr 1298.

³⁵⁸ Vgl. Belting: *Das Bild und sein Publikum*, S. 91.

³⁵⁹ Das Konzil von Trient fand in drei Tagungsperioden mit insgesamt 25 Sitzungen zwischen 1545 und 1563 statt. Hier ging es vordergründig um die Erhaltung des alten Gedankengutes.

³⁶⁰ Vgl. Finke, *Das Vesperbild*, S. 28.

³⁶¹ Kaiser, Veronika: *Bild, da Sant Johans ruwet uff unser Herren Herczen – Zur Funktion der Christentus-Johannes-Gruppe*, in: *Sinnbild und Abbild. Zur Funktion des Bildes*, Paul von Naredi-Rainer (Hrsg.), University of Virginia 1994, S. 59.

³⁶² Vgl. ebd.

³⁶³ „Schaust du auf das Bild Christi, stets sollst du ihm Ehre erweisen, doch nie das Bild, nur den es dir darstellt, anbetend lobpreisen.“ („*Effigiem Christi, dum cernis, semper honora non tamen effigiem, sed quam designat, adora.*“), in: Christoph Bernhard von Galen, zitiert nach Veit, Ludwig; Lenhard, Andreas: *Kirche und Volksfrömmigkeit im Zeitalter des Barock*. Freiburg 1956, S.40.

³⁶⁴ Vgl. Finke, *Das Vesperbild*, S. 28.

³⁶⁵ Hierzu auch Körte, Werner, *Deutsche Vesperbilder in Italien* in: *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 1, (1937), S. 1-138.

³⁶⁶ Hans Belting: *Bilder in der Stadt- Zur Thematik des Bandes. Einleitung*, in: *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit. Die Argumentation der Bilder*. Hans Belting, Dieter Blume (Hrsg.), München 1989, S. 7.

den Bildproduzierenden gezielt Regieanweisungen zur Umsetzung sowohl von Bildprogrammen mit religiösen als auch machtpolitischen Intentionen gegeben wurden.

III. Modifikation und Innovation in der Gegenwartskunst

1 Vorgehensweise

In der Gegenwartskunst nähern sich künstlerische Positionen der Trauerformel aus der christlichen Ikonografie in gesamtgesellschaftlichen Kontexten mit diversen Intentionen und Absichten an. Deshalb erfolgt in den folgenden Analysekapiteln eine Auswahl an Themen und Kontexten, mit denen sich die Kunstproduzierenden seit dem 21. Jahrhundert befassen. Wie im Methodenteil beschrieben, erfolgte die Auswahl des Untersuchungskorpus durch Museums-, Messe-, -und Galeriebesichtigungen sowie Quellenrecherchen. Die Pietà-Motive gliedern sich in Bildaussagen mit dem Ziel einer politischen, gesellschaftskritischen Anklage oder der Vermittlung existenzieller Lebenserfahrungen auf. Ein wichtiger Ankerpunkt für die Gegenwartskunst mit einem politischen Themenschwerpunkt ist die Einflussnahme von Bildmedien aus dem Fotojournalismus auf die Kunstproduzierenden. Deshalb wird diesem Bereich die Hälfte der insgesamt acht Themen gewidmet. Die Untersuchung der zu behandelnden Werke erfolgt in folgenden Schritten: Nach einer thematischen Einleitung und der Darlegung der Forschungsrelevanz der einzelnen Kapitel wird zunächst der Entstehungskontext des jeweiligen Werkes beschrieben.

Die Bildbeschreibung des Untersuchungsgegenstandes wird davon geleitet, ob sich der/ die jeweilige Künstler_in entweder direkt auf eine journalistische Fotovorlage beruft oder eine äquivalente Bildvorlage aus der Kunst- und Bildgeschichte vergleichend herangezogen werden kann. Deshalb besteht in den Kapiteln oder bei einzelnen Werkbeschreibungen eine differenzierte Vorgehensweise. Sofern keine Referenz für das zeitgenössische Werk zur Verfügung steht, weil ein Vergleich für eine derartige Werkumsetzung nicht aufzufinden war, wird die Hinzunahme eines Referenzwerks weggelassen.

Die Untersuchung dient der Überprüfung des Vorhandenseins von Elementen eines Bildtyps, bzw. der Bildformel.³⁶⁷ Sie ist als Bestandteil der ikonografischen Analyse, zur Feststellung ob es sich um eine Bewegungsposition eines bereits vorhandenen Werks aus der Kunst- und Bildgeschichte handelt. Die Überprüfung der Bewegungen der Figuren orientiert sich weitestgehend an den von der Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte entwickelten Regelungsoptionen des Systems theatralischer Code.³⁶⁸ Ziel ist es, Konstanten visueller Zeichen und Abweichungen im Vergleich zu früheren Werken der Kunst- und Bildgeschichte herauszuarbeiten. Die Untersuchung beginnt 1. mit der Feststellung des Vorhandenseins einer für eine Pietà typischen Dreieckskomposition, welche durch die geöffnete Armhaltung der/des Tragenden entsteht. Geprüft werden bei Lebenden und Leblosen die Bewegungen des Körpers (Kopf, Arme); die gestischen Zeichen ohne Positionswechsel; das Vorhandensein einer Appellation (z.B. Weisegestus); die Bewegung des Gesichts und mögliche Bewegungen in den Raum hinein („proxemische Zeichen“). 2. Nach der Feststellung eventuell vorhandener Äquivalenzen, beispielsweise gegenüber einer herangezogenen Bildvorlage oder einem Werk aus der Kunstgeschichte, werden die Abweichungen mittels eines „kontrastiven Vergleichs“³⁶⁹ untersucht, hier insbesondere die Veränderungen des Materials und der Größe im Vergleich zur Bildvorlage oder dem zu vergleichenden Werk aus der Kunst- und Bildgeschichte. 3. Anschließend werden die Hervorhebung, bzw. die Reduzierung von Bildelementen herausgearbeitet und analysiert inwiefern die Trauerformel in einen anderen Kontext der Betrachtung hinein verortet wird, als dies beispielsweise bei der Bildvorlage oder bei früheren Pietàdarstellungen der Fall ist. Darüber hinaus wird eine eventuelle zeitliche Verschiebung der Werkumsetzung in Bezug auf eine vorhandene Bildvorlage insbesondere aus dem Bildjournalismus beleuchtet. Damit soll geklärt werden, worin die innovative Leistung des Künstlers verglichen zum bisher tradierten Pietà-Motiv besteht?

³⁶⁷ Im Methodenteil wurde dargelegt, dass planimetrische Einzeichnungen im Vorfeld sowie die vorikonografische Bildbeschreibung die Feststellung des Vorhandenseins einer Bildformel der Pietà ermöglichen.

³⁶⁸ Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*, S. 21-25.

³⁶⁹ Zitiert nach Schenk, Günter/ Krause, Andrej: Vergleich, in: Joachim Ritter/ Karlfried Gründer; Gottfried Gabriel (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Band 11. Darmstadt 2001, S. 676.

4. Bei den Abschnitten der bildnerischen Rezeption wird analysiert, welche Auswirkungen die Veränderungen des Materials, eventuelle Reduktionen oder Hinzufügungen im Kunstwerk auf die grundlegende Bildaussage haben und zu welcher Neuinterpretation diese Abweichungen führen. 5. Weitere Stellungnahmen von der/dem Künstler_in oder Stellungnahmen aus Interviews und Printmedien sollen als Belege für die Rezeption Dritter herangezogen werden. Dargestellt wird ferner, inwiefern die Bildformel als visueller Stimulus eingesetzt wird, um eine emotionale Affektivierung des Publikums zu evozieren. 6. Zum Schluss erfolgt eine Zusammenfassung der Verwendung der Bildformel der Pietà in Bezug zum Thema des jeweiligen Kapitels und die Feststellung einer veränderten Funktion.

Wie bereits dargelegt, besteht die Schwierigkeit, die immer wieder Gegenstand dieser Studie sein wird, in dem Versuch einer klaren Kategorisierung, an welchen Merkmalen eine Pietà festzumachen ist, weil die Bildsujets zuweilen fließende Übergänge haben.³⁷⁰ Um dennoch einen vergleichenden Anhaltspunkt zu haben, ist in der vorliegenden Studie ein Rückgriff auf Pietàs früherer Werke vorgesehen, wobei die vatikanische Pietà von Michelangelo als einem Prototyp einer sitzenden Maria mit dem quer auf ihrem Schoß liegenden Sohn wiederholt herangezogen wurde.

2 Visualisierung von Verletzung und Schmerz

[2.1 Einführung](#)

Laut Annemarie Hürlimann ist die Passion Christi das Urbild des Schmerzes und Leidens. Die Inhalte der Passion prägen direkt oder indirekt die Vorstellung von Leid und Mitleid unserer Kultur.³⁷¹ Wie bereits beschrieben, besteht eine Funktion der Pietà im Spätmittelalter in der Verdeutlichung physischen und psychischen Schmerzes durch einen visuellen Stimulus, um den Leidensnachvollzug (compassio) der Gläubigen anzuregen.³⁷²

Seit dem Spätmittelalter haben sich mehrere Bildtypen herausgebildet, bei denen die Visualisierung des Schmerzes über das Zeigen von Verletzungen und Wunden erfolgt. Motivbeispiele sind zunächst in der Skulptur und dann in der Malerei

³⁷⁰ Diese Problematik wurde in dem Unterpunkt „II.2.3 Hybride Pietà-Positionen“ erörtert.

³⁷¹ Vgl. Hürlimann, Schmerz. Kunst + Wissenschaft, Köln 2007, S. 163.

³⁷² Hierzu auch Kapitel II.3 Funktionen.

nachzuweisen als: *Crucifixus dolorosus*,³⁷³ *Imago Pietatis* (der Schmerzensmann),³⁷⁴ *Christus in der Rast*, die *Kreuzigung Christi* und die *Pietà*. Ein populäres Bildbeispiel aus der Renaissance ist die Kreuzigungsszene des ersten Wandelbildes mit der Kreuzigungstafel 1512 bis 1516 des Isenheimer Altars von Matthias Grünewald im Kunstmuseum Basel. Bei diesem Gemälde wird der von Folter gezeichnete Jesus Christus auf einen Schmerzzustand konzentriert. Seine Gliedmaßen zeigen sich durch die von Nägeln durchbohrten Hände, die abgespreizten Finger und den von Schmerz verkrampften nach innen überstreckten rechten Fuß. Sein Körper ist von Dornen durchstoßen. Für die Häufigkeit entsprechender Schmerzdarstellungen ist festzustellen, dass diese noch im 20. Jahrhundert beispielsweise von den Expressionisten aufgegriffen,³⁷⁵ jedoch im 21. Jahrhundert kaum oder gar nicht mehr öffentlich verhandelt werden. Die Geschehnisse um die Passion Christi sind in der Gegenwartskunst selten illustriert oder bebildert. So sind die oben benannten Bildtypen des *Crucifixus dolorosus*, *Christus in der Rast* aktuell nicht bezeugt. Das Bild der *Imago Pietatis* mit dem Anzeigen der Wunden wird für das 21. Jahrhundert seitens der Autorin nur in zwei Fällen aufgefunden.³⁷⁶ Die Recherche erfolgte über fünf Jahre in Onlinesammlungen von Museen für Gegenwartskunst,³⁷⁷ in den Print- und Onlinemedien, auf Webseiten relevanter Künstler_innen, auf Facebook und Instagram, Blogs und Artikeln in Journalen und Online-Zeitschriften

³⁷³ Das „Crucifixus dolorosus“ zeigt den zerschundenen Körper eines leidenden Jesus Christus an einer Y-förmigen Baumgabel hängend. Das Gabelkruzifix kam im 13./14. Jahrhundert unter dem Einfluss der Mystik im nordalpinen Raum auf. Vgl. Mühlberg, Fried: *Crucifixus Dolorosus: Über Bedeutung und Herkunft des gotischen Gabelkruzifixes*, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch. Bd. 22, 1960, S. 69–86. Und Monika von Alemann-Schwartz: *Crucifixus dolorosus. Beiträge zur Polychromie und Ikonografie der rheinischen Gabelkruzifixe*, Dissertation Universität Bonn 1976.

³⁷⁴ Bei der *Imago Pietatis* wird Christus häufig am Kreuz mit seinen Wundmalen aufrecht vor dem Kreuz stehend dargestellt. Oft sind seine Arme vor dem Körper verschränkt. Sein Kopf ist nach rechts vorn geneigt. Der Bildtyp existiert in der christlich-byzantinischen Bildgeschichte bereits seit dem 12. Jahrhundert. Er wird im 13./14. Jahrhundert insbesondere im Südeuropäischen Raum populär. Vgl. Panofsky, Erwin: Ein Beitrag zur Typengeschichte des ‚Schmerzensmannes‘ und der ‚Maria Mediatrix‘, in: FS für Max Friedländer, Leipzig 1927, S. 259-308.

³⁷⁵ Bis Mitte des 20. Jahrhunderts beschäftigten sich Künstler_innen mit christlichen Bildmotiven. Zu nennen ist das Polyptichon *Das Leben Christi* von Emil Nolde, 1911/12, Öl auf Leinwand, 220,5 x 193,5 cm, Ada und Emil Nolde Stiftung, Seebüll, Deutschland. Auch Pablo Picasso stellt in seinem Bild *Guernica*, 1937 in einem Ausschnitt und mehreren Skizzen eine vor Schmerz schreiende Mutter dar, die ein Kleinkind hält. Ein drittes Beispiel ist von Otto Dix *Schmerzensmann (Verspottung)*, 1964, Öl und Tempera auf Spanplatte, 117 x 80 cm, Otto Dix Stiftung, Vaduz (Liechtenstein).

³⁷⁶ Zu nennen ist das Gemälde der kanadischen Künstlerin Marianna Gartner *Tattooed Jesus*, 2005, Öl auf Leinwand, Olbricht Collection. Berlin. De Bruyckeres Intervention wird im Folgenden besprochen.

³⁷⁷ Gesichtet wurden die Onlinesammlungsbestände des Museum of Modern Art, New York City; San Francisco Museum of Modern, San Francisco; Tate Modern, London; Centre Pompidou, Paris; Guggenheim Museum, Bilbao und der Staatlichen Museen zu Berlin.

zu einzelnen Künstlern_innen, die sich mit Bildmotiven aus der Passion Christi auseinandergesetzt haben. Ungeachtet dessen erfreuen sich die Bildtypen des *Christus am Kreuz* oder die *Pietà* bis ins 21. Jahrhundert hinein in den Bildmedien großer Popularität.³⁷⁸ Das heißt jedoch nicht, dass der Schmerz, wie bei dem Bildsujet der Kreuzigung Christi nicht mehr gezeigt wird. Vielmehr erfolgen künstlerische Referenzen, die sich auf Situationen im politisch oder sozial motivierten Kontext mit Anlehnungen an die christliche Ikonografie beziehen. Allein in Deutschland finden zwischen 2007 und 2017 über 17 Gruppenausstellungen zu Fragestellungen statt, in denen das christlich-abendländische Wertesystem in Verbindung mit sozialen und politischen Inhalten verhandelt werden.³⁷⁹ Die Verbildlichung von Schmerz und Leid wird beispielsweise seit 2000 über Kunstaussstellungen zu religiösen Themen aufgegriffen.³⁸⁰ Bestandteile dieser Ausstellungen sind unter anderem „Die Bildlichkeit des Schmerzes in der alten Kunst“ oder „Der Schmerz und das Christentum“.³⁸¹

Das Thema der Visualisierung von Verletzung und Schmerz in diesem Kapitel wird als ein expliziter Schwerpunkt herausgegriffen, weil wie oben dargestellt, eine wesentliche Hauptfunktion der *Pietà* in der Umsetzung zur Animierung eines

³⁷⁸ Die Erläuterung der näheren Gründe für den Rückgang einzelner christlich-ikonografischer Bildmotive, welche den Schmerz durch das Zeigen äußerer Verletzungen und Wunden wie diesem seit dem 20. Jahrhundert sind nicht Gegenstand dieser Arbeit. Gleichwohl verdeutlicht dieser kurze Exkurs, welche Bildmotive aus der christlichen Ikonografie bis ins 21. Jahrhundert tradiert wurden, um physische und seelische Verletzungen kognitiv erfahrbar zu machen.

³⁷⁹ Zu nennen sind regelmäßige Ausstellungen der Guardini Stiftung. 2017 zum Reformationsjahr.- Bilder von Gott 27.08. - 20.11.2016 *Offenbarung. Leipziger Künstler und die Religion* – Ausstellung Lutherstadt Wittenberg, 24.01.- 2015.09.2016. *The Problem of God* – Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 2015. *Du sollst dir kein Bild machen*, Dom-Museum, Berliner Dom, vom 1. März bis zum 14. Juni 2015. *Madonna: Frau – Mutter – Kultfigur*, 2015 - Februar 2016, Landesmuseum Hannover. *Gehorsam*. Eine Installation in 15 Räumen von Saskia Bodige & Peter Greenaway, Jüdisches Museum, Berlin 2015. *Ein Gott. Abrahams Erben am Nil. Juden, Christen und Muslime in Ägypten von der Antike bis zum Mittelalter* 02.04.-13.09. 2015, Bodemuseum, Berlin. *Buch Mose*, Berliner Dom vom 1. März-14.Juni. 2014. *Katholisch*, Thomas Bayerl, Jesuitenkirche Sankt Peter Köln, 2011. *Noli me tangere!* Kolumba 15. 09. 2010 bis 31.07. 2011. *Medium Religion* im Zentrum für Kunst und Medien, Karlsruhe 23.11.2008 bis 19.04.2009. *Traces du Sacré*, Centre Pompidou, 2008. *Belief* Singapore Biennale 2006.

³⁸⁰ Beispielgebend ist die Ausstellung „Schmerz“ von 2007 im Museum für Gegenwartskunst, Hamburger Bahnhof und im Medizinhistorischen Museum der Charité in Berlin zu nennen. Ein weiterer Verweis für eine Einzelausstellung ist „The Embalmer“ (Der Einbalsamierer), die 2015 im Kunsthaus Bregenz und im Kunstraum Dornbirn mit der belgischen Künstlerin Berlinde De Bruyckere durchgeführt wurde. In dieser Ausstellung zeigt die Künstlerin, dass sie sich mit ihren Werken innerhalb der christlichen Bildtradition bewegt. Dennoch bedient sie sich mit ihrer semiotisch strukturierten Bildsprache nicht direkt der christlichen Ikonografie. Im Vordergrund steht die Intervention im Sinne eines Eingriffs in bisher tradierte bestehende Zusammenhänge in Form einer klar zuzuordnenden Bildsymbolik durch das Bildgedächtnis Rezipierender.

³⁸¹ Begleitband zur Ausstellung Schmerz. Kunst + Wissenschaft, Eugen Blume, Annemarie Hürliemann, Thomas Schnalke, Daniel Tyradellis (Hrsg.), Köln 2007.

Leidensnachvollzugs über die versuchte Sichtbarmachung von Schmerz besteht. Hierzu werden drei Werkbeispiele herausgenommen, die eine mögliche Veränderung hinsichtlich der Darstellung des Schmerzes und seiner kontextuellen Verortung verdeutlichen sollen.



Abb. 6 Jorge Villalba-Strohecker, *Die Mutter*, 2006



Abb. 7 Paul Fryer, *Pietà (All Flesh Is Grass)*, 2006



Abb. 8 Berlinda De Bruyckere, *Piëta*, 2008



Abb. 9 Michelangelo, *Pietà* (vatikanische Pietà), 1498 bis 1499



Abb. 10 Franko-Flämisch, *Die Heilige Dreieinigkeit (Gnadenstuhl)*, um 1420



Abb. 11 Goya, *Es ist schlimmer*, Platte 37 von *Los Desastres de La Guerra (Die Katastrophen des Krieges)*, 1810

[2.2 Jorge Villalba-Strohecker, *Die Mutter, la Madre*, 2006](#)

Öl auf Leinwand

Entstehungskontext

Der in Spanien geborene und in Deutschland lebende Maler Jorge Villalba-Strohecker befasst sich in seinem Œuvre mit Menschen, insbesondere Portraits. Seine hyperrealistischen Umsetzungen sind oftmals mit Attributen aus der Pflanzen- und Tierwelt versehen und stellen eine Metapher von Leben und Tod dar.

Kurzbeschreibung des Kunstwerkes, Abb. 6

In seinem hier verhandelten Ölgemälde *Die Mutter (la Madre)* inszeniert er ein aufrecht sitzendes Kaninchen mit abgezogenem Fell (Balg). Vor ihm quer über dem Schoß liegt eine nackte, männliche Plastikpuppe mit kurzem Haar und geöffneten Augen. Arme und Beine sind gegliedert. Von dem Kaninchen werden eine orange-farbene bis rote Muskulatur, starr blickende Augen und Zähne gezeigt. Lediglich die unteren Vorder- und Hinterpfoten haben ein weißes und braunes Fell. Die Hinterläufe des sitzenden Tieres werden von einem weißen Tuch überdeckt.

Der Künstler gibt eine detailgenaue Studie eines Kaninchens wieder, denn es ist gängige Praxis, zunächst das Fell nach dem Schlachten an den Hinterläufen zu lassen. Er gestaltet für seine Protagonisten eine schwarzbraune, sich spiegelnde Auflagefläche. Der Hintergrund ist ebenfalls dunkel und wird lediglich durch einen hellen Lichtspalt unterbrochen, vor dem sich eine wellenförmige Silhouette abzeichnet.

Bildformel

Zu sehen sind zwei Figuren, ein Tier und eine Puppe.

Wenngleich er das Kaninchen mit einer abgezogenen Tierhaut mit Haaren als Balg darstellt, wirkt die Figur durch das Sitzen auf den Hinterläufen und die Armhaltung, welche die liegende Puppe zu halten scheint, lebend. Auch die Puppe, die gemalt ist, als sei sie aus Plastik, wirkt durch die weit geöffneten Augen lebendig. Beide Figuren sind unbekleidet, bzw. lediglich durch ein weißes, herabfallendes Tuch im unteren Körperbereich abgedeckt.

Der Künstler hat die Figur des Kaninchens axialsymmetrisch in die Bildmitte gesetzt. Vom Kopf des Tieres ausgehend, über den links liegenden Kopf der Puppe, der Außenkante des darunter ausgebreiteten, weißen Tuchs und den Kaninchen-Hinterläufen entsteht eine pyramidale Gesamtkomposition.

Die sitzende Figur neigt ihren Schädel leicht nach halb rechts zum Gesicht der Puppe hinunter. Der rechte Vorderlauf (vom Tier aus gesehen) stützt die Schulterpartie der Puppe, während die linke Pfote auf dessen vorderem Knie liegt. Von dem sitzenden Kaninchen sind durch das Weglassen der Fellschicht, bis auf die vorderen Teile der Vorder- und Hinterläufe, zwar Augen und das Gebiss zu erkennen, jedoch keine Gesichtsmimik.

Der Kopf der quer liegenden Puppe ist zum Kopf des Kaninchens zugewandt. Die geöffneten Augen scheinen aus dem Bild heraus in die Ferne gerichtet zu sein. Der linke Arm fällt senkrecht nach unten und die Beine sind angewinkelt.

Villalba-Strohecker setzt demzufolge die markanten Merkmale einer klassischen Pietà-Formel ein, welche mittels der pyramidalen Anordnung der Figuren, der Zuwendung des Schädels zur liegenden Figur, der umschließenden Armhaltung der sitzenden Figur, dem rechten herabhängenden Arm und den nach unten angewinkelten Beinen des quer darüber liegenden Wesens angezeigt wird.

Aufgrund der Bildkomposition und der eigenen Aussage des Künstlers kann direkt auf eine Adaption der vatikanischen Pietà von Michelangelo (Abb. 9) geschlossen werden.³⁸²

[Kurzbeschreibung des Kunstwerkes Pietà von Michelangelo Buonarotti \(1498/99\) im Petersdom, Carrara-Marmor, 1498 bis 1499, Abb. 9](#)

Eine Frau sitzt vertikal, leicht schräg nach rechts geneigt auf einem Steinfelsen. Ihr rechter Fuß ist etwas erhöht aufgesetzt. Horizontal zu ihr hält sie einen leblos wirkenden, etwa gleichaltrigen Mann auf ihrem Schoß und in ihrer rechten Armbeuge. Ihr linker Arm ist angewinkelt und hat keine Fühlung zum auf ihr liegenden Körper. Die offene Handfläche mit leicht nach innen gebeugten Fingern ist nach oben gerichtet. Der Kopf ist dezent nach vorne geneigt. Das Gesicht ist makellos und jung. Ihr nach unten gesenkter, melancholisch wirkender Blick richtet sich auf den leblos wirkenden Körper. Dieser ist in weich fallenden, gefalteten Stoff eingehüllt. Quer über ihrem Oberkörper wird der Faltenwurf durch ein straff gespanntes Band von links oben nach rechts unten, zwischen ihren Brüsten durchbrochen. Auf dem Band steht in dem Schrifttyp „Römische Antiqua“ von Michelangelo signiert: MICHEL.A[N]GELVS BONAROTVS FLORENT[INVS] FACIEBA[T]. (Michelangelo Buonarroti aus Florenz [hat dies] angefertigt). Der Kopf des Mannes ist nach hinten rechts geneigt und liegt in der Armbeuge der Frau. Er trägt lockiges, in der Mitte gescheiteltes, halb langes Haar und einen leicht gekräuselten Kinnbart. Die Augen seines leicht dem Betrachter zugewandten, entspannt wirkenden Gesichts sind geschlossen. Sein Mund ist leicht geöffnet. Der Mann ist nackt, lediglich die Lenden des Mannes sind mit einem Tuch bedeckt. Die rechte Schulter ist durch

³⁸² Villalba-Strohecker in einem persönlichen Gespräch mit der Verfasserin der vorliegenden Studie am 5.02.2015 in Berlin.

den stützenden Arm und die haltende Hand der Frau an seiner rechten Achselhöhle nach oben gedrückt. Der rechte Arm hängt nach unten. Die Muskeln, Sehnen und Blutgefäße sind präzise herausgearbeitet. Zwischen seinem Zeigefinger und dem Mittelfinger hält er eine Falte des Frauengewandes. Der gesamte Oberkörper und die Halsmuskulatur wirken entspannt. Das rechte Bein ist angewinkelt. Der Fußballen berührt den darunter befindlichen Felsen. Sein linkes Bein ist angewinkelt, jedoch hat der Fuß keinen Halt am Boden. Die linke Fußferse wird von einem abgesägten Baumstumpf gestützt. Jedoch sind die Zehen des linken Fußes in der Luft und werden von der Anziehungskraft der Erde nach unten gezogen. Durch die Darstellung einer sitzenden Frau, die den leblos wirkenden Körper eines Mannes auf dem Schoß hält, ist dieses Motiv aus dem Repertoire der christlichen Ikonografie, als Pietà auszumachen. Es handelt es sich um die Maria darstellende Figur, die ihren Sohn Jesus hält. Sie sitzt auf einem Felsen, der der biblischen Überlieferung nach den Ort Golgatha, also der Kreuzigungsstätte von Jesus impliziert.

Michelangelos Werk knüpft an eine lange christliche Bildtradition an. Er ist nicht der erste Künstler, der sich in Italien der Motive der Pietà widmet,³⁸³ gleichwohl hat er diese, weg von mehreren Assistenzfiguren innerhalb der italienischen Tafelmalerei, hin zur zweifigurigen Pietà in der Renaissance etabliert. Michelangelos Pietà ist eine der ersten bekannten Skulpturen, die in diesem Sujet von einem italienischen Künstler erschaffen wurde. Sie bietet den Auftakt weiterer von ihm geschaffener Pietà-Skulpturen.

Vergleich äquivalenter Werke³⁸⁴

Die Parallelen zur Pietà Michelangelos im Petersdom und dem Werk von Villalba-Strohecker bestehen zunächst in der suggerierten realistischen Darstellung der Figuren. Beide implizieren, in der Natur existierende Proportionen gestalteter

³⁸³ So lassen sich für die italienische Malerei die Beispiele Carlo Crivelli (1435-1494), *Pietà*, (ohne Datum), Tempera auf Holz, 105 x 205 cm, Inv.-Nr. 40300, Musei Vaticani oder Pietro Perugino, *Pietà*, 1483–1493, Öl auf Holz, 168 x 176 cm, Uffizien, Florenz nennen. Diese gestalten sich in Italien nicht als Zweifigurengruppe, wie sie sich im Bereich der Andacht und des Gnadenbildes zuvor in Nord- und Westeuropa herauskristallisieren, sondern mit Assistenzfiguren. Darüber hinaus finden sich in der italienischen Malerei frühere Darstellungen der Beweinung Christi, die sich nicht immer eindeutig von einer Pietà abgrenzen lassen. Häufig aufgegriffen wird der Bildtyp der Pietà bzw. auch der *Beweinung Christi* ab der Mitte des 15. Jahrhunderts von norditalienischen Malern – z.B. von Giovanni Bellini (1437 bis 1516).

³⁸⁴ Zitiert nach Schenk, Günter/ Krause, Andrej: Vergleich, in: Joachim Ritter/ Karlfried Gründer; Gottfried Gabriel (Hrsg.) Historisches Wörterbuch der Philosophie. Band 11. Darmstadt 2001, S. 676.

Menschen und eine Handlung, die real stattfindet. Villalba-Strohecker legt seine Puppe, ähnlich wie bei der Figur des Jesus Christus von Michelangelo quer mit dem Kopf nach links auf die Hinterläufe des Kaninchens. Die Beine sind ebenso wie bei Michelangelos Jesus Christus angewinkelt. Der Kopf des Kaninchens scheint sich der Puppe zuzuwenden, so wie bei dem leicht nach rechts und nach vorne geneigten Kopf Marias. Die Schulter der Plastikpuppe wird entsprechend, wie bei Maria der Marmorskulptur durch den rechten Vorderlauf des Kaninchens gestützt. In der Gesamtheit besteht eine klare Evidenz hinsichtlich der Adaption der Pietà Michelangelos.

[Innovation, verglichen zur Pietà von Michelangelo](#)

Villalba-Strohecker lässt sich folglich von dem Prototypen einer Pietà inspirieren. Hierbei weicht er allerdings in seiner Arbeit in folgenden Punkten von dem Werk Michelangelos unter anderem ab, indem er ein anderes Material verwendet. Zudem verändert er das Größenverhältnis der Figuren zueinander sowie die Figuren an sich.

[Umsetzung](#)

Michelangelo hat seine Skulptur aus Carrara-Marmor gemeißelt. Seine Umsetzung kommt der Natur zwar sehr nahe, dennoch verschiebt er die Proportionalität der wesentlich größeren, sitzenden Maria im Verhältnis zu Jesus Christus.³⁸⁵ Insofern verzerrt Michelangelo schon bei der Renaissanceplastik die Proportionen aus der Natur. Der spanische Gegenwartskünstler schafft in seinem Ölgemälde eine proportionale Ausgewogenheit der Figuren zueinander und erzeugt eine für Rezipierende glaubhaft gemachte Realität, indem er sie detailgetreu widerzugeben scheint. So beschreibt Villalba-Strohecker die Materialeigenschaften seiner Figuren so: „Das Fell der Mutter ist wie ein geschlachtetes Tier: weich, trocken und kuschelig.“³⁸⁶ Durch den Austausch der Figuren und eine so in der Realität nicht erfahrbare Anordnung der Figuren, entsteht eine Normabweichung und Neuordnung. Der Künstler gestaltet über die detaillierte Maltechnik ein Bild, dass die Realität zu übertreffen

³⁸⁵ Laut dem Kunsthistoriker Carl Justi ging es Michelangelo um die Wirkung von Leichtigkeit des Gesamtensembles, in dem die Last von Jesus Christus auf dem Schoß seiner Mutter optisch nicht zu sehen ist. Vgl. Justi, Carl: Michelangelo. Neue Beiträge zur Erklärung seiner Werke. Leipzig 1900, S. 92.

³⁸⁶ Vgl. Gespräch der Verfasserin der vorliegenden Studie mit dem Künstler am 5.02.2015 in Berlin.

scheint. Er versteht es, das Stilmittel der in der Natur vorkommenden real scheinenden beiden Figuren so zu inszenieren, dass diese hyperreal übersteigert wirken. Der Künstler bildet zwar die Realität ab, suggeriert diese jedoch nur. Zugleich hinterlässt er bei Betrachtenden ein unangenehmes Gefühl von surrealer Künstlichkeit. Villalba-Strohecker zeigt die gemalte Plastikpuppe mit geöffneten Augen. Damit weicht er in seiner Darstellung von der tradierten liegenden Figur eines toten Jesus ab. Daraus folgt, dass er den religiösen Kontext der Pietà neu interpretiert.

Weglassen des Weisegestus

Ein weiteres Indiz für eine von Michelangelo abweichende Sinngebung ist der von der Autorin in Kapitel „II.2 Bildformel“ herausgearbeitete Weisegestus der linken Hand von Maria. Der im Gemälde von Villalba-Strohecker fehlt. Bei diesem liegt die linke Pfote des Kaninchens auf dem linken Knie der Puppe und nicht, wie bei der vatikanischen Pietà mit einem Fingerzeig neben dem Körper Marias.

Die Marienfigur Michelangelos impliziert durch die nach oben geöffnete linke Handinnenfläche und den ausgestreckten Zeigefinger eine Verbindung zum Göttlichen. Diese Geste stellt möglicherweise eine Vermittlungsfunktion zwischen dem Diesseits und dem Jenseits dar. Es wurde beschrieben, dass bei der Arbeit Villalba-Stroheckers die linke Pfote des Kaninchens auf dem linken Knie der Puppe liegt. Er beruft sich zwar darauf, sich an Michelangelo zu orientieren,³⁸⁷ lässt jedoch diese Verweisgeste und somit die Funktion Marias als Mittlerin zwischen dem Menschen im Diesseits und dem Göttlichen im Jenseits weg. Daraus lässt sich schließen, dass der Künstler zwar die Bildformel der Pietà, inklusive der ausgewogenen Bildästhetik der Renaissance nutzt, diese aber aus dem religiösen Kontext herausnimmt.

Bildnerische Rezeption

Mittel der Affizierung – Funktion

Das Werk Villalba-Stroheckers impliziert eine vom Künstler beabsichtigte starke Assoziation zur vatikanischen Pietà, es hat durch die Herausnahme aus dem religiösen Kontext nur noch wenig mit deren Funktionen zu tun. Die in Kapitel „II.3 Funktionen“ herausgearbeiteten religiösen und sozialen Aspekte, wie Orientierung, Trost, Erinnerung, Kompensation, die Überwindung eines Verlustes, Versöhnung und Erlösung, Rettung des Seelenheils, um nur einige zu nennen, finden für dieses

³⁸⁷ Vgl. ebd.

Werk keine Anwendung. Die Funktion der Pietà als Traumabewältigung schlägt hier vollkommen um in ein Bild des Alptraums. Diese Anmutung ist auch erklärtes Ziel des Künstlers und deckt sich mit dessen Aussage: „Die Mutter mutiert zur blutigen, dreckigen Mutter und wird langsam zum Monster“.³⁸⁸ Demnach inszeniert er keine liebende und trauernde Mutter. Villalba-Strohecker betont die Darstellung einer psychopathischen Mutter und deren kranken Sohn. Er zeigt eine „[...] kaputte Anti-Mutter, die den Sohn manipuliert.“³⁸⁹ Die vormalig tradierte Leiddarstellung Christi wird durch einen Stereotyp ausgetauscht, welcher sich durch die Einengung der Mutter, bis auf die aufgerissenen, ins Leere schauenden Augen, als einzig erkennbarer Gestik nur schwer zu artikulieren vermag. Der Künstler erzeugt demnach ein Gegenbild zu der bisher in der christlichen Ikonografie vermittelten Maria, die um ihren Sohn trauert. Der Künstler schließt alle funktionalen Aspekte einer Pietà aus. Auch diese Erkenntnis deckt sich mit der Absicht des Künstlers, die er in dem Gespräch mit der Verfasserin der vorliegenden Studie immer wieder bekräftigt. Er bezeichnet sein Werk als eine „Antithese“, wohl wissend, dass er dem Idealtypus der Renaissance ein Kontrastbild gegenüberstellt. Villalba-Strohecker scheint sich gerade den Inbegriff des Schönen in Form der Referenz der Pietà von Michelangelo herausgesucht zu haben, um es zu brechen. Diesen Bruch hebt er hervor, indem er sagt: „Das der Renaissance entlehnte Bildmotiv ist ein Archetyp der Schönheit, welche für das Heilige steht und einen Idealtypus der Verehrung darstellt.“³⁹⁰ Sein Bild ist dazu geeignet, eine abstoßende Haltung bis hin zum Ekel hervorzurufen. Die Bildaussage kann für religiöse Betrachtende als Blasphemie gedeutet werden.

Zusammenfassung – Bildformel der Pietà in Bezug zu Verletzungen und Schmerz

Der Künstler spielt mit dem Bekanntheitsgrad einer Pathosformel, um die damit verbundene emotionale Wirkmächtigkeit in Frage zu stellen. Dies gestaltet sich nicht in der Weise, wie es den Sehgewohnheiten bei einer tradierten Pietà entspricht, sondern Villalba-Strohecker deformiert: „Die Mutter wird als Monster gezeigt“, wie er sagt.³⁹¹ Er stellt Maria aber nicht in ihrer Tradition, Funktion und ihrem religiösen Gebrauch in Frage, sondern den Umgang einer Mutter mit ihrem kleinen Kind. Villalba-Strohecker hinterfragt die Vermittlung der bis dahin uneingeschränkt positiven

³⁸⁸ Vgl. Gespräch der Verfasserin der vorliegenden Studie mit dem Künstler am 5.02.2015 in Berlin.

³⁸⁹ Ebd.

³⁹⁰ Ebd.

³⁹¹ Ebd.

Eigenschaft einer Mutterschaft. Er bricht das über die Bildformel tradierte Ideal einer fürsorgenden, leidenden Mutter auf. Deshalb betitelt er das Gemälde auch mit *Die Mutter* unter Verwendung der Pietà-Ikonik. Eine Aufforderung an Betrachtende zu Mitleid und Mitgefühl scheint bei diesem Werk aufgehoben zu sein.

[2.3 Paul Fryer, Pietà \(All Flesh Is Grass\), 2006](#)

Holz, Wachs, Echthaar, Baumwolle, Ölfarbe, Leder

[Entstehungskontext](#)

Der in London lebende, englische Künstler Paul Fryer setzt sich in seiner Arbeit mit gesellschaftlich relevanten Fragestellungen in Bezug auf Wissenschaft, Politik und Religion auseinander und wird deshalb als ein repräsentativer Vertreter für das Bildthema im beginnenden 21. Jahrhundert herangezogen. Er schafft zwischen 2006 und 2010 sieben Wachsplastiken mit dem Titel *Pietà*. Alle sind Variationen von Jesus Christus auf dem Elektrischen Stuhl. Sie unterscheiden sich in der Bemalung der Hautfarbe, der Ausgestaltung der Wundmale von Jesus und den Lederriemen an dem jeweiligen Elektrischen Stuhl. Im Folgenden wird das Werk *Pietà (All Flesh Is Grass)* von 2006 erörtert, weil bei diesem Werk die auf der Figur befindlichen Wundmale besonders ausgeprägt dargestellt sind.

[Kurzbeschreibung des Kunstwerkes, Abb. 7](#)

Ein Mann mit langem Haar sitzt auf einem Stuhl. Auf seinem Haupt trägt er eine Dornenkrone. Sein Kopf fällt im Halbprofil nach vorn. Mund und Augen sind leicht geöffnet und die Pupillen entrückt nach oben verdreht. Die Arme hängen ausgestreckt über der Armlehne des Stuhls, an denen Lederriemen hängen. Seine Lenden sind mit einem dunkelrot-violett durchtränkten Tuch umwunden. Der gesamte Körper ist mit kleinen Dornen übersät und Einstichen aus denen Blut herausfließt, woran er als der Leichnam Jesus Christus zu erkennen ist.

[Bildformel](#)

Fryer gestaltet seine Pietà als eine männliche Einzelfigur. Durch die leicht geöffneten Augen mit den nach oben verdrehten Pupillen ist nicht genau zu erkennen, ob er sie lebend oder tot inszeniert. Bis auf das Lendentuch ist sein Körper nackt.

Das Gesicht des Leichnams ist voller Blut, ebenso wie der gesamte, von Dornen übersäte Körper. Die über den Stuhllehnen hängenden Unterarme berühren deren Außenkanten nur leicht. Die Installation zeigt die Figur offenbar in einer Kreuzifix-Pose mit seitlich ausgestreckten Armen. Allerdings hängt er nicht am Kreuz, sondern sitzt. Wenn man sich als Betrachtender auf seine christlich-ikonografisch tradierten Sehgewohnheit verlässt, fällt auf, dass das Werk Fryers nicht auf den ersten Blick mit dem Bildtyp einer Pietà in Verbindung zu bringen ist, weil er nicht, wie tradiert von Maria gehalten wird. Durch die in der christlichen Ikonografie ungewöhnliche Positionierung von Jesus auf einem Stuhl, anstelle der sitzenden Maria, wird das Sitzen des Gottessohnes mit einem anderen im Spätmittelalter geläufigen Bildtyp in Verbindung gebracht: dem Gnadenstuhl. Er stellt einen christlichen Bildtypus der Trinität dar. In der Kunst hält Gott der Vater den gekreuzigten Jesus Christus vor sich. Über ihm schwebt eine Taube als Symbol des Heiligen Geistes. Um diese Vorannahme zu überprüfen, erfolgt ein diachroner Vergleich mit einer Altartafel aus der Marienkirche in Danzig, die sich jetzt in der Gemäldegalerie in Berlin befindet, welche ikonografische Ähnlichkeiten zu der zeitgenössischen Intervention aufweist.

[„Danziger Gnadenstuhl“ Franko-Flämisch, Die Heilige Dreieinigkeit \(Gnadenstuhl\), um 1420, Öl auf Lindenholz, 198 x 142 cm](#)

[Kurzbeschreibung des Kunstwerkes, Abb. 10](#)

Im Zentrum des Gemäldes hält ein greiser Mann mit weißem Haar und goldener Krone einen mit dem Rücken ihm zugewandten jüngeren Mann unter seinen Achselhöhlen fest. Der in seinen beiden Händen hängende Mensch lässt seinen Kopf nach vorn und die Arme herunterfallen. An seinem Körper fließt Blut aus Wunden an den Handflächen, dem rechten Brustkorb und den Füßen. Über seinem linken Ohr schwebt eine weiße Taube. Im Bildhintergrund halten jeweils eine kindliche Gestalt mit Flügeln eine Ecke des in Gold und mit Blumen- und Tierdekor gemalten Vorhangs. Am unteren mittleren Bildrand ist eine Stadtsilhouette in einen Kreis gemalt. Der Bilduntergrund ist am unteren Rand mit grünen Pflanzen versehen.

[Vergleich äquivalenter Werke](#)

Vergleicht man die Darstellung der Altartafel aus der Marienkirche in Danzig mit der Intervention des zeitgenössischen Künstlers Paul Fryer, so finden sich

ikonografische Parallelen und sogar Übereinstimmungen. Beide Christusfiguren zeigen eine erschlaffte Körperhaltung. Die Köpfe sind nach rechts vorn abgesenkt. Die Mimiken beider Gesichter wirken apatisch. Die Arme beider Christus-Figuren fallen vom Körper weg in der beschriebenen Kruzifix-Pose seitlich herunter. Entscheidend für die Ähnlichkeit beider Posen ist der Habitus der sich nach unten absenkenden Armhaltung eines von Gottvater gehaltenen Leichnams oder des Kreuzes mit Jesus Christus. Unter dem rechten Rippenbogen ist die Seitenwunde zu sehen. Beide tragen das Lendentuch. Diesbezüglich kommt die Lesart bezogen auf den Bildtyp eines Gnadenstuhls, bei dem der Gottvater den Gekreuzigten hält,³⁹² der Pietà-Skulptur Fryers nahe.

[Innovation, verglichen zum Gnadenstuhl, Pietà \(kontrastiver Vergleich\)](#)

Bei dem *Danziger Gnadenstuhl* befinden sich, neben der fürsorglich stützenden Zuwendung von Gottvater weitere Assistenzfiguren. Fryer zeigt eine Einzelfigur. Hinter seiner Christusfigur steht kein stützender Gottvater, sondern die Rückenlehne eines elektrischen Stuhls. Abweichend von der gängigen Pietà-Ikonografie wird die Figur von Jesus Christus auch nicht von Maria gehalten. Das heißt, dass die Installation in vielen charakteristischen Bereichen dem Bildtyp einer Pietà vermeintlich entgegensteht. Dieses Kunstwerk ist ein Beispiel für die Notwendigkeit, der zusätzlichen Untersuchung der Bildformel, neben der Kategorisierung des Bildtyps, um das Werk *Pietà (All Flesh Is Grass)* einordnen zu können. Wird von der nach Aby Warburg geprägten „Pathosformel“ ausgegangen, so führt gerade die ikonografisch kodierte Gebärdensprache weiter, um die dahinterstehende Komplexität bei dem Werk Fryers zu erfassen. Ausgehend von der für die Pietà-Ikonik typischen Dreieckskomposition, welche durch die Silhouette der tradierten, sitzenden und den Leichnam haltenden Maria entsteht, breitet die Christusfigur Fryers ebenfalls die Arme als pathetische Geste aus. Durch eine gedachte Linie, vom Haaransatz des Kopfes ausgehend, über die Enden der ausgebreiteten Arme, entsteht ebenfalls die Dreiecksform. Der Kopf von Jesus steht nicht aufrecht, sondern ist durch den vermutlich weichenden Muskeltonus erschlafft und leicht nach vorn gekippt, welches mit der Pietà-Bildformel eines beispielsweise quer über dem Schoß Marias liegenden Jesus Christus, mit einem nach hinten abfallenden Kopf vergleichbar ist. Jesus wird in der

³⁹² Es gibt auch Darstellungen, auf denen bei diesem Bildtypus Gottvater das Kruzifix und den Gekreuzigten hält.

Pietà-Ikonografie im Spätmittelalter mit einer Dornenkrone, lediglich mit einem Perizoma bekleidet und Wundmalen gezeigt, wie bei der Installation Fryers. Das heißt, dass diese zusammengetragenen Bildelemente ein repräsentatives Zeichenrepertoire der Bildformel einer Pietà ergeben. Diese Bildkodierung ist dazu geeignet, das Bildgedächtnis des Betrachtenden semantisch aufzuladen und mit dem inneren Bild einer Pietà zu assoziieren.

Bildnerische Rezeption

Einzelfigur

Neu ist die Gestaltung einer Einzelfigur, die in dieser Arbeit als erstes Beispiel eingeführt wird. Valie Export schuf bereits 1976 die *Geburtenmadonna* und die *Strickmadonna* als Einzelfigur, bei denen sie die im Hintergrund abgebildete vatikanische Pietà von Michelangelo gestisch nachahmt. Da Fryer sein Werk durch den Titel in den Kontext des Pietà-Motivs bringt, wird dieses Statement nicht als eine Modifikation, sondern eine zuvor nicht dagewesenen Innovation gewertet.

Elektrischer Stuhl

Der Stuhl, auf dem die Figur sitzt, impliziert aufgrund seiner dicken Kanthölzer und über den Kopf reichenden Rückenlehne Stabilität und wirkt wie ein Thron. Durch die zwei markanten herausragenden Mittelstäbe besteht eine starke Ähnlichkeit zu dem real existierenden Elektrischen Stuhl des US-amerikanischen Staatsgefängnisses in Florida State Prison.³⁹³ Fryers Anfertigung weicht vom Originalstuhl durch das Weglassen der Vorrichtung für die ledernen Arm- und Fußfesseln ab. Bei anderen Variationen, beispielsweise der *Blue Pietà*³⁹⁴ sind diese zu sehen. Somit erfolgt ein von dem Objekt ausgehender topografischer Verweis mit einer dazugehörenden Geschichte, die Grauen und Folter implizieren. Hieraus ergibt sich die Lesart einer Metapher: Fryer stellt das traditionell geprägte hölzerne Kruzifix ins Verhältnis zum Elektrischen Stuhl. Dies wird von Fryer damit begründet, dass nach biblischer Interpretation Jesus von den Römern in den Kontext eines Verbrechers gestellt wird.³⁹⁵

³⁹³ Dort finden, neben der Hinrichtung mit der letalen Injektion, auch Hinrichtungen mit dem Elektrischen Stuhl statt. Vgl. Verfügbar über <https://nowmynews.blogspot.com/2013/05/florida-lawmakers-approve-bill-to-speed.html>. [25.08.2020].

³⁹⁴ *Blue Pietà*, 2010, Wachs, Glasaugen, menschliches Haar, Ölfarbe, Holz, Stahl, Epoxidharz, Fiberglas, Dornen, Seidengewebe, Farbstoff, 1190mm x 720mm x 780mm, Privatsammlung. Fryer variiert bei diesen Pietà-Variationen die ledernen Befestigungsriemen für Arme und Füße.

³⁹⁵ Vgl. Mt 38-44.

Im elektrischen Stuhl der Gegenwart werden ebenfalls Kriminelle hingerichtet. Beide Objekte sind Trägerelemente schrecklicher Folter, die mit dem Tod enden. Diese Annahme deckt sich mit der Aussage des Künstlers:

„Die Kreuzigung war die beliebteste Sacrifikationspraxis des Römischen Reiches zur Zeit Christi. Der elektrische Stuhl ist eine der zeitgenössischen Techniken im Amerika des 20. Jahrhunderts. Hätte es diese Technik zur Zeit Christi gegeben, wäre er nicht am Kreuz, sondern auf dem elektrischen Stuhl gestorben.“³⁹⁶

Daran lässt sich die Absicht der Verwendung zeitgenössischer Elemente ablesen, die Symbolkraft haben. Fryer rezipiert und appelliert durch den Werktitel und die Anlehnung an die christliche Ikonografie an ein christlich abendländisches Bildverständnis und durchbricht zugleich die tradierte Norm durch das Einfügen zeithistorischer Objekte. Er setzt bewusst verschiedene christlich-semiotisch aufgeladene Elemente zu einem neuen Bildprogramm zusammen und begründet dies in der Antwort auf die Frage seitens der Verfasserin zur Entstehung des Titels: „Eines der bezeichnenden Prinzipien der Kunst ist, dass ein Kunstwerk in der Lage ist, mehrere (auch widersprüchliche) Bedeutungen auf einmal darzustellen und unterschiedliche Reaktionen auf verschiedene Menschen in verschiedenen Situationen hervorzurufen.“³⁹⁷

Tabubruch

Die Modifikation der Gestalt Christi seitens des Künstlers kann innerhalb der christlichen Gemeinschaft als ein Tabubruch angesehen werden. Bezogen auf die in der christlichen Ikonografie tradierten Sehgewohnheiten existiert zumindest für die christlich-abendländisch geprägten Betrachtenden ein kulturelles Bildgedächtnis, in dem die Bildformel der einzelnen Bildtypen verankert sind. Wird durch eine Veränderung dieser semiotisch besetzten Bildsysteme abgewichen, kann dies von einer

³⁹⁶ E-Mail-Antwort von Paul Fryer an die Verfasserin vom 22.04.2017 auf die Frage: „Can you agree to a summarizing headline for this series of work?“ Antwort Paul Fryer: „Crucifying was the favourite sacrifice practise of the Roman Empire at the time of Christ. The electric chair is one of the contemporary techniques in America of the 20th century. If this technique would have been available at the time of Christ, he would not have been died at the at the cross but on the electric chair.“ (Übersetzung seitens der Verfasserin)

³⁹⁷ E-Mail-Antwort von Paul Fryer an die Verfasserin vom 22.04.2017 auf die Frage: „How was this title obtained?“: „One of the signifying principles of art is that an artwork is able to represent several (even contradictory) meanings at once and evokes different responses to different people in different situations.“ (Übersetzung seitens der Verfasserin)

hohen Sprengkraft begleitet sein und beispielsweise die Kunst Fryers als Blasphemie empfunden werden. Tabubrüche stellen in der gegenwärtigen Gesellschaft noch keine Neuerung dar, aber das Umfeld, in dem sie stattfinden. Die Interventionen Fryers werden nicht in Museen oder Galerien, also in einem säkularen Raum, sondern in einer Kathedrale verortet. In der Karwoche im April 2009 wird in der französischen Kathedrale in Gap die Skulptur eines auf dem Elektrischen Stuhl sitzenden Christus von dem zeitgenössischen Künstler Paul Fryer mit dem Titel: *Pietà (The Empire Never Ended)*,³⁹⁸ ausgestellt. Die Medien kommentieren dieses Kunstwerk u.a. mit: „Schockierend: Skulptur von Jesus Christus im elektrischen Stuhl macht Wellen in Frankreich.“ Eingeladen hat der Bischof von Gap, di Falco Léandri.³⁹⁹ Dies zeigt, dass der Künstler die Auseinandersetzung mit der bisher der Kirche zugestandenen Normativität bezüglich der Präsentation von Kunst im sakralen Kontext sucht. Sowohl der Bischof von Gap, als auch Fryer greifen zu einem vermeintlichen „Schockmittel“, wenngleich bei dieser Werkvariation weitestgehend auf die Darstellung körperlicher Verletzungen verzichtet wird. Beide gingen von einer vermeintlichen Nichtbeachtung des „gegenwärtig Schrecklichen“⁴⁰⁰ in der Welt aus und wollten auf diese Missstände aufmerksam machen. Um dies zu erreichen, bedurfte es eines visuellen Stimulus, welcher bereits seit dem Mittelalter angewandt wird und den Schmerz zum Thema der Darstellungen macht. Die Aufgebrachtheit einiger Besucher in der Kathedrale galt jedoch der Konstellation Christi auf einem Elektrischen Stuhl, welches als blasphemisch empfunden wurde.

Zeigen der Wunde als ästhetische Überhöhung

Bei Fryers *Pietà* schließen die Einritzungen und Einstiche in Christi Körper auf einen physischen und psychisch vorgenommenen Gewaltakt. Das realistisch gemalte Blut verweist hierbei auf die Zerstörung und Vernichtung der Integrität eines menschlichen Körpers. Durch die verwendeten Materialien und das Nachbilden von Wunden auf dem gesamten Körper, entsteht der Versuch eines Simulacrums der Realität, also der Schaffung einer Hyperrealität, wodurch die emotionale Distanz verringert wird. Es ist davon auszugehen, dass Fryer gerade mit dieser Überhöhung der

³⁹⁸ Das Werk ist auf 2007 datiert.

³⁹⁹ Ng, David, „Shocking: Sculpture of Jesus Christ in the electric chair makes waves in France“. Verfügbar über <https://latimesblogs.latimes.com/culturemonster/2009/04/oh-the-french-cathedral-displays-sculpture-of-jesus-christ-in-the-electric-chair.html>. Verfügbar über [19.12.2018].

⁴⁰⁰ Ebd.

Wirklichkeit mittels der Darstellung des vermeintlich Hässlichen eine appellative Schockwirkung erreichen will, welches dem Rezipienten ermöglicht, den Schmerz nachzuempfinden. Das Werk impliziert auch eine Verwunderung bis hin zu einer Abneigung dem Dargestellten gegenüber.⁴⁰¹ Dies steht im Gegensatz zu Fryers eigentlicher Interpretation. Die Frage der Verfasserin nach seinem besonderen Verständnis des Begriffs *Pietà*, bringt er auf einen einzigen Punkt: „Mitleid“.⁴⁰² Fryer zielt demnach nicht allein auf die Wirkmacht der Bildformel der *Pietà* ab, sondern auch auf die Etymologie und die damit verbundene Aussage im Sinne von Frömmigkeit und Mitleid.

Mittel der Affizierung – Funktion

Kruzifix und *Pietà* als *Pathosformel* – Affektdynamik

In dem Kapitel „Bildformel“⁴⁰³ wird der von Aby Warburg geprägte Terminus *technicus Pathosformel* als eine Begriffsdefinition für die Bildformel der *Pietà* eingeführt: Die Ikoniken des Kruzifixes und die der *Pietà* wie sie bei Fryer neu interpretiert werden, sind eine der wenigen sogenannten *Pathosformeln*, die sich außerhalb des sakralen Kontextes als semiotisches Bildkonzept ausnahmslos in allen visuellen Medien bis in die Gegenwart durchgesetzt haben. Die Installation des englischen Künstlers steht für die Wirkmächtigkeit hoch ästhetisierten Leidens. Sie zeigt den Schmerz als „magisch wirksames Erregungsbild“,⁴⁰⁴ welches darauf abzielt, Rezipierende durch Schock, Ekel oder Zorn zu affizieren.⁴⁰⁵ In diesem Werk wird die körperliche Verletzung als ein Indiz für auf einen zuvor stattgefundenen Gewaltakt sichtbar gemacht. Ebenso wie die Vesperbilder/ *Pietà*s des Spätmittelalters zu ihrer Schaffenszeit die Funktion des Leidensnachvollzugs im Sinn einer Handlungsaufforderung erfüllten, ist das zeitgenössische Werk Fryers auf menschliches Leid

⁴⁰¹ Die Diözese in Gap veröffentlichte die kontroversen Publikumsreaktionen aus dem Besucher_innenbuch der Kathedrale auf ihrem Blog, die von hohem Lob, Verwunderung bis zu menschenverachtenden Beschimpfungen gegenüber dem Bischof und dem Künstler reichten. Vgl. „4000 visiteurs au cours de la Semaine Sainte pour voir la “Pietà” de Paul Fryer“ („4000 Besucher in der Karwoche zur Besichtigung der „Pietà“ von Paul Fryer), 22. Juni 2011, diocèse de Gap et d’Embrun, <https://www.diocesedegap.fr/lasemainesainte2009agap/> [letzter Zugriff am: 19.12.2018].

Abb. 2 Pietà Roettgen, ca. 1360.

⁴⁰² E-Mail an die Verfasserin vom 22.04.2017. Frage: „Is there a special understanding of the term “Pietà” within your work?“ Antwort Fryers: „Pity“.

⁴⁰³ Kapitel „II.2 Bildformel“.

⁴⁰⁴ Evelyn Echle definiert den Begriff der *Pathosformel* als „magisch wirksames Erregungsbild“, in: Lexikon der Filmbegriffe. Verfügbar über www.Filmlexikon.uni-kiel.de [04.11.2018].

⁴⁰⁵ Dies belegen die heftigen Reaktionen im Besucherbuch seitens Besuchender anlässlich der Aufstellung einer ähnlichen *Pietà*-Installation von Paul Fryer in der Kathedrale in Gap.

ausgerichtet. Der Bruch bisheriger Sehgewohnheiten ermöglicht die Beförderung moralischen Handelns, beispielsweise eines Protestes gegen die Todesstrafe.

Zusammenfassung – Bildformel der Pietà in Bezug zu Verletzungen und Schmerz

Fryer schafft eine Installation, indem er einen in der zeitgenössischen Kunst verschwundenen Bildtyp des Gnadenstuhls wiederbelebt. Der Bezug zur Kunstgeschichte wurde mit einem Bildbeispiel aus dem Spätmittelalter hergestellt. Beide Bildformeln sind Ausdruck einer ästhetischen Überhöhung zur Vermittlung von Schmerz und Leid. Fryer bedient sich zwar innovativer Materialien, jedoch sucht er eine andere Funktion der Pietà, wie sie seit dem Spätmittelalter besteht. An das Zeigen der Wunden Christi am gesamten Corpus ist eine Aufforderung zum Leidensnachvollzug, der *Compassio* verknüpft. Er tauscht das Kreuz von Golgatha durch den zeitgenössischen und noch immer in Funktion befindlichen Elektrischen Stuhl von Florida State Prison aus. Durch das Zusammenspiel verschiedener ungewohnter Subjekt-/ Objektkategorien wird die tradierte Sehgewohnheit Gläubiger aufgebrochen, welches über die Schockwirkung als Plasphe mie empfunden werden kann. Der christlichen Ikonografie wird eine Bildmetapher entgegengesetzt. Dies verändert die ursprüngliche Funktion einer Pietà um eine Aufforderung zu gesellschaftskritischem Handeln.

[2.4 Berlinde De Bruyckere, Piëta, 2008](#)

Wax, Epoxidharz, Metall und Holz

Entstehungskontext

Ein Konzept für das gegenwärtige Verständnis von Schmerz und Leid soll durch eine der international bekanntesten plastischen Gegenwartskünstlerin, Berlinde De Bruyckere, aus Gent veranschaulicht werden. In ihrem Gesamtschaffen befasst sie sich mit der Verletzlichkeit menschlicher und tierischer Körper. Hierbei setzt sie sich mit den Zuständen von Schmerz, Leid und Tod auseinander.⁴⁰⁶

⁴⁰⁶ Vgl. Damianitsch, Stephanie: Berlinde De Bruyckere, Suture: Nahtstellen im Fleisch der Welt, 08.04. – 05.09.2016, Ausstellungskatalog, Leopoldmuseum Wien 2016, S. 36.

De Bruyckere erschafft zwischen 2006 und 2008 mehrere Pietà-Skulpturen. Die hier vorgestellte Plastik steht exemplarisch für die Verkörperung von Schmerz bezogen auf die Frage nach einer veränderten Funktion der Pietà. Ähnlich wie die Zusammenstellung von Kunstwerken und Objekten aus der Alltagskultur auf an der Wand angebrachten Fotos bei dem Mnemosyne-Atlas des Kulturwissenschaftlers Aby Warburg (1866–1929), stellt De Bruyckere einen „Bilderatlas“⁴⁰⁷ zusammen. Dabei sammelt sie Fotos aus der Kunst- und Bildgeschichte sowie der aktuellen Medien- und Kriegsberichterstattung.⁴⁰⁸ Diese an der Wand angebrachten Collagen dienen ihr als Inspirationsquelle.⁴⁰⁹ Daraus entstehen oft mehrteilige aus Epoxidharz und Wachs bemalte Installationen.

Kurzbeschreibung des Kunstwerkes, Abb. 8

Das Werk *Pietà* besteht aus einem dunklen Sockel mit einem Vorsprung. Auf diesem ist eine halbsitzende, mit dem Gesäß etwas vom Tisch abgehobene Figur ohne Hals, Kopf und Arme zu sehen. Auf deren linkem Oberschenkel sitzt eine zweite Figur im Seitenprofil nach links gewandt. Zu sehen sind ein Korpus mit einem linken Bein. Auch hier fehlen Kopf und Arme. Die erhöhten Fußballen der drei Füße liegen auf dem Sockelvorsprung auf. Am Halsansatz der dem Betrachter zugewandten Figur befindet sich eine Öffnung nach innen. Die untere, Betrachtenden zugewandte Figur, weist eine leicht geöffnete Beinstellung auf. Die Körperkonturen beider Leiber fließen ineinander über. Während bei dem vom Betrachtenden aus gesehenen rechten Körper die Haut faltig und schlaff herunterhängt, ist die Haut des unteren Sitzenden straffer. Die Figuren sind in etwa lebensgroß. Die Körperfarben sind blass und hell, mit Adern und Sehnen durchzogen.

Bildformel

⁴⁰⁷ Der Begriff „Bilderatlas“ ist auf eine Zusammenstellung von 63 Bildertafeln Aby Warburgs zurückzuführen. Hierbei entwickelt er in assoziativer Weise Bildersysteme, bei denen Motive und Gesten, die er als „Pathosformeln“ beschreibt, kulturell tradiert wurden. Vgl. Ohrt, Roberto; Heil, Axel: Aby Warburg – Mnemosyneatlas. Begleittext zur Ausstellung im Zentrum für Kunst und Medien, Karlsruhe (ZKM) vom 1.9.-13.11.2016. Verfügbar über <https://zkm.de/de/event/2016/09/aby-warburg-mnemosyne-bilderatlas>. [01.02.2000].

⁴⁰⁸ Vgl. Damianitsch, Suture, S. 36.

⁴⁰⁹ Berlinde De Bruyckere über Missverständnisse, Körperarbeit und Material im Gespräch mit Alexandra Matzner anlässlich ihrer Ausstellung im Leopold Museum. Veröffentlicht von Alexandra Matzner, 29.03.2016. Verfügbar über <https://artinwords.de/berlinde-de-bruyckere-alexandra-matzner-im-gespraech/> [12.04.2019].

De Bruyckere ordnet zwei Figuren an, deren Geschlecht nicht zu identifizieren sind, obwohl sie unbekleidet sind und der untere Korpus zum Betrachtenden zeigt. Die Sitzhaltung beider Objekte lässt einen lebenden Zustand vermuten. Allerdings kann in der Realität ein Mensch ohne Gliedmaßen und fehlendem Kopf nicht leben. Typisch für eine Pietà ist das Liegen oder Sitzen auf dem Schoß einer anderen Figur. Diese Anordnung ist bei dem Figurenpar gegeben. Diese Bildchiffre ist ein elementarer Hinweis für die innige Zuwendung der dargestellten Individuen und somit ein weiteres Merkmal für eine Pietà-Formel. Alle anderen gestalterischen Elemente, wie etwa die Kopf- oder Armhaltung fallen weg.

In dem Bemühen einen Vergleich zu einer ähnlichen Darstellung aus der Kunstgeschichte zu finden, stieß die Verfasserin auf ein Werk des spanischen Malers und Grafikers Francisco José de Goya y Lucientes (1746-1828). Im Folgenden wird dessen Aquatinta *Es ist schlimmer* eingeführt. In dem Zyklus *Caprichos* des Künstlers war ebenfalls das Zeigen verstümmelter Körperteile durch Krieg und Folter Ausdruck unermesslichen Leids und Schmerz. Deshalb wird sein Werk als Vergleich herangezogen

[Kurzbeschreibung des Kunstwerkes von Francisco José de Goya y Lucientes, *Es ist schlimmer*, 1810, Platte 37 aus *Los Desastres de La Guerra* \(Die Katastrophen des Krieges\), Radierung, Aquatinta, Kaltnadelradierung, weiche Sepia-Tinte, 15,3 x 20,2 cm \(lichtes Maß\), Abb. 11](#)

In der Bildmitte der Grafik ist ein mit dem Rücken im Halbprofil zum Betrachtenden zugewandter Mann mit seinem Unterleib auf einen Baumast eines abgeschnittenen Baumstumpfes aufgespießt. Der rechte Arm fehlt. Der mit zerzausten Haaren nach rechts gedrehte, im Halbprofil dem Betrachtenden zugewandte Kopf zeigt einen aufgerissenen Mund und geschlossene Augen. Das Gesicht wirkt schmerzverzerrt. Die Füße des Mannes hängen vom Baumstumpf herunter. Der Bildhintergrund ist als eine abschüssige Ebene gestaltet. Dort sind zwei Bäume angedeutet. Aus der Tiefe im Hintergrund kommen uniformierte Männer hervor. Der linke Soldat zieht mit seiner rechten Hand an dem Bein eines Liegenden ohne Uniform. Der rechte Soldat erhebt seinen linken Arm und hält einen Säbel in der Hand. Unter dem Abdruck des Plattenrandes steht: "Esto es peor" (Es ist schlimmer). Die Radierung ist aus der 82-teiligen Serie, welche die Verbrechen napoleonischer Soldaten im Kampf mit der

aufständischen spanischen Bevölkerung gegen die französische Besatzung veranschaulicht.⁴¹⁰

Vergleich äquivalenter Werke

Wenngleich beide Kunstwerke in ihrer Materialität und der Bildkomposition differieren, bestehen Parallelen in der Semantik der Körper und der davon ausgehenden Zeichensprache. Ebenso wie Francisco de Goya, erreicht Berlinde De Bruyckere ihre schmerzverstärkende Aussage bis hin zur Unerträglichkeit über das Zeigen von Nacktheit und dem Fehlen von Körperteilen. Die zeitgenössische Künstlerin übertreibt dies oft durch ein fades und glasiges Schimmern des Wachses und der eingelassenen Farbpigmente in fleischigem Rosé oder und blutigem Rot. Allerdings fließt kein Blut und es gibt keine offenen Wunden. Bisher konnte nicht nachgewiesen werden, ob sich De Bruyckere auf Goya bezieht. Gleichwohl liegen die künstlerischen Umsetzungen verstümmelter Körperlichkeit beider Künstler nah beieinander. Beide Künstler setzen sich mit den physischen und psychischen Folgen von Menschen in Kriegen auseinander. De Bruyckeres Arbeit ist, wie die meisten hier vorgestellten Künstler_innen von politischen Ereignissen geprägt. So zeigte sie bereits 2005 in einer Ausstellung im Maison Rouge in Paris neben der hier beschriebenen Pietà zwei an Metallgerüsten hängende männliche Körper, bei denen sie sich von mittelalterlichen Golgathadarstellungen und an Brücken aufgehängten Leichen im Irakkrieg inspirieren lassen hat.⁴¹¹

Goya radiert den Gefährten als Einzelfigur in den Bildvordergrund. Die Assistenzfiguren im Bildhintergrund dienen der Erzählung des Handlungshergangs. De Bruyckere reduziert die Erzählhandlung, indem sie in den Erzählvorgang den Habitus zweier Figuren anlegt und kommt so dem tradierten Narrationsverständnis einer Pietà nahe.

Innovation (kontrastiver Vergleich gegenüber den Prototypen einer herkömmlichen Pietà-Figuration) Überhöhung

De Bruyckere dekonstruiert, transformiert, deformiert menschliche oder bei anderen Arbeiten auch tierischer Körperfragmente. Durch das Herausarbeiten einzelner

⁴¹⁰ Vgl. Paas-Zeidler, Sigrun: Goya: Radierungen, Stuttgart 1978.

⁴¹¹ Vgl. „Berlinde De Bruyckere, Gerda Steiner & Jörg Lenzlinger im Maison Rouge“, Besprechung im Kunstbulletin 9/2005 von Anna Mohal. Verfügbar über <https://www.artlog.net/de/kunstbulletin-9-2005/berlinde-de-bruyckere-gerda-steiner-joerg-lenzlinger-im-maison-rouge>. [24.04.2019].

Elemente aus einem zuvor real existierenden, in Gänze bestehenden Körper und eine neue Zusammensetzung, entsteht eine hyperrealistische Überhöhung. Die Körperteile wirken real und lebensnah, wenngleich die teilweise morphologischen Verschmelzungen anatomisch in der Natur so nicht vorhanden sein können.

Dort, wo bei den zwei sitzenden kopf- und armlosen Gestalten anatomisch der Hals eines Menschen ansetzen würde, ist bei der einen Figur eine Öffnung ins Körperinnere vorhanden. Bei dem vorderen Körperfragment wölbt sich aus dem oberen Körperteil eine arm- oder handähnliche Deformation heraus. Das linke Bein fehlt. Berlinde De Bruyckere zeigt Betrachtenden die absolute Nacktheit. Körper- und Hauteigenschaften belebt sie durch Bemalungen von scheinbar vorhandenen Knochen, Muskeln und Sehnen. Sie malt Hämatome und Haut in blassen, fahlen Farbtönen. Zudem unterbricht sie die amorphen Stellen durch Nahtauffaltungen und lässt somit die homogen wirkenden Stellen wieder aufplatzen. Das körperliche und seelische Schmerzempfinden ist objektiv nicht sichtbar. Es kann nur durch äußere Merkmale, wie die eben beschriebenen, erschlossen werden.

Bildnerische Rezeption

Neuordnung

In der Regel setzt De Bruyckere die Körperfragmente in einem aufwendigen Herstellungsprozess aus verschiedenen Personen zusammen, von denen sie Abformungen macht. De Bruyckere begründet die Verwendung des Materials folgendermaßen: „Ich arbeite hauptsächlich mit Wachs, weil es ein sehr flexibles Material ist und sehr leicht zu manipulieren. So kann ich Skulpturen erschaffen, die perfekte und realistisch geformte Körper haben, so wie ich es will.“⁴¹² Nach dem Abguss verbindet sie die Elemente zu einer neuen Form.⁴¹³ Mit der Bemalung ihrer anmodellierten und collagierten Formen versucht sie eine gewisse Authentizität zu erzeugen.⁴¹⁴ Fragmentarische Formen werden so zusammengefügt und zerfließen

⁴¹² „Inspiriert vom Leben“, Interview von Martin Große, Kulturfalter Juli/August 2011 mit Berlinde De Bruyckere, <https://www.kulturfalter.de/magazin/interview/kuenstlerin-berlinde-de-bruyckere-im-interview/> [15.04.2019].

⁴¹³ Vgl. Berlinde De Bruyckere über Missverständnisse, Körperarbeit und Material im Gespräch mit Alexandra Matzner anlässlich ihrer Ausstellung im Leopold Museum, veröffentlicht von Alexandra Matzner, 29. März 2016. Verfügbar über <https://artinwords.de/berlinde-de-bruyckere-alexandra-matzner-im-gespraech/> [21.05.2019].

⁴¹⁴ Hierzu sagt De Bruyckere in einem Interview Leopold Museum in Wien: „Um eine Figur zu schaffen, die realistische Figur, suche ich nach dem richtigen Material und das war das Omen, als ich das Wachs fand.“ Berlinde De Bruyckere über Missverständnisse, Körperarbeit und Material im Gespräch mit Alexandra Matzner anlässlich ihrer Ausstellung im Leopold Museum, ebd.

wieder in einen amorphen Zustand. Es bilden sich für die Sehgewohnheiten einleuchtende oder weniger plausible Formen, die an das Assoziationsvermögen des Rezipienten appellieren. Zugleich entwickelt sich eine sinnlich erfahrbare Neuordnung, welche die Realität übertrifft, indem sie über die rein naturalistische Darstellung hinausgeht. Durch diesen Vorgang entsteht eine Irritation in Verbindung mit dem vertrauten menschlichen Körper. Rezipierende können affektiv berührt oder abgestoßen sein.⁴¹⁵

Weglassen von Körperteilen

Über das Weglassen individueller Merkmale wie Kopf, Hals und Mund äußert sich De Bruyckere in einem Interview: „Für mich wäre das Darstellen eines Kopfes zu einfach und zu direkt. Anhand von Gesichtern erkennen wir einander. Außerdem sind Gesichter sehr starke Indikatoren für Zeit. Köpfe sind sehr der Mode unterworfen. Ich eliminiere die Köpfe, die Augen, damit die Körper universeller werden. Wir alle müssen mit unseren nackten Körpern umgehen. Wenn man keinen Kopf des Pferdes oder des menschlichen Gesichtes hat, ist man gezwungen sich auf den Körper, die Bewegung, den Ausdruck zu konzentrieren. Ich glaube mehr an den Ausdruck des Körpers.“⁴¹⁶

Umsetzung von Schmerz

Über diese Unbestimmtheit des Individuums gelingt ihr die Schaffung einer universellen Identität. Damit fokussiert sie die Unerträglichkeit von Schmerz auf eine höchstmögliche nonverbale, sinnlich erfahrbare Ebene. Durch die künstliche Überhöhung mittels des Materials und der Stilmittel erzeugt sie bei Betrachtenden eine hohe Intensität des Nachempfindens von physischem und seelischem Schmerz. Sie reizt exzessiv Grenzen der Darstellung des Leids aus. Damit nicht genug: Sie scheint diese Grenzen sprengen zu wollen und schafft ein neues

⁴¹⁵ De Bruyckeres Plastiken können unter der Prämisse von Francis F. Steen betrachtet werden: „Mit ihren Anregungen zu Neuordnungen der Wahrnehmung schaffen Künstler Zugang zu zentralen wie zu bisher ungenutzten peripheren Kapazitäten des ästhetischen Reaktionssystems und machen den Weg frei zur Erforschung komplexer sensorischer Ordnungen, die in der Natur ohne Vorbild sind“. Übersetzung der Autorin. Steen, F.: A Cognitive Account of Aesthetics, in: The Artful Mind: Cognitive Science and the Riddle of Human Creativity, Mark Turner (Hrsg.), New York: Oxford University Press 2006, S. 65.

⁴¹⁶ ARTinWORDS.de, Online-Magazin für Kunst. Berlinde De Bruyckere über Missverständnisse, Körperarbeit und Materialeinsatz im Gespräch mit Alexandra Matzner anlässlich ihrer Ausstellung im Leopold Museum, 29. März 2016 Alexandra Matzner.

Körperbildverständnis. Dem Schmerz auslösenden Ereignis nähert sie sich in der bildnerischen Umsetzung des Zustands von Agonie bis zum körperlichen Zerfall, der Auflösung von menschlicher Fleischlichkeit.

Mittel der Affizierung – Funktion

Wenngleich sie Betrachtenden oft nur einen Torso ohne Identifikationsmöglichkeiten, beispielsweise über die Mimik eines Gesichts anbietet, seien dennoch nach Ansicht der Journalistin, Ingeborg Wiensowski, die Reaktionen des Publikums zum Teil bestürzend. Ihre Werke würden im Betrachtenden Mitleid und gleichzeitig Erschrecken auslösen.⁴¹⁷ Deshalb befragt sie De Bruyckere in einem Interview: „Wollen Sie den Betrachter schockieren? Welche Reaktionen wollen Sie hervorrufen?“ Worauf diese antwortet: „Genau im Gegenteil! Ich will, dass meine Arbeit den Menschen hilft, Antworten auf ihre existenziellen Fragen zu finden. Ich bin mir bewusst, dass die Themen, mit denen ich mich beschäftige und die in meinen Arbeiten aufscheinen, oft Tabus sind. Ich hoffe sehr, diese Tabus im Dialog zwischen den Plastiken und den Betrachtern aufzubrechen, denn ich fühle häufig, dass unsere Möglichkeiten Gefühle wie Schmerz und Angst sprachlich auszudrücken, begrenzt sind.“⁴¹⁸ Daraus lässt sich eine ähnliche Absicht, wie bei dem Werk Fryers erkennen. Die Installationen zeigen über die verstümmelten, zerschundenen Körperfragmente sowie realistisch gemalten Wunden, Zeichen inneren und äußeren Schmerzes. Rezipierende können über ihr Leidensnachempfinden Anteil daran haben. Auch hier, wie bei Paul Fryer, kann das Ausreizen visueller Signale zu einem subjektiv empfundenen Tabubruch führen.

Zusammenfassung – Bildformel der Pietà in Bezug auf Verletzungen und Schmerz

De Bruyckere modifiziert den Bildtyp einer Pietà mittels materieller und stilistischer Mittel. Dabei behält sie die Zweifigurengruppe und die sitzende Haltung der tragenden und der auf ihr sitzenden Figur bei. Um herauszukristallisieren, wie De Bruyckere Schmerz und Verletzungen visualisiert und ob sie hierbei in einer Bildtradition steht, wurde eine Radierung/ Aquatinta von Goya eingeführt. Beide

⁴¹⁷ Vgl. Skulpturenschau in Gent. Der verwundete Mensch. Ingeborg Wiensowski für Spiegel online, 11.11.2014, 08:48 Uhr. Verfügbar über <https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/berlinde-de-bruyckere-sculptures-drawings-gent-s-m-a-k-a-1002065.html>. [18.04.2019].

⁴¹⁸ Ebd.

Künstler_innen befassen sich mit körperlichen Gewalteingriffen im Zusammenhang von Krieg und Gewalt. Sie arbeiten beide mittels der realistischen Darstellung von Verstümmelung und Deformierungen den Gewaltakt und den damit verbundenen Schmerz heraus. De Bruyckere steht damit ebenso wie Goya in der Bildtradition des Spätmittelalters, in der das Veranschaulichen von Wunden und Verletzungen den Leidensnachvollzug befördern soll. Als Referenz für diesen Ausdruck orientiert sie sich an der Bildformel der Pietà. Das Erlösungsmoment ist bei ihr jedoch nicht mehr mit einem christlichen Impetus verbunden.

2.5 Zwischenfazit

Allen drei zeitgenössischen Werken wurde eine Arbeit aus der Kunstgeschichte gegenübergestellt, um Äquivalenzen oder Kontraste herauszuarbeiten. Es wurde nachgewiesen, dass sie sich bei der Titelübernahme auf eine christlich-ikonografische Bildtradition stützen. Von den Künstler_innen nachempfundene Verletzungen an den Körpern ihrer Kunstwerke sind ein Indiz für einen zuvor stattgefundenen physischen und psychischen Gewaltakt, ebenso wie diese von Jesus überliefert sind. Beim Bildtypus der Pietà unterliegen die Darstellungen der Wundmale von Jesus seit ihrer Entstehung einem Wandel in ihrer Bedeutung.⁴¹⁹ Anhand der hier ausgeführten Werke lassen sich künstlerische Interventionen, im Sinn eines Eingreifens in zuvor bestehende Normativen feststellen. Wie bei den drei Beispielen aufgezeigt, entwickeln sich diese über die Visualisierung ungewohnter Sehgewohnheiten. Über das Zeigen äußerer Gewalt auf einen tierischen oder menschlichen Körper evozieren sie ein affektives Erschrecken. Verletzungen werden dort verortet oder am Körper sichtbar gekennzeichnet wo diese in der real stattgefundenen Handlung zugefügt wurden. Alle drei Künstler_innen zeigen das vermeintlich

⁴¹⁹ Im 13. Jahrhundert evoziert das sogenannte freudvolle Vesperbild nach Reiners-Ernst die Erlösungsfunktion mit geistigem Bezug und religiöser Erhebung. Die Heilstatsache stünde im Vordergrund. Ab dem 14. Jh. würde auf die religiöse Erhebung verzichtet werden. Menschliches Gefühl wäre fokussiert worden. Es sei eher eine „Repräsentation des Schmerzes“ beabsichtigt gewesen. Zu sehen sind die Leidensmerkmale (Reiners-Ernst, Das freudvolle Vesperbild, S. 6). Ab dem 15. Jahrhundert beginnt nach Finke der sogenannte „weiche Stil“; nach (Passarge) der Horizontal- und Ruhelagetyt und nach Schneider die sogenannte Leidensschrumpfung. Es scheinen keine Leidensmerkmale mehr Verwendung zu finden. Michelangelo zeigt ab 1550 in seiner Pietà im Petersdom nur noch die Stigmata durch eine angedeutete Durchbohrung an der rechten Handoberfläche und den Fußballen. Auf die Wundmale an der Seite und der Stirn von Jesus Christus hat dieser verzichtet.

Hässliche als „magisch wirksame Erregungsbilder“⁴²⁰, die darauf abzielen, eine Affektdynamik zu erzeugen. Zwar hat sich die Materialität in der Bildgestaltung geändert, jedoch nicht das stilistische Prinzip zugunsten einer realistischen Veranschaulichung. Diese werden eingesetzt, um die Szene für Rezipierende möglichst intensiv erfahrbar zu machen.

3 Die Pietà als *ikonische Macht*⁴²¹ – Fotografien des World Press Photo Award

3.1 Einleitung

Der Fokus dieses Kapitels und der darin verhandelten Darstellungen liegt auf der exemplarischen Untersuchung, ob es sich um jeweils eine Pietà-Bildformel⁴²² handelt. Hierbei werden insbesondere die verwendeten Mittel der Affektivierung über die Motivauswahl, die Bildkomposition und die Bildbearbeitung untersucht. Es soll geklärt werden, an welche Darstellungstraditionen, Semantik, Kontexte und Mechanismen die Fotografien anknüpfen? Inwiefern diese unbewegten Bildmedien wiederum Einfluss auf die künstlerische Rezeption haben und sie diese adaptieren, modifizieren oder negieren, wird in den daran anschließenden Kapiteln analysiert.⁴²³

An dieser Stelle sei eine Anmerkung erlaubt. Der Fotojournalismus zeigt einige Bilder, die für dieses Arbeit von Relevanz sind. Nach längerer Überlegung hat sich die Verfasserin der vorliegenden Studie dazu entschieden Fotografien, die an die Pietà-Ikonografie angelehnt sind und auf denen getötete Menschen gezeigt werden aus ethischen Bedenken heraus in dieser Arbeit nicht abzubilden, sondern nur zu

⁴²⁰ Echle, Evelyn: *Danse Macabre im Kino: Die Figur des personifizierten Todes als filmische Allegorie*, Stuttgart, 2012, S.31.

⁴²¹ Der Begriff: „ikonische Macht“ wird in Bezug auf die Einflussnahme und der damit verbundenen Gefahr der Manipulierbarkeit medial inszenierter Ereignisse, insbesondere über die Bildveröffentlichung und die Reflexion institutioneller Gremien, wie dem *World Press Photo* gewählt. Angeregt und paraphrasiert durch den Buchtitel Heike Kanter: „Ikonische Macht. Zur sozialen Gestaltung von Pressebildern“ entwickelte sich die hier verwendete Bezeichnung in der Überschrift. In ihrer Studie untersucht sie „die Rolle von Fotografien im Spannungsfeld von Presse, Politik und Öffentlichkeit.“, Kanter, Heike: *Ikonische Macht. Zur sozialen Gestaltung von Pressebildern*, Leverkusen 2016, S. 229.

⁴²² Das methodische Vorgehen zur Untersuchung der Bildformel erfolgt nach Fischer-Lichte.

⁴²³ Beispiele einer direkten Verwendung von Bildvorlagen seitens der Künstler_innen aus dem Bildjournalismus und deren unmittelbare Bezugnahme darauf finden sich im Analyseteil, in den Kapiteln III.4.4.1 Urban Art als Intervention, III.4.2 Rezeption unbewegter Bildmedien – Darstellung Erwachsener, III.4.3 Rezeption unbewegter Bildmedien – Darstellung Kinder.

beschreiben.⁴²⁴ Innerhalb einer medialen Inszenierung wird der abgebildete Leichnam möglicherweise als Material zu ökonomischen und politischen Zwecken verwendet.

Der World Press Photo Award ist der: „weltweit größte und renommierteste Wettbewerb für Pressefotografie.“⁴²⁵ Im Folgenden soll auf diesen näher eingegangen werden.

3.2 Zur World Press Photo Stiftung

Die World Press Photo Foundation wurde 1955 in Amsterdam gegründet und zählt weltweit zu den höchsten Auszeichnungen für Fotografen. Konzeptionelles Anliegen dieser unabhängigen Organisation ist es, die Arbeit der professionellen Pressefotografen zu fördern. Unter den jährlich von Pressefotografen, Agenturen, Zeitungen und Zeitschriften eingesandten Fotos aus aller Welt, werden die besten Nachrichtenfotos ausgewählt. Bei dem jährlich stattfindenden World Press Photo Wettbewerb wird das Pressefoto des Jahres in verschiedenen Kategorien unterschieden. Die jeweils besten Motive werden als Pressefoto des Jahres ausgezeichnet. Gemeinsam mit deren Geschichten gehen sie in einer Wanderausstellung in über 100 Städte und 45 Länder.⁴²⁶ Die Ausrichter erklären auf der Einladungskarte zur Ausstellung: „Die Mission ist es, hohe professionelle Standards im Fotojournalismus aufrechtzuerhalten und für einen freien und uneingeschränkten Informationsaustausch einzutreten.“⁴²⁷

Die Juror_innen wählen auch grausame Bilder aus und haben somit eine maßgebliche Wirkung auf die ethische Meinungsbildung Rezipierender. Offensichtlich gehört das Abbilden von Verletzten und Toten zum praktizierenden medialen Konzept

⁴²⁴ Beispielsweise gibt es eine Aufnahme des Fotojournalisten Abd Doumany aus der Reportageserie: *Normal Abnormal*, 2015, Syrien. Ein Mann schaut auf den toten Körper seiner Tochter. Sie befinden sich in einem Notfallkrankenhaus in der von Rebellen als auch der von der Regierung belagerten nordöstlichen Agglomeration der Hauptstadt Damaskus, Douma. Am 24.08.2015 findet dort ein Luftangriff der syrischen Regierung statt, bei dem, neben vielen anderen Menschen, das auf dem Foto abgebildete Mädchen getötet wird. Ein Mann mittleren Alters sitzt auf einem Stuhl. Quer über seinem Schoß liegt ein von Blut überströmtes kleines Mädchen. Dessen Kopf liegt nach rechts auf dem Unterarm des Mannes. Die teilweise nackten Beine hängen schlaf nach links herunter, ebenso wie der linke Arm des Mädchens. Der Kopf ist dem Kind nach unten geneigt zugewandt. Der Arm des Leichnams hängt nach unten, die Beine des Kindes, sind. Die visuelle Assoziation zur Bildformel einer Pietà ist evident.

⁴²⁵ Webseite des Freundeskreis Willy-Brandt-Haus e.V. Verfügbar über <https://fkwbh.de/ausstellung/world-press-photo-19> [19.10.2019].

⁴²⁶ Vgl. Angaben auf der Webseite. Verfügbar über <https://www.worldpressphoto.org/exhibitions/35735> [5.11.2019].

⁴²⁷ Text in der Einladungskarte zur World Press Photo Exhibition 2017, am 1. Juni 2017.

des World Press Photo-Awards. So zeigte beispielsweise die Ausstellung der Stiftung im Juni 2017 im Willy-Brandt-Haus in Berlin den World Press Photo Award. Dort hingen Fotografien, auf denen von Blut überströmte, erhängte oder in die Luft gesprengte menschliche Körper, getötete Babys, Kinder, Mütter und Väter abgebildet sind. Darunter sind auch Bilder Erwachsener, die ein verletztes oder getötetes Kind in den Armen halten. Über die Selektion der Bildmotive, die mit visuellen Zeichen kodiert sind, wird über die Jury eine aus der abendländisch geprägten Kultur kommende Vorstellung vermittelt. Durch die weltweite Verbreitung wird diesen World-Press-Fotos bereits eine herausragende mediale Stellung beigemessen. Deshalb sind viele dieser Abbildungen schon zu Medienikonen avanciert. Gemäß der Historikerin Audrey Leblanc folgen Bilder einem Konzept und redaktionellen Leitlinien. Sie gehen kulturellen Systemen nach.⁴²⁸

Medienikonen – Catch-Visual

Unter dem Begriff „Bildikone“ wird gemäß Audrey Leblanc der Bereich des Fotojournalismus verstanden, in dem Bilder durch ihre Form und Gestalt als Ikonen bezeichnet werden. Sie sind in journalistischer Hinsicht als Dokument derart herausragend, dass sie sich durchsetzen, um auf diese Weise ein historisches Ereignis zu dokumentieren.⁴²⁹ Der Soziologe Benjamin Drechsel zählt als wesentlichen Bestandteil für eine Ikone innerhalb der Medienberichterstattung die Reproduktion, die Re-Inszenierung, Verbreitung in den Medien und erfolgreiche kommerzielle Vermarktung auf. Eine dadurch entstandene Schlüsselposition in der öffentlichen Meinungsbildung gehört ebenfalls dazu.⁴³⁰ Der amerikanische Kommunikations- und Politikwissenschaftler David D. Perlmutter differenziert zwischen den Begriffen „discrete icon“ und „generic icon“. Unter dem „discrete icon“ versteht er ein einzelnes Bild mit einem Set an Elementen, aus dem sich dann eine Bildikone entwickelt.⁴³¹ Als einem der Merkmale dieser Bildelemente erkennt er, dass das Bild eine kulturelle Resonanz

⁴²⁸ Vgl. Audrey Leblanc, in: Die Macht des Bildes mit Audrey Leblanc + Horst Bredekamp in der Sendung „Square, auf arte tv/magazin, ausgestrahlt am 15.04.2016. Verfügbar über https://www.youtube.com/watch?v=qHa1wxeW_KM [14.08.2019].

⁴²⁹ Vgl. ebd.

⁴³⁰ Vgl. Drechsel, Benjamin: Theoretische Fundierung zum Europäischen Politischen Bildgedächtnis, in: Online-Modul Europäisches Politisches Bildgedächtnis. Ikonen und Ikonografien des 20. Jahrhunderts, 09/2009. Verfügbar über <http://www.demokratiezentrum.org/themen/europa/europaeisches-bildgedaechtnis/theoretische-fundierung.html>. [21.08.2019].

⁴³¹ Vgl. Perlmutter, David D.: Photojournalism and Foreign Policy: Icons of Outrage in International Crises, München 1998, S. 11.

hat und auf frühere ikonische Bilder aus Religion und Geschichte Bezug nimmt.⁴³² Die Bildikone der Pietà von Michelangelo, als einer Ikone aus der Bildenden Kunst, wurde seit ihrer Entstehung massenhaft medial verbreitet und rezipiert.⁴³³ Allerdings definiert Perlmutter bei dem Begriff „generic icon“ Bildtypen, bei denen die Akteure, die Situation oder die Orte verändert sein können, das Bildmotiv aber gleich bleibt.⁴³⁴ Auch diese Kategorisierung Perlmutters trifft für die Pietà-Ikonik zu, wenn beispielsweise ein getötetes Kind nach einem Bombenanschlag von einem Familienangehörigen in den Armen gehalten wird, erkennt der Rezipierende bewusst oder unbewusst das Pietà-Motiv.

Vorgestellt werden drei Medienschaaffende, deren Farbfotografie in den vergangenen Jahren bei dem Wettbewerb für Pressefotografie, dem *World Press Photo Award* prämiert worden sind.



Abb. 12 Samuel Aranda, *Sanaa, Yemen*, 2011

Abb. 13 Paula Bronstein, aus der Reportageserie: *The Silent Victims of a Forgotten War*, 2016

Abb. 14 Mohammed Badra, *Syria, No Exit*, 2019

3.3 Samuel Aranda

Spanien, World Press Photo des Jahres 2012, Kategorie: People in the News, 1. Preis

Aus der Reportageserie: *Sanaa, Yemen*, Oktober 2011, Farbfotografie, 40 x 65 cm, Auftraggeber: New York Times.

⁴³² Vgl. ebd.

⁴³³ Vgl. Paul, Gerhard (Hrsg.): *Das Jahrhundert der Bilder: 1949 bis heute*, Göttingen 2008, S. 242-249.

⁴³⁴ Vgl. Perlmutter: *Photojournalism and Foreign Policy*, S.11.

Samuel Aranda ist ein spanischer Bildjournalist. Er arbeitet als freier Mitarbeiter unter anderem für die New York Times und das El Magazine de La Vanguardia.⁴³⁵

Entstehungskontext

Bei der Farbfotografie von Samuel Aranda handelt es sich um eine Serie, die bei den Protesten gegen den ehemaligen Präsidenten Ali Abdullah Saleh in der jemenitischen Hauptstadt Sanaa entsteht. Dort werden am 15. Oktober 2011 mehrere Menschen von Scharfschützen verwundet oder erschossen. Eine in der Nähe gelegene Moschee dient als provisorisches Krankenhaus. Auf dem Bild ist der sitzende, schwer verwundete 18-jährige Zayed al-Qaws zu sehen, ein junger Medizinstudent, der mit seiner Familie in Sanaa lebt. Er lehnt sich an seine Mutter, Fatima Qaws und leidet unter den Auswirkungen von Tränengas, nachdem er am 15. Oktober an einer Straßendemonstration teilnahm. Zuvor fanden Proteste gegen den autoritären Präsidenten Ali Abdullah Saleh statt.⁴³⁶

Kurzbeschreibung der Fotografie, Abb. 12

Im Bildzentrum befindet sich eine auf dem Boden sitzende, mit einem schwarzen Tschador und einem Niqab verschleierte Frau. Vor ihr sitzt ein junger Mann mit unbekleidetem Oberkörper. Die Frau umarmt ihn mit ihrem rechten Arm, wobei ihre rechte Hand um seinen Hals und seine Wange liegt. Mit der linken Hand fasst sie an seinen rechten Unterarm. Der Sitzende hält sich wiederum an seinem ausgestreckten linken Unterarm fest. Auf diesem stehen mit einem schwarzen Stift geschriebene lateinische Buchstaben. An dem Körper des jungen Mannes fließt Körperflüssigkeit herunter. Die Frau trägt weiße, verschmutzte Handschuhe. Um ihren linken Unterarm hängen die Bügel einer gestreiften Tasche. Sie ist an eine helle, sandfarbene Wand gelehnt. Die hautfarbenen Pastelltöne des Mannes kontrastieren mit der schwarzen Farbe des Tschadors der Frau.

Bildformel

⁴³⁵ Verfügbar über <https://www.worldpressphoto.org/person/detail/2399/samuel-aranda>. [16.02.1010].

⁴³⁶ Verfügbar über <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2012/30046/1/World-Press-Photo-of-the-Year-2011> 16.02.1010].

Von den zwei Figuren ist die Frau fast vollständig von Stoff bedeckt. Der vor ihr sitzende Mann hingegen ist im oberen Körperbereich unbekleidet. Beide Figuren werden lebend gezeigt.

Verbindet man die Außenlinien der Frauengestalt miteinander, entsteht ein gleichschenkliges Dreieck. Darüber ist ein ungleichschenkliges Dreieck gelagert, welches entsteht, wenn man die Außenkonturen des Mannes miteinander verbindet. Durch dessen ausgestreckten Arm verschiebt sich die rechte untere Spitze des Dreiecks aus dem Bild heraus. Beide Dreiecke werden durch die Köpfe der Figuren miteinander verbunden. Dadurch entsteht eine nach rechts geneigte Ellipse. Die Dreieckskomposition erzeugt eine ausgewogene Gestimmtheit und ein In-Sicht-Geschlossen-Sein von Mutter und Sohn. Hierbei übernimmt der Fotograf die tradierte Bildformel der Pietà, die durch die statische Haltung „gestische Zeichen“⁴³⁷ ohne einen Positionswechsel beinhaltet. Insofern besteht eine Äquivalenz zu den sitzenden Pietà-Typen mit Jesus vor sich sitzend. Wenngleich der dargestellte junge Mann verletzt, aber nicht tot ist, liegt die Lesart nahe, dass der Fotojournalist sich an der klassischen Dreiecksform des Pietà Typs seit dem Spätmittelalter orientiert. Im Sinne des gestischen Zeichens ohne Positionswechsel von Fischer-Lichte⁴³⁸ nimmt Fatima al-Qaws eine Pose ein, indem sie den Verletzten mit ihrem rechten Arm um den Hals und das Gesicht und der linken Hand, welche dessen Unterarm hält, umschließt. Ihr Kopf neigt sich, wie bei einer Pietà, leicht dem Verwundeten zu.

Die Mimik der Mutter ist durch ihre Ganzkörperverschleierung nicht auszumachen. Lediglich ein minimaler Ausschnitt gibt einen Teil ihres Nasenrückens frei.

Der rechte, dem Betrachtenden zugewandte Arm des Verletzten hängt nicht nach unten. Vielmehr hält sich Zayed al-Qaws mit seiner rechten Hand am linken Arm fest. Der Kopf des Verletzten ist an die rechte Schulter seiner Mutter angelehnt. Sein Gesicht ist im Seitenprofil in Leserichtung nach rechts dem Betrachtenden zugewandt. Seine Augen sind geschlossen. Das Gesicht ist im Schatten schwer erkennbar. Es ist an den Kopf der Mutter drückt. Der Mund ist leicht geöffnet. Werden die einzelnen Bildcodes der dem Verletzten zugeneigten Kopfhaltung der Mutter und ihres Haltens miteinander addiert, wird die Bildformel der Pietà schlüssig.

Innovation des Fotografen

⁴³⁷ Ebd.

⁴³⁸ Vgl. Fischer-Lichte: Semiotik des Theaters, S. 60.

Der Kopf und der linke Arm des Verletzten ergeben eine diagonale Linie. Da der linke Unterarm des Verletzten aus dem Bild nach rechts abfällt wirkt es als steuerte die Spitze des Dreiecks auf Rezipierende zu. Damit wird die Dramatik des Ereignisses und die emotive Ansprache kompositorisch verstärkt.

Der rechte, dem Betrachtenden zugewandte Arm hängt nicht wie bei einem tradierten Pietà-Motiv nach unten, sondern ist angewinkelt. Die rechte Hand hält sich am linken Unterarm fest. Demnach weicht Arandas Figur von der bisherigen Armhaltung und der damit signalisierenden Pathosgeste eines herabhängenden Armes und Zeichen des Todes ab.

Bildnerische Rezeption

Lebende Figur

Neu bei dieser bildnerischen Umsetzung ist, dass es sich nicht, wie seit dem Spätmittelalter tradiert, um einen Leichnam handelt, den die Mutter in den Armen hält, sondern einen Verletzten, der sich mit seinem Schmerz an seine Mutter wendet. Dies ist neu im 21. Jahrhundert und wird erstmalig in der vorliegenden Studie als eine weitere Veränderung (neben der Einzelfigur) der Bildformel herausgearbeitet. Demnach ändert sich die Handlung einer zuvor einzelnen Person zugunsten einer Interaktion zwischen zwei Personen. Der religiöse Kontext wird durch einen weltlichen Bezugsrahmen abgelöst. Die Mutter des abgebildeten Verletzten, Fatima al-Qaws berichtet später: „Ich sah unter den Toten und Verwundeten nach. Ich ging viele Male herum und fand ihn schließlich in einem kleinen Saal unweit der Moschee. [...] Also nahm ich ihn einfach in meine Arme und hielt ihn ganz nah an mich. Ich wusste nicht, was mit ihm passiert war. Sie sagt weiter: „Die Leute fragten mich: Hast du unter deinem Schleier geweint, hast du geweint, als du deinen Sohn gesehen hast?‘ Ich war froh, dass er noch am Leben war und gerettet werden konnte.“⁴³⁹ Diese Textpassage ist deshalb von Relevanz, als hier der Nachweis erbracht wird, dass es sich auf dem Foto um die Darstellung eines Verletzten und keines Getöteten handelt. Oftmals ist es bei den hier untersuchten Fotos schwierig, dies zu erkennen.

⁴³⁹ „Matthew Bannister vom Weltdienstprogramm Outlook sprach mit der Frau auf dem Foto über den Moment. „The story behind the World Press Photo“, aus Onlineplattform von BBC – News, 22.02.2012. Verfügbar über <https://www.bbc.com/news/17111673> [22.08.2019].

Motivauswahl seitens der Jury und des Künstlers

Die Auswahl dieses Key-Visuals aus einer Serie war eine bewusste Entscheidung seitens der Jury von World Press Photo. Diese Annahme bestätigt sich durch Grittmann und Ammann, nach deren Aussage die Wahl des Bildmotivs ein bewusster Akt der Fotograf_innen und einen Selektionsakt der Bildredaktionen darstellt.⁴⁴⁰ Dies wird daran deutlich, dass der Fotograf von der New York Times als Kriegsberichterstatter beauftragt wird, in den Jemen zu fliegen.⁴⁴¹ Er macht eine Serie mit fünf Aufnahmen. Seine Fotoserie ist für den westlichen Zeitungsleser konzipiert.⁴⁴² Bereits bevor das Bild zum World Press Photo-Wettbewerb eingereicht wird, trifft die New York Times eine Auswahl aus der Fotoserie und veröffentlicht explizit dieses Foto. Aufbereitet wird es über den Blogg der *New York Times* mit dem Teaser: „Eine malerische Welt – Gewinner des Pressefotos“.⁴⁴³ Im daran anschließenden Beitrag hat nach Darstellung der *New York Times* das Bild die Anmutung eines „Renaissance-Gemäldes“.⁴⁴⁴ Damit wird nicht das schreckliche Ereignis, sondern die ästhetische Anmutung des Fotos in den Vordergrund gerückt.

Da nur eine geringe äußere Wunde des 18-jährigen Zayed sichtbar ist, liegt die Absicht nahe, die Nutzer_innen vom Anblick des Verwundeten nicht zu schockieren. Diese Annahme deckt sich mit Vergleichen von Fotoserien anderer Bildjournalist_innen, bei denen ebenfalls eine Pietà-Ikonik nachzuweisen ist, wie die weiteren Bildbeispiele belegen.

Über die Pietà-Komposition und die Zugewandtheit der Figuren wird eine emotionale Affektivierung evoziert. So ist auch das Zitat der auf dem Foto abgebildeten Mutter, Zayed al-Qaws, einzuordnen: „Als ich das Bild sah, wurde ich wirklich an diesen Tag zurückversetzt. Es macht mich glücklich, aber ich erinnere mich daran, was an diesem Tag geschah, denn das Bild erklärt alles, die Liebe zur Mutter und

⁴⁴⁰ Grittmann, Elke; Ammann, Ilona, Quantitative Bildtypenanalyse, S.165.

⁴⁴¹ Vgl. Webseite des World Press Photo. Verfügbar über <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2012/30046/1/world-press-photo-of-the-year-2011> [30.08.2019].

⁴⁴² Beispiele für die Veröffentlichung des Fotos sind: Salzburger Nachrichten, 07.09.2012. Thüringer Allgemeine, 17.06.2012. Verfügbar über <https://www.thueringer-allgemeine.de/leben/vermischtes/beste-pressefotos-der-welt-sind-in-jena-zu-bestaunen-id218696313.html> [31.08.2020].

⁴⁴³ MacDonald, Kerri; Furst, David: A Painterly World Press Photo Winner, Feb. 10, 2012, 9. Blogg der New York Times. Verfügbar über <https://lens.blogs.nytimes.com/2012/02/10/a-painterly-world-press-photo-winner/> [31.08.2019]. eEconomista.es, 26.06.2013. Verfügbar über <https://ecodiario.economista.es/cultura/noticias/4943631/06/13/James-Nachtwey-Samuel-Aranda-y-Gervasio-Sanchez-en-el-III-OjodePez.html> [31.08.2020].

⁴⁴⁴ Webblogg The New York Times Company. Verfügbar über <https://lens.blogs.nytimes.com/2012/02/10/a-painterly-world-press-photo-winner/> [30.08.2019].

zum verwundeten Sohn und was an diesem Tag im Jemen geschah.“⁴⁴⁵ Auch in dieser Aussage wird die Bildbedeutung eines Pietà-Motivs deutlich: Die innige Beziehung, bei der die Mutter um ihren Sohn leidet und das unmittelbar zuvor stattgefundene Ereignis, welches zu dem Schmerz führt.

Funktion einer Memorierungsleistung über das Bildgedächtnis

Der Bildredakteur und Fotograf Phil Coomes stellt fest: „Es ist ein starkes Bild, sowohl inhaltlich als auch ästhetisch. Die Pose wurde mit Michelangelos Pietà verglichen und der Beleuchtungsstil der Renaissance erhebt es von einem illustrativen Nachrichtenbild zu etwas, das ein Erbe hat.“⁴⁴⁶ Diese Aussage hat einen Bezug zu der von Kirschmann beschriebenen These einer sogenannten Memorierungsleistung innerhalb eines episodischen Gedächtnisses, welches an allsinnliche und emotionale Kontextbedingungen enkodierter Erfahrungen anknüpft.⁴⁴⁷ Die Auswahl dieser Fotografie legt ein Abzielen auf das kulturelle Bildgedächtnis mit einer konnotierten Botschaft an ihre Nutzer_innen nahe. Das Erkennen des Bildmotivs der Pietà setzt bei Betrachtenden ein spezifisches Wissen voraus, welches die Bildredaktion nutzt. Daraus ergibt sich der Einfluss, die Möglichkeit der Manipulation, aber auch Verantwortlichkeit der Bildberichterstattung seitens des Fotojournalismus.

Mittel der Affizierung – Funktion

Als verwendetes Stilmittel kann der von Jutta Fincke für das 16. Jahrhundert beschriebene „Willem-Key-Typus“,⁴⁴⁸ bzw. das Wange-an-Wange-Motiv⁴⁴⁹ festgestellt werden. Dadurch, dass sich die Wange der Mutter Fatima al-Qaws und das Gesicht von Zyed berühren, impliziert dies eine innere Zuwendung. Die einander zugeneigten Köpfe beider Figuren deuten auf Vertrautheit, Wärme und die Suche nach Schutz des Sohnes bei der Mutter hin. Die Nacktheit des Oberkörpers des

⁴⁴⁵ „Matthew Bannister vom Weltdienstprogramm Outlook sprach mit der Frau über den Moment. „The story behind the World Press Photo“, aus Onlineplattform von BBC – News, 22.02.2012. Verfügbar über <https://www.bbc.com/news/17111673> [22.08.2019].

⁴⁴⁶ „It is a powerful picture, both in terms of the content and aesthetics. The pose has been likened to Michelangelo's Pieta and the Renaissance style of lighting elevates it from an illustrative news picture to something that has a heritage.“, Phil Coomes: „The story behind the World Press Photo“, ebd.

⁴⁴⁷ Kirschmann, Johannes: ‘Voller Emotionen und Erinnerungen’: Das kollektive Gedächtnis und seine medialen Konstruktionen, in: Bilder, die die Welt bedeuten, S. 140.

⁴⁴⁸ Finke, Das Vesperbild, S. 69.

⁴⁴⁹ Dieses Motiv wird in Kapitel „2. Bildformel“ beschrieben.

Mannes wird durch die vollverschleierte Frau kontrastiert. Auch diese Anmutung ist an die Figur von Jesus Christus angelehnt. Sie vermittelt Wehrlosigkeit und löst bei Betrachtenden eine Schutzhaltung aus. Die Mutter legt ihren rechten Arm und die Hand um den Hals sowie das Gesicht des Sohnes. Mit der linken Hand hält sie dessen Unterarm fest. Diese umschließende Geste impliziert Schutz und Anteilnahme.

Klagen – als Appellation

Der vom Rezipierenden abgewandte zur Mutter geneigte Kopf des jungen Mannes mit dem leicht geöffneten Mund aus dem die oberen Zähne sichtbar werden, verweist auf ein Klagen durch die von Tränengas zugefügte Verletzung. Diese Mimik ist seit dem Spätmittelalter Ausdruck von Schmerz, wie etwa bei der Pietà Roettgen ca. 1300.⁴⁵⁰ Hier ist der Mund Christi ebenfalls geöffnet. Das Gesicht hat eine schmerzverzerrte Mimik. Durch den Betrachtenden zugewandten Kopf richtet sich die Appellation jedoch an Gläubige und nicht an die Mutter, wie auf der Fotografie. Durch die innige Bezugnahme der Klage des Sohnes an die Mutter, wird der Rezipierende zum Teilhaber einer intimen Situation, welches die emotive Wirkung des Bildes steigert.

Zu den Mitteln einen affektiven Stimulus im Betrachtenden zu evozieren gehört auch neben der Bildauswahl, die Herausarbeitung der Ausdrucksform durch Weglassen oder Hinzufügen, worauf im Folgenden eingegangen wird.

Bildbearbeitung

Vergleicht man andere Veröffentlichungen ein und derselben Aufnahme Arandas mit dem von der New York Times ausgewählten Foto,⁴⁵¹ kann man bei genauerem Hinsehen feststellen, dass rechts neben der Zweifigurengruppe im Schatten ein unbekleideter Mann an der Wand sitzt, was auf einen weiteren Verletzten rückschließen lässt. Die männliche Figur ist jedoch nur angeschnitten zu sehen. Auch auf der linken Seite des Fotos ist stoffähnliches Material erkennbar, welches ebenfalls abgeschnitten wurde. Auf einem anderen Ausdruck steht auf der linken Seite eine

⁴⁵⁰ Pietà Roettgen, um 1360, Lindenholz, bemalt, Rheinisches Landesmuseum in Bonn, Inventar-Nummer 24189.

⁴⁵¹ Bei der von den *Salzburger Nachrichten* veröffentlichten Aufnahme wurde das Foto aufgehellt, sodass die im Schatten liegenden Objekte und Details zum Vorschein kommen. Verfügbar über <https://www.pressreader.com/austria/salzburger-nachrichten/20120907/281831460917357> [31.08.2020].

Figur. Das belegt, dass es bei der Motivauswahl nur auf die beiden Hauptfiguren ankam. Somit erhält die klassische Pietà-Komposition keinerlei Ablenkung. Rezipierenden wird eine Zweifigurengruppe aus der christlichen Ikonografie evoziert.

Zusammenfassung – Bildformel der Pietà in Bezug zur Kriegsberichterstattung

Die Fotografie Arandas enthält die Bildformel einer Pietà, die in den Kontext eines Konflikts im Nahen Osten gesetzt wird. Einerseits vermittelt der Fotojournalist über die Bildikonik den Anspruch einer möglichen Zeugnisfunktion und erhebt den Status eines real stattgefundenen Ereignisses. Er sagt selbst über seine Arbeit: "Ich dokumentiere gerne Dinge, von denen ich glaube, dass sie dokumentiert werden müssen."⁴⁵² Dies lässt den Schluss zu, dass Aranda den Anspruch einer reinen Dokumentation des unmittelbaren Moments ohne eine bewusste oder unbewusste ästhetische Selektion und Auswahl des Bildmotivs vornimmt. Andererseits findet eine Verzerrung der Bildaussage über die Auswahl des Bildmotivs und deren Veröffentlichung statt, welche durch die Tatsache begründet wird, dass sich alle Aufnahmen im Zusammenhang von Auseinandersetzungen befinden, in denen der Islam prägend ist. Bereits hier wird das dem Bildmotiv zugrundeliegende Ereignis aus seinem ursprünglichen Kontext gerissen. Das historische Ereignis eines Aufstandes wird in eine christlich-abendländisch geprägte Kultur transferiert und zudem künstlerisch ästhetisiert. Belegt wird dies zudem durch eine Pressemitteilung. Dort wird diese Szene von Aranda in einem Teaser des Journal *Le Monde Afrique* als: "*Islamische Pietà: unter dem Schleier, der Aufstand*" betitelt.⁴⁵³ Es ist davon auszugehen, dass der Bildjournalist aufgrund seiner spanischen Herkunft und einer überwiegend dort befindlichen römisch-katholischen Bevölkerungsmehrheit, seine europäische Sicht mit in das Foto hineinprojiziert.

3.4 Paula Bronstein

USA, 2016

World Press Foto des Jahres 2017, Kategorie: Alltag, Singles, 1. Preis

⁴⁵² Vgl. Aranda in: World Press Photo 2012 - Samuel Aranda, veröffentlicht am 08.06.2012 von Pascal Mourier. Verfügbar über <https://www.youtube.com/watch?v=j3JUlmUt1Ik> [30.08.2019].

⁴⁵³ Claire Talon, veröffentlicht am 18. Februar 2012 in der Zeitschrift *Le Monde Afrique*. Verfügbar über https://www.lemonde.fr/afrique/article/2012/02/18/pieta-islamique-sous-le-voile-la-re-volte_1645282_3212.html [29.08.2019].

Aus der Reportageserie: *The Silent Victims of a Forgotten War*, 29. März 2016, Farbfotografie, 16,20 x 10,80 cm, Auftraggeber: Getty Images Reportage für das Pulitzer Center zur Krisenberichterstattung⁴⁵⁴

Die Arbeiten der aus den USA kommenden und freiberuflich arbeitenden Paula Bronstein werden in weltweit anerkannten Publikationen veröffentlicht. Sie arbeitet seit 15 Jahren als Mitarbeiterfotografin für eine Vielzahl amerikanischer Zeitungen.⁴⁵⁵

Entstehungskontext

In der hier behandelten Arbeit hält Najiba ihren zweijährigen Neffen Shabir im Arm. Dieser wird während eines Bombenanschlags in Kabul, Afghanistan, am 29. März 2016 an seinem Kopf verletzt. Shabirs Mutter und seine Schwester kommen dabei auf dem Schulweg ums Leben.⁴⁵⁶

Kurzbeschreibung der Fotografie, Abb. 13

Die Frau sitzt mit überkreuzten Beinen auf einer weiß bezogenen Matratze. Darauf liegt der kleine Junge, dessen Kopf mit einer weißen Binde verbunden ist. Der Körper und der Kopf der Frau sind bis auf die Hände und Füße bekleidet. Mit dem rechten Arm hält sie den Rücken und den Kopf des Kindes. Sie stützt ihren Kopf auf die linke Hand. Ihr Gesicht ist im Halbprofil zu sehen. Das Gesicht des Kindes ist Betrachtenden en face zugewandt. Dessen Augen sind geschlossen. Aus der hellblau gemusterten Kinderkleidung schaut eine rechte, mit einer weißen Mullbinde verbundene Hand hervor. An einem der freien Finger ist ein Infusionsschlauch angebracht. Das Knie des rechten Beines des Jungen ist zu sehen. Die Beine scheinen hinter dem Körper der Frau zu verschwinden. Beide sind durch ein dunkles Schwarz eingeschlossen. Schwach zu sehen sind Betten, ein Nachttisch und ein blauer Plastikstuhl. Lediglich die Gesichter und die Kleidungsstücke sind durch ein Fenster von einem rechten Seitenlicht hell angeleuchtet. Im Hintergrund sind an die linke Wand des Zimmers ein Fensterkreuz und das von außen hindurchscheinende Licht projiziert.

⁴⁵⁴ Vgl. verfügbar über www.worldpressphoto.org/collection/photo/2017/daily-life/paula-bronstein [29.08.2019].

⁴⁵⁵ Vgl. verfügbar über <http://www.paulaphoto.com/about-paula/> [29.08.2019].

⁴⁵⁶ Vgl. verfügbar über www.worldpressphoto.org/collection/photo/2017/daily-life/paula-bronstein [29.08.2019].

Bildformel

Zu sehen sind zwei lebende Figuren: eine Frau und ein Junge. Beide sind fast vollständig bekleidet. Prägnant ist eine bis an die untere Bildkante auslaufende Dreieckskomposition, die als gedachte Linie über den Kopf der Frau, des Kindes, den Schneidersitz von Najiba und die Bettkanten umrissen wird. Ihr Kopf ist in Leserichtung nach rechts gewendet und auf dem linken Arm und der Hand abgestützt. Sie hält das Kind in ihrer rechten Armbeuge. Das Gesicht der Frauenfigur ist im Halbschatten und Halbprofil nach rechts zu sehen. Ihre Augen schauen nach unten. Sie erscheint dem Betrachtenden in einer Körperbewegung ohne Positionswechsel. Der Junge liegt mit dem Kopf nach links im Schoß der Frau. Sein Kopf liegt auf dem Unterarm und dem rechten Oberschenkel der sitzenden Figur auf. Das Gesicht des zweijährigen Jungen ist Betrachtenden zugewandt. Seine Augen sind geschlossen. Der Mund ist leicht geöffnet. Durch die Lage und Haltung beider Figuren zueinander besteht eine enge Verbindung zur Bildformel einer Pietà.

Innovation der Fotografin

Bildästhetik

Die Axialsymmetrie, welche durch die Sitz- und Tragehaltung der Figuren entsteht, suggeriert ein Anordnungsprinzip, wie es auf Renaissancegemälden für religiöse Darstellungen zu finden ist. Dadurch entsteht eine harmonische auf Stille ausgerichtete Konzentriertheit im Bild.

Ebenfalls prägnant auf Bronsteins Fotografie ist die Lichtanordnung. Sie besteht aus einer Licht- und Schatten-Farbkomposition. Diese Hell-Dunkel-Technik (Chiaroscuro) wird bereits seit dem 16. Jahrhundert in Gemälden und Grafiken als Gestaltungsmittel eingesetzt.⁴⁵⁷ In der Fotografie wird diese Technik als „low-key“ bezeichnet. Der durch die vorherrschenden Dunkeltöne entstehende Kontrast erhöht die Räumlichkeit und die Bildaussage, welches die Bilddramatik verstärkt. Die Bild- und Lichtkomposition der Fotografie impliziert eine ästhetische Harmonie und wirkt vollkommen durchkomponiert.

Bildnerische Rezeption

⁴⁵⁷ Vgl. Licht und Schatten. In: Lexikon der Kunst, Bd. III, Alscher, Ludger u.a. (Hrsg.), Berlin 1981, S. 7 ff.

Schlafdarstellung

Durch die geschlossenen Augen und den leicht geöffneten Mund, wirkt der zweijährige Junge, Shabir, schlafend. Das erhellte Gesicht des Kindes und dessen geschlossene Augen wenden sich direkt an Betrachtende. Sie sehen auf den Abbildungen oft nicht, ob das Kind oder der Erwachsene der von dem Lebenden gehalten oder weggetragen wird, lebt oder bereits tot ist. Eine Erklärung ließe nur die Bildunterschrift zu. Fehlt der Hinweis, bleibt die Frage unbeantwortet. Auch hier lehnt sich Paula Bronstein an die Bildformel der Renaissancedarstellungen einer Pietà, beispielsweise von Michelangelo an. Wie im Kapitel „II 2. Bildformel“, war die Schlafdarstellung von Jesus auf dem Schoß Marias das Zeichen der christlichen Glaubensvorstellung des Abstiegs Christi in das Totenreich. Es ist zu vermuten, dass Paula Bronstein bei ihrem Foto nicht den religiösen Aspekt in den Fokus stellt, sondern lediglich an die Semantik einer Schlafdarstellung anknüpft, wie die des Christus von Michelangelo. Dies lässt die Lesart des Aufgreifens an eine pathetische Geste als kollektiver Erinnerungsform im Sinne Aby Warburgs zu.

Lebend/ Verletzt

Ebenso wie bei der zuvor analysierten Fotografie von Samuel Aranda wird auch hier die vor der Frauenfigur liegende oder sitzende Figur verletzt und somit lebend gezeigt. Auch dies macht eine Veränderung der Bildformel und eine Anpassung dieses Bildmotivs an einen politischen Kontext deutlich.

Trauergeste

Das abgewandte und zum Teil belichtete Gesicht von Najiba evoziert eine indirekte Ansprache der Trauer an Rezipierende. Ihr auf die linke Hand aufgestützter, geneigter Kopf lässt auf die Trauer, bzw. „Pathosformel“ schließen, wie sie von Aby Warburg als einer seit der Antike bestehenden tradierten Darstellung der Gebärde entwickelt wurde. Er spricht von „in erhabener Tragik stilisierter Form für Grenzwerte mimischen und physiognomischen Ausdrucks“⁴⁵⁸ Die stilistischen Mittel von abgelenkter, vermeintlicher Abgewandtheit veranlassen erst die Aufmerksamkeit Betrachtender an einem verletzlichen, intimen Bereich teilzuhaben. Die

⁴⁵⁸ Warburg, Aby: Dürer und die italienische Antike, (1905), in: Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance. Gesammelte Schriften Bd. I u. II, Hans Bredekamp, M. Diers, K.W. Förster, N. Mann (Hrsg.), Berlin 1998, S. 449.

Medienwissenschaftlerin Natalie Neudert beschreibt in ihrer Dissertation zur massenmedialen Ikonografie, dass die Trauer einen festen Bestandteil des internationalen Fotojournalismus, vornehmlich in Krisen und Kriegsberichterstattungen einnimmt. Sie verweist auf die damit in Verbindung stehende Ermöglichung der Greifbarkeit trauernder Menschen in Folge von Krieg und Gewalt über die Darstellung.⁴⁵⁹ Auch Grittmann hebt das Thema Trauer als eine selbständige Bildkategorie innerhalb massenmedialer Opfer-Ikonografien hervor.⁴⁶⁰ Diese beiden Sichtweisen werden durch die Bildbeispiele in dieser Arbeit im Kontext von Terror und kriegerischer Auseinandersetzungen bestätigt.

Mittel der Affizierung – Funktion

Über die abgebildete Gebärde der Frau in Bezug zum Kind wird die Darstellung zur Formel mit einer semantischen Aufladung. Auch wenn sich die Frau von dem Kind abwendet, scheint sie durch ihre stützende Hand und der Lagerung des Kindes auf ihrem Schoß eine emotionale Beziehung zu diesem zu haben und diese noch durch die scheu anmutende Kopfdrehung zu verstärken. Durch die liegende Haltung des kleinen Jungen im Arm der Frau und dessen Betrachtenden zugewandtes Gesicht wird die Assoziation zu dem leidenden Jesus Christus evident.

Das Foto ist aus der Reportage-Story *The Silent Victims of a Forgotten War* ausgewählt worden. Wird diese Einzelfotografie mit den anderen Bildern dieser Serie verglichen, so sind auf diesen schwerste Wunden an Menschen zu sehen, deren Anblick kaum zu ertragen ist. Die hier ausgewählte und von World Press Photo prämierte Fotografie hingegen legt die Lesart einer stillen Bildikone nahe, die sich dem Eindruck eines emotional beladenen Pathos schwer entzieht. Deshalb lässt diese Selektion vermuten, dass das Bild für europäische und US-amerikanische Rezipierende mit einem Bildgedächtnis aus der christlichen Ikonografie bestimmt ist.

Der Literatur- und Medienwissenschaftler Götz Großklaus stellt fest, dass die schnellen technischen Bilder der elektronischen Medien weniger das getreue Abbild der Wirklichkeit vermitteln, sondern „[...] emotional, Einstellungen“ und

⁴⁵⁹ Vgl. Neudert, Natalie: Massenmediale Ikonografien der Trauer. Darstellungsstrategien in führenden Zeitungen der westlichen und arabischen Welt. Dissertation Hamburg 2018, S.5. Verfügbar über <https://ediss.sub.uni-hamburg.de/volltexte/2020/10217/pdf/Dissertation.pdf> [02.09.2020].

⁴⁶⁰ Grittmann, Elke: Das politische Bild: Fotojournalismus in Theorie und Empirie, Köln 2007.

Bewertungen: Weitere Verweise kommen meist nicht zustande.⁴⁶¹ In diesem Kontext ist Paula Bronsteins Arbeit zu bewerten. Mittels einer fokussierten Lichtführung, die jegliche Nebendeutungen ausblendet, steht die Bildästhetik im Vordergrund und weniger der historische Anlass, der zu dem Erscheinen des Bildes beigetragen hat. Ihr gelingt es Zeit, Ort, ja selbst die offensichtlich islamische Religionszugehörigkeit der Frau aus dem ursprünglichen Kontext herauszunehmen und die zuvor stattgefundene Tragödie zugunsten einer emotionalen Gestimmtheit von Trauer unterzuordnen. Diese Vermutung wird durch Bronsteins Aussage bestätigt. Sie äußert sich zu ihrem Foto in einem Interview:

„Da war es später Nachmittag und das Krankenhausbett war direkt neben dem Fenster, und ich habe dieses wunderbare Licht gesehen. Und ich dachte mir: Wow, wie kann man ein Bild haben, dass potenziell noch perfekter ist. Wenn warmes Licht hineinkommt, schafft es eine andere Stimmung, zu einem sehr schwierigen Thema. Du musst verschiedene Stimmungen erzeugen und du musst den Betrachter hineinbringen, sodass es ihm möglich ist, draufzuschauen ohne sich abzuwenden.“

Sie sagt weiter: „Wenn es zu grafisch ist, werden Leute (Satz bricht ab). Das Bild hat alle diese Elemente: eine Tante, die sich um ihren Neffen kümmert, eine tragische Situation [...]“⁴⁶²

Zusammenfassung – Bildformel der Pietà in Bezug zur Kriegsberichterstattung

Das Bild ist als Key Visual konzipiert. Gezeigt wird eine bewährte Bildformel, die durch ihren visuellen Reiz auf eine Affektdynamik ausgerichtet ist. Es findet keine zeithistorische Dokumentation eines zuvor stattgefundenen Bombenangriffs und dessen Folgen statt. Bronstein erschafft ein fotografisches Gemälde, welches ausschließlich dessen harmonischem Kanon folgt.

3.5 Mohammed Badra

World Press Photo des Jahres 2019, Kategorie: Spot-Nachrichten, Geschichten, 2. Preis

⁴⁶¹ Vgl. Großklaus, Götz: Medien-Bilder: Inszenierung der Sichtbarkeit. Berlin 2004, S. 134.

⁴⁶² „Paula Bronstein, „The Silent Victims of a Forgotten War“, Youtubevideo: World Press Photo Foundation, am 08.06.2017 veröffentlicht. Verfügbar über https://www.youtube.com/watch?v=QXV_2Fi7YvI [01.08.2020].

Aus der Serie *Syria, No Exit* (Syrien, kein Ausweg), Farbfotografie, 22.02.1918, Auftraggeber: European Pressphoto Agency.

Der syrische Fotograf Mohammed Badra wird aus seinem Haus in Douma nach Idlib zwangsvertrieben und verlässt Syrien in die Türkei. Er arbeitet ab 2015 als Fotograf für European Pressphoto Agency mit Sitz in Douma.⁴⁶³

Entstehungskontext

Das ausgewählte Foto *Syria, No Exit* wird von einem Krankenwagen aus nach einem Bombenanschlag im rebellischen Douma, Ost-Ghouta, Syrien aufgenommen.⁴⁶⁴ In der belagerten Stadt außerhalb von Damaskus befinden sich im Februar 2018 sogenannte Rebellen im Konflikt mit syrischen Truppen. Médecins Sans Frontières (MSF) meldete zwischen dem 18. Februar und dem 3. März 4.829 Verwundete und 1.005 Tote.⁴⁶⁵ Das auf dem Foto dargestellte verletzte Kind wird von einem Mann der syrischen Hilfsorganisation, den sogenannten Weißhelmen zu einem Krankentransport getragen.

Kurzbeschreibung der Fotografie Nr. 1 der Serie, Abb. 14

Ein uniformierter Mann mit umgedrehtem, weißen Basecap auf dem Kopf, trägt einen kleinen Jungen quer vor sich auf seinen Armen. Er setzt das linke Bein vor und führt eine Laufbewegung in Richtung eines geöffneten Krankentransporters aus. Ein darin befindlicher Mann mit schwarzer Mütze ist am Bildrand angeschnitten zu sehen. Der getragene Junge hält sich mit seiner rechten Hand an der Uniformjacke des Trägers fest. Er hat entspannte Gesichtszüge. Seine Augen sind geschlossen. Kopf und Hals haben einen Muskeltonus. Er trägt eine stark verschmutzte Hose, ein Shirt und einen Pullover. Seine Füße sind ebenfalls stark verschmutzt. Im Bildhintergrund sind zwei Männer, ein Bus, Autos und Häuser in weißen Rauch eingehüllt.

Bildformel

Im Bildmittelpunkt stehen zwei bekleidete, lebende, männliche Figuren. Die planimetrische Linienverbindung vom Kopf über die ein Kind tragende Haltung des

⁴⁶³ Verfügbar über [https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2019/37719/1/Mohammed-Badra-\(1\)](https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2019/37719/1/Mohammed-Badra-(1)) [5.11.2019].

⁴⁶⁴ Ebd.

⁴⁶⁵ Ebd.

Mannes, ergibt ein Dreieck. Er hält das Kind vor sich und umfasst dabei mit beiden Händen dessen Rücken und Unterschenkel.

Die Figur ist im Laufschrift zu sehen. Das heißt, dass dieses Dreieck, kompositorisch auf einer Längsachse aufliegt, die durch das Laufen als vertikale Linie entsteht. In dem Einleitungskapitel zur Bildformel wurde festgestellt, dass ein elementarer Bestandteil des Bildaufbaus einer Pietà in einem gedachten Dreieck besteht, würde man die peripheren Außenkanten linear miteinander verbinden. Bei dieser Fotografie liegt das Dreieck auf einer Längsachse. Zudem macht die Figur eine Laufbewegung auf Betrachtende zu. Das ist neu in der Bildkomposition der Pietà seit dem 21. Jahrhundert.

Die Kopfhaltung des Uniformierten ist gerade und sein Blick auf den Krankentransporter fokussiert. Wird die Genese der Pietà-Ikonografie vergleichend herangezogen, so zeigt sich bei dem Mann eine Mimik aus zusammengezogenen Augenbrauen, einer hochgezogenen Stirn und einem geöffneten Mund. Dabei läuft er mit einer Vorwärtsbewegung.

Der Kopf des getragenen Kindes ist an dem rechten Oberarm des Mannes angelehnt. Auch bei diesem Foto wird durch das Tragen eines schutzbedürftigen Kindes die Bildformel der Pietà impliziert.

Innovation des Fotografen

Männlich, bekleidetes Kind

Im Vergleich zu Positionen einer Pietà vor dem 21. Jahrhundert, handelt es sich bei dieser fotografischen Darstellung um eine tragende männliche Figur, die ein männliches, lebendes, bekleidetes Kind trägt.

Bildnerische Rezeption

Diese Fotografie belegt die Modifizierung einer zuvor zur Bildformel einer Pietà gehörenden ruhenden Körperhaltung der tragenden oder haltenden Figur innerhalb eines pyramidalen Aufbaus. Diese setzt sich aus einer senkrechten Achse zusammen, auf dem das Dreieck kompositorisch erkennbar wird, ähnlich einem Gefahrenzeichen im Straßenverkehr. Dadurch entsteht aus der harmonisierenden Wirkung eines gleichschenkligen Dreiecks, wie es zuvor, neben der religiösen Bedeutung, als ausgleichendes Element genutzt wurde, eine Semiotik mit einer Signalwirkung.

Das heißt, aus dem zuvor ausgewogen wirkenden Dreieck mit einer ruhenden Basis entsteht eine Angst, implizierende dramatische Dynamik.

Fluchtbewegung

Die Schritt- oder Laufbewegung des Mannes entspricht einem „proxemischen Zeichen“,⁴⁶⁶ welches durch die Arm- und Körperhaltung des getragenen Kindes sowie die aufrechte Bewegung des Laufenden entsteht. Diese Fotografie steht für die häufige Darstellung in den Bildmedien, bei der eine Vorwärtsbewegung auf Bildbetrachtende erfolgt. Sie ist im Kontext von Krieg und Gewalt gegen Zivilist_innen zu sehen und impliziert Unruhe sowie Unsicherheit. Diese exemplifizierende Fotoaufnahme verdeutlicht eine neu hinzugekommene Bildkomposition zur Bildformel der Pietà seit ungefähr den 1970er Jahren. Seit dieser Zeit ist die Bewegung in den Raum hinein mit einer Flucht vor einem schrecklichen Ereignis verbunden.⁴⁶⁷

Mimische Zeichen – die Bewegungen des Gesichts der lebend dargestellten Figur

Neu ist ebenfalls die Abbildung einer Mimik, die ein Rufen, Entsetzen und Erschrecken anzeigt. Sie wird durch die zusammengezogenen Augenbrauen, die hochgezogene Stirn und den geöffneten Mund des jungen Mannes impliziert. Erst seit dem Pietà-Motiv von Pablo Picasso in dem Gemälde *Guernica* (1937), auf dem eine Mutter Schmerz und Angst durch einen weit nach oben aufgerissenen Mund ausdrückt, entwickelt sich eine neue Ansprache über die Mimik der lebend dargestellten Figur.

Schlafdarstellung

Dadurch, dass der Junge keine schmerzverzerrte Mimik zeigt, wirkt er friedlich schlafend. Ebenso wie bei der Fotografie von Paula Bronstein, auf dem der Junge, Shabir, sich mit dem Gesicht dem Rezipierenden zuwendet, ist der Kopf des ungefähr gleichaltrigen Jungen bei Badra ebenfalls an Betrachtende gerichtet. Durch den harmonisch wirkenden, kindlichen Gesichtsausdruck ist die Assoziation zum Tod von Jesus in seiner menschlichen Natur und zugleich dessen Abwesenheit anzunehmen. Wie bereits im Einleitungskapitel beschrieben, ist nach christlichem

⁴⁶⁶ Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*, S. 87.

⁴⁶⁷ Bereits 1976 macht Sam Nzima während der Sowetounruhen in Südafrika eine Aufnahme, die zu einer Bildikone wird. Darauf ist ein junger Mann, der einen getöteten Jungen aus einer Konfliktsituation davonträgt. Hierzu in Kapitel „Gewalt. III.4.4.1 Urban Art als Innovation und Intervention“.

Glauben der irdische Tod nicht das Ende, sondern ein Wechsel in einen anderen Seinszustand. Die Darstellung der christlichen Vorstellung eines Übergangsverlaufs in das Totenreich ist ein elementares, funktionales Teilsegment der Werkaussage einer Pietà. Insofern erfolgt hier möglicherweise ein Transformationsprozess kultureller Erinnerung bezogen auf die Schlafdarstellung von Jesus Christus auf dem Schoß Marias aus den Renaissancedarstellungen.⁴⁶⁸ Sie findet in dieser wie in der davor besprochenen Fotografie von Bronstein eine Adaption und zugleich Innovation in der Bildästhetik des Fotojournalismus der Gegenwart.

Lebend/ Verletzt

Die aus der Renaissance tradierte Andeutung des Offenhaltens des Seinszustandes der getragenen Figuren setzt sich in der Darstellung mit einem politischen Hintergrund der journalistischen Fotografie fort. Bei Badra, ebenso wie bei Bronsteins Fotografie, ist nicht auf den ersten Blick der Lebend- oder Totzustand des Kindes eindeutig zu erkennen. Dies erschließt sich erst durch das Lesen des Textes in der Dokumentation von World Press Photo, wenn hier vom Verletztsein der getragenen Figur die Rede ist.⁴⁶⁹ Ein weiterer Hinweis des Verletzten und somit des Lebendzustands zeigt sich in der Kopfhaltung des getragenen Kindes. Dieser fällt nicht ab, sondern ruht im Arm des Trägers. Ein wichtiges Indiz des Lebendzustandes ist jedoch die rechte Hand des Jungen: Sie hält sich an der Uniformjacke des Mannes fest.

Mittel der Affizierung – Funktion

Diese Fotografie ist die zweite Aufnahme der Story vom 19. Februar 2018 bei der verletzte Kinder in einem Krankenhaus im von den Rebellen umkämpften Douma medizinisch⁴⁷⁰ behandelt werden. Die Jury von World Press Photo hat sich bei ihrer Nominierung und Preisvergabe für eine Fotoserie entschieden. Das Bild mit der Nr. 9 aus der Serie vom 08. Februar 2018 zeigt einen verwundeten, im Gesicht blutenden und weinenden Jungen, der von seinem erschrockenen Bruder in einem

⁴⁶⁸ In der Renaissance war das Bildmotiv des Abstiegs Christi in das Totenreich gängig. Vgl. Korbacher, Dagmar: Der Abstieg Christi in das Totenreich, in: Mantegna + Bellini, Katalog zur Ausstellung, S. 148.

⁴⁶⁹ Verfügbar über <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2019/37719/1/Mohammed-Badra> [02.09.2020].

⁴⁷⁰ Verfügbar über [https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2019/37719/2/Mohammed-Badra-\(1\)](https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2019/37719/2/Mohammed-Badra-(1)) [19.02.2020].

behelfsmäßigen Krankenhaus nach einem Bombenanschlag in Douma, getröstet wird.⁴⁷¹

Das Foto Nr. 10 dieser Serie beinhaltet den Prototypen einer weinenden Mutter, die ihr totes Baby in den Armen hält. Am 08. Januar 2018 wird ihr Kind Ameer, bei einem Luftangriff auf Saqba, Ost-Ghouta, Syrien, getötet.⁴⁷² Diese Exemplifizierungen verdeutlichen die Prämierung einer Fotoserie, deren Darstellungen dazu geeignet sind, Anteil nehmende Emotionen über das Zeigen körperlicher Verletzungen zu evozieren.

Zusammenfassung – Bildformel der Pietà in Bezug zur Kriegsberichterstattung

Für diese Form der Kriegsberichterstattung, bei der ein Erwachsener ein Kind aus den Trümmern nach einem Attentat oder Bombenangriff birgt, gibt es weitere Beispiele aus den letzten Jahren. Sie belegen das vermehrte Zeigen von Beteiligten in einem kriegerischen Konflikt, bei denen die Bildformel der Pietà um eine Fluchtbewegung als einer lebensbedrohlichen Situation erweitert wird. Demnach wird die ursprüngliche Trauerformel der trauernden Mutter, die einen Leichnam beweint, um einen verletzten Überlebenden erweitert.

3.6 Zwischenfazit

Keine Dokumentation

Anhand der Bildanalysen und ihrem rezipierten Kontext konnte nachgewiesen werden, dass sich die Aufnahmen einer reinen dokumentarischen Intention entziehen. Horst Bredekamp stellt in diesem Zusammenhang fest: „Bilder repräsentieren niemals 100-prozentig das, was sie darstellen, sondern sie konstituieren. Sie erzeugen das, was sie zeigen.“ [...] Bilder illustrieren nie, sondern sie erzeugen, was sie darstellen mit.“⁴⁷³ Demnach haben die in den Medien gezeigten Fotos keine Zeugnisfunktion. Sie fungieren nicht im Sinne eines Belegs der Realität, sondern generieren

⁴⁷¹ Vgl. verfügbar über [https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2019/37719/9/Mohammed-Badra-\(8\)](https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2019/37719/9/Mohammed-Badra-(8)) [19.02.2020].

⁴⁷² Verfügbar über [https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2019/37719/10/Mohammed-Badra-\(7\)](https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2019/37719/10/Mohammed-Badra-(7)) [19.02.2020].

⁴⁷³ Bredekamp, Horst, in: Die Macht des Bildes mit Audrey Leblanc + Horst Bredekamp in der Sendung „Square, auf arte tv/magazin, ausgestrahlt am 15.04.2016. Verfügbar über https://www.youtube.com/watch?v=qHa1wxW_KM [14.08.2019].

eine Geschichte, bei der, wie bei dem hier verhandelten Thema, die Bildikonik der Pietà verwendet wird.

Martin Warnke verweist in diesem Zusammenhang 1992 auf den Wechsel von einer vormals handwerklichen Bildproduktion hin zu technischen Mitteln neuer visueller Medien aber mit der Übernahme bereits zuvor erfolgreicher Bildmotive, Rezepte und Techniken.⁴⁷⁴ Dabei geht der Verfasser davon aus, dass sich die Bildmedien der Gegenwart der visuellen Mittel aus der Kunst- und Bildgeschichte bedienen. Damit wird auch eine Veränderung vom Fotojournalismus hin zum Bildjournalismus deutlich. Denn mit der Verbreitung des Smartphones und der nahezu omnipräsenten Anwesenheit von Zeitzeugen in den Social Media-Plattformen, den sogenannten „People Journalists“, muss eine dokumentarische Aufnahme des Geschehens nicht mehr von einem Fotojournalisten übernommen werden, sondern es können ebenso gut Bilder von Bürger_innen an dem jeweiligen Ort des Geschehens aufgenommen werden. Dies ermöglicht ihr/ihm, neben der reinen dokumentarischen Aufnahme, das Erstellen von *Digital Storytelling* mit zugeschnittenen Videosequenzen, über die sie/er eine bestimmte Botschaft mit einer emotional berührenden Geschichte komplex vermitteln kann.⁴⁷⁵

Mit einer hochwertigen inhaltlichen und technischen Aufbereitung können visuelle Bildcodes gezielt eingesetzt und das Evokations- und Affektionsvermögen beeinflusst werden. Hieraus können wiederum einzelne Bildvorlagen herausgesucht und einzeln veröffentlicht werden. Demnach besteht die Vermutung, dass die Jury des World Press Photo-Award nicht anstrebt, ein Foto als ein Bilddokument im Sinn eines Belegs über ein stattgefundenes Ereignis auszuwählen. Dennoch wird dies Rezipierenden suggeriert. Die drei untersuchten Fotografien fokussieren auf eine Ausnahmesituation, indem sie versuchen, der vermeintlich situativen Abbildung einen dokumentarischen Charakter zu verleihen. Die Fotoreporter reisen in der Regel vorbereitet und professionell ausgestattet, oft auch mit einem Kamerateam in das jeweilige Kriegsgebiet, wo sie zudem im Idealfall von Ortskundigen eingewiesen werden. Dies wird bei den in diesem Kapitel untersuchten Fotografien über die genaue Orts-, Zeit- und Auftraggeberangabe belegt. Die Bildjournalist_innen erstellen ein

⁴⁷⁴ Vgl. Warnke, Martin: Politische Ikonografie, in: Die Lesbarkeit der Kunst, Andreas Beyer (Hrsg.), Berlin 1992. S. 28.

⁴⁷⁵ Vgl. Geschichte der Fotografie 10/2014, Prophoto GmbH. Verfügbar über <https://www.prophoto-online.de/geschichte-der-fotografie/bildjournalismus-morgen-heute-gestern-10008615> [12.06.2019.]

Storytelling, was ebenfalls über die Webseite von World Press Photo nachzuvollziehen ist.⁴⁷⁶ Bei der hier verhandelten Bildjournalistin Paula Bronstein kann diese Aussage über das Pulitzer Center für Kriegsberichterstattung, einer gemeinnützigen Nachrichtenorganisation nachgewiesen werden.⁴⁷⁷ Es wurde aufgezeigt, dass die Bildjournalist_innen kein zeithistorisches Dokument erstellen, sondern dem Foto vorrangig eine ästhetische Eigenschaft beimessen, bei der das Auge Betrachtender nicht durch einen Schock, etwa einer Verwundung, Verstümmelung etc., erschreckt werden soll. Dies verdeutlicht, dass der Bildjournalismus den Krieg medial inszeniert. Audrey Leblanc kommentiert diese Realitätsferne folgendermaßen:

„Fotoreporter beanspruchen für sich die Realität zu dokumentieren. Und das Non plus Ultra der Bilder, die sogenannten Ikonen, sind das exakte Gegenteil dieser dokumentarischen Definition. Durch diese Bilder, die für sich den Anspruch auf eine Ausnahme erheben, weil sie Symbolcharakter haben, findet eine Verzerrung statt zwischen einem Berufskodex und einer Berichterstattung und Tatsachen, die man einfach nur beobachtet.“⁴⁷⁸

Diese Untersuchung bestätigt Leblancs Aussage. Das Bildmotiv, in diesem Fall das der Pietà-Bildformel, entsteht überwiegend vor dem fotografischen Akt, indem es durch die hier genannten Umstände im Vorfeld beeinflusst wird. Bei diesen Bildern wird kein Blutvergießen gezeigt. Vor dem Auge des Publikums entsteht ein ästhetisches Foto wie etwa bei einem Gemälde.

Im Kontext von Konflikten im Mittleren und Nahen Osten

Die hier vorgestellten und von World Press Photo prämierten Fotografien zeigen Betroffene, die bei einem Protest 2011 im Jemen, einem Bombenangriff in Kabul (Afghanistan) 2016 und einem Bombenanschlag 2018 in Douma, Ost-Ghouta verletzt worden sind. Die dargestellten Menschen sind Teil der Zivilbevölkerung von dessen Land seitens der Regierung Krieg, Terror und Gewalt ausgehen.

⁴⁷⁶ Verfügbar über <https://www.worldpressphoto.org/collection/digitalstorytelling/winners/2019> [14.08.2019]

⁴⁷⁷ Belegt wird dieses Anliegen seitens des Fotojournalismus durch die Online-Plattform fotovisurainc: „Visura ist ein Ort, an dem Qualität und vielfältige visuelle Geschichten zählen. Hier können visuelle Geschichtenerzähler und Ursachenorganisationen von einem zentralen Ort aus Websites erstellen und ihre Geschichten mit Medienfachleuten und der breiten Öffentlichkeit teilen. Es ist auch eine Ressource für Redaktionen, um erstklassige visuelle Inhalte aus der ganzen Welt zu entdecken.“ Verfügbar über <https://visura.co/about> [21.08.2019].

⁴⁷⁸ Leblanc, Audrey, in: Die Macht des Bildes mit Audrey Leblanc + Horst Bredekamp in der Sendung „Square, auf arte tv/magazin, ausgestrahlt am 15.04.2016. Verfügbar über https://www.youtube.com/watch?v=qHa1wxwW_KM [14.08.2019].

Funktionalisierung von World Press Photo

An einer Funktionalisierung der Bildwahrnehmung eines stattgefundenen Ereignisses sind nicht nur die Zeitungs- und Zeitschriftenredaktionen beteiligt, sondern auch die Jury des World Press Award. Sie besteht aus Bildjournalist_innen, Fotoabteilungsleiter_innen, Kurator_innen, Zeitungsredakteur_innen und Kameraleuten aus der ganzen Welt.⁴⁷⁹ Der deutsche Journalist Jörg M. Colberg bezieht Stellung zu deren Arbeit. Er stellt in seinem Blog zur zeitgenössischen Kunstfotografie folgende Frage: „Inwieweit verwenden wir ein Foto, um unser eigenes Glaubenssystem zu veranschaulichen? Fast jedes der vom World Press Award ausgezeichneten Fotos spiegelt eine typisch westliche Perspektive wider.“⁴⁸⁰ Insofern kann davon ausgegangen werden, dass die Pietà-Ikonik eine maßgebliche Funktion in der Erzeugung einer emotiven Wirkmächtigkeit erfüllt.

4 Gewalt

4.1 Urban Art als Intervention

In der bisherigen Forschung blieb das Genre der Urban Art in Bezug auf die Verwendung von Vorbildern aus der christlichen Ikonografie vollkommen unberücksichtigt. Innerhalb dieser Kunstrichtung gibt es Künstler_innen, die auf journalistische Bildmedien reagieren, welches ein neues Phänomen darstellt. Diese Form der Intervention im öffentlichen Raum kam somit auch in Bezug auf die Pietà-Motivik erst Ende des 20. Jahrhunderts auf.⁴⁸¹ In der vorliegenden Studie werden international agierende Künstler_innen beleuchtet, die sich explizit mit der Pietà als Ausdruck einer Trauergebärde in der Urban Art auseinandergesetzt haben.

Katja Glaser definiert 2017 in ihrer veröffentlichten Dissertation zu „Street Art und neue Medien. Akteure – Praktiken – Ästhetiken“ den Begriff „Urban Art“ als eine Folge eines zunehmenden Institutionalisierungsbestrebens einiger

⁴⁷⁹Vgl. Interview von Pascal Convert mit dem Präsidenten von World Press Photo, Christian Caujolle. Verfügbar über http://www.pascalconvert.fr/histoire/pieta_du_kosovo/entretien_Christian_Caujolle.html [21.08.2020].

⁴⁸⁰ Colberg, Jörg, in: „Conscientious2, Webblog 12. Februar 2012. Verfügbar über http://jmcolberg.com/weblog/2012/02/the_problem_with_western_press_photo/. [29.08.201].

⁴⁸¹ Zu nennen ist die Pietà von Kevin Brand, die er 1996 auf dem Mauerwerk des Castle of Good Hope, Cape Town und 1998 auf der Dak'Art Biennale, Senegal, als ductape (650 x 650 cm) anbringt. Vgl. Katalog: Kevin Brand, Mercedes-Benz Award. For South African Art Projects in Public Space 2008. Renate Wiehager, Mercedes-Benz South Africa (Hrsg.), 2009, S. 57-61.

Streetartkünstler_innen.⁴⁸² Urban Art ist also eine legale Form⁴⁸³ der Street Art,⁴⁸⁴ die sich wiederum aus der Graffiti Art entwickelt. Sie ist ein seit dem 21. Jahrhundert zunehmendes Kunstphänomen, welches nicht nur auf der Straße und in kulturellen Institutionen, wie Museen oder Galerien seine Verbreitung findet, sondern auch im Social Web. Um diese Kunstrichtung hat sich sowohl eine kunsthistorische Kenner-schaft als auch eine spezielle Community gebildet. Die oft großformatigen Fassadenbilder sind raumgreifende und für Bürger_innen leicht zugängliche Monumente. Die ästhetischen Verfahren sind vielfältig: Graffito,⁴⁸⁵ 3D, Tape, Stencil,⁴⁸⁶ Cut-out⁴⁸⁷ oder Paste-up,⁴⁸⁸ Plakate, Sticker u.s.w., wobei die Herstellungstechniken fließend ineinander übergehen. Die Bildträger sind überwiegend Wände im urbanen Raum, in verlassenen Gebäuden, Straßenschilder, Ampeln, Türeingänge, Fenster, alles was sich im öffentlichen Raum als Träger einer Botschaft eignet, oftmals mit einer hohen Wiedererkennung der Urheberschaft ihrer Produzierenden. Der in diesem Kapitel verhandelte Künstler Ernest Pignon-Ernest hat beispielsweise in den 70er Jahren angefangen, auf der Straße unautorisierte Paste-ups zu kleben, zugleich sind sie in Galerien und Museen zu sehen.⁴⁸⁹ Diese Form der institutionalisierten Etablierung trifft auch für den Künstler Kevin Brand zu, der mit seinen Werken, neben der weltweiten Anbringung auf Mauerwerken im urbanen Raum zugleich von der Daimler Art Collection in Berlin vertreten wird.⁴⁹⁰

⁴⁸² Vgl. Glaser, Katja: Street Art und neue Medien, 2017, S.55.

⁴⁸³ Vgl. Blanché, Ulrich: Banksy: Urban Art in a Material World, Marburg, 2016, S. 59.

⁴⁸⁴ Der Unterschied zwischen diesen beiden Bezeichnungen ist, dass *Street Art* zumeist illegal ausgeübt wird, *Urban Art* hingegen im öffentlichen Kontext oftmals legalisiert ist und einen inhaltlichen, thematischen oder lokalen Bezug zum Anbringungsort hat. Vgl. Bengtsen, Peter: *The Street Art World*, Lund 2014, S. 75f.

⁴⁸⁵ Malerei mit Spraydosen an Wänden, Bussen und Bahnen.

⁴⁸⁶ Stencils sind kleinere Bilder, die mit Schablonen und Spraydosen angefertigt werden.

⁴⁸⁷ Ein Cut-out ist ein ausgeschnittenes Motiv, das mit Kleister auf Wände plakatiert wird.

⁴⁸⁸ Ein Paste-up ist ein mit Kleister aufgezogenes Plakat, welches oft durch Siebdruck oder Schablonen aber auch mit Farben (gemalt oder gesprayed) hergestellt und in der Stadt verklebt wird. Es kann in seiner äußeren Eingrenzung der Form des Motivs angepasst werden.

⁴⁸⁹ Vom 29.06.2019 - 29.02.2020 wurde in der französischen Stadt Avignon in der Grande Chapelle, des Papstpalastes eine große Werkschau seines Gesamtchaffens präsentiert. Die Zusammensetzung seiner Werke besteht aus Exponaten aus der Galerie Lelong & Co in Paris, privaten Sammlungen und dem Musée de Montauban sowie Fotografien seiner politischen Arbeiten in den Straßen der ganzen Welt. Vgl. Blog der Tourismusinformation Avignon. Verfügbar über <https://avignon-tourisme.com/de/Tagebuch/ernest-pignon-ernest-ecce-homo/> [12.11.2019].

⁴⁹⁰ Vgl. Wiehager, Renate (Hrsg.): Kevin Brand, Mercedes-Benz Award. For South African Art Projects in Public Space 2008, Ausstellungskatalog, Mercedes-Benz South Africa (Pty) Ltd. 2009, Köln 2008

Die Vorrecherchen zu dieser Studie haben ergeben, dass Produzierende den urbanen Raum als Plattform nutzen, um über das Bildmotiv der Pietà ihr politisches oder sozialkritisches Anliegen der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Deshalb werden in diesem Kapitel die im öffentlichen Raum stattfindende politische Intention und die Funktion der Darstellung unter folgenden Aspekten gesondert untersucht und als Ankerpunkt herausgearbeitet:

Intervention und Partizipation

Intervention wird in der vorliegenden Studie als Statement oder Vermittlungsangebot verstanden. Im Kontext der Studie ist damit auch eine politische oder eine die Gesellschaft reflektierende Aussageabsicht gemeint, die in den Raum eingreift. Der Begriff Partizipation wird im Sinne einer öffentlichen Bürgerbeteiligung verwendet. Auch hier können Betrachtende, die eher Nichtbesucher einer musealen Einrichtung oder einer Galerie sind, sich mit einer künstlerischen Aussage auseinandersetzen.

Mobilität und Ephemere

Da Urban Art im öffentlichen Raum auf Straßen und Plätzen der Stadt verhandelt wird, sind sie als temporäre Werke zu verstehen, die nach einer bestimmten Zeit wieder verschwinden. Der globale Trend nutzt die Schnelligkeit seiner Entstehung und kann temporär, wie eine Pressemitteilung, direkt „ins Blut“ der Öffentlichkeit eindringen. Dies birgt die Möglichkeit, mobil auf gesellschaftliche Ereignisse zu reagieren und sich somit an einer freiheitlich-demokratischen Willensbekundung zu beteiligen. Im Gegensatz zu den auf Langlebigkeit ausgerichteten statischen Denkmälern unterwerfen sich Werke der Urban Art gezielt der Gefahr von Zerstörung, Verwitterung und Vergänglichkeit. Für die Urban Art-Szene wird Vergänglichkeit mit einkalkuliert und ist deshalb ein konzeptioneller Bestandteil.⁴⁹¹ Die materielle Kurzlebigkeit beispielsweise eines Paste-ups hat aber auch eine Art Aufflammeffekt zur Absicht, bei dem das Langzeitgedächtnis aktiviert werden soll.

Memorial und emotionaler Affekt

⁴⁹¹ Der Streetartkünstler Boxi äußert sich hierzu: „Es lohnt sich viel mehr, der Öffentlichkeit kostenlos etwas Zerbrechliches zu geben, es ihr auszusetzen und irgendwann verwittern zu lassen, als Arbeiten zu machen, die ganz langsam austrocknen bis sie irgendwann eines Tages restauriert.“ „We ain't going out like that“ – Boxi in: Krause, Daniela; Heinicke, Christian (Hrsg.): Street Art - Die Stadt als Spielplatz, 2. Auflage Berlin 2010, S.66.

Aspekte der Gedächtniskulturforschung sollen nicht Kernpunkt dieser Studie sein, aber am Beispiel der Urban Art berücksichtigt werden, weil die Künstler_innen den öffentlichen Raum als Gedächtnisort nutzen. In diesem Kapitel wird auf das Langzeitgedächtnis bezogen auf ein kollektives oder historisches Ereignis eingegangen, bei dem die Intervention ein Memorial darstellt. Hierzu werden zwei global agierende Künstler vorgestellt, die weltweit im etablierten Kunstmarkt angekommen sind. Das zu untersuchende Sample besteht aus Werken der Künstler Kevin Brand und Ernest Pignon-Ernest.⁴⁹² Ihre Arbeiten haben eine große Relevanz innerhalb der internationalen Street-Art-Community.⁴⁹³ Sie verbinden mit Ihrer Arbeit ein sozialkritisches und/ oder politisches Statement.⁴⁹⁴



Abb. 15 Kevin Brand, *Pietà*, 2008

Abb. 17 Ernest Pignon-Ernest, *Sida (AIDS)*, 2002

Abb. 19 Ernest Pignon-Ernest, *Pasolini – 40 Jahre nach seiner Ermordung*, 2015

⁴⁹² Ernest Pignon-Ernest ist in der vorliegenden Studie mit zwei Werken vertreten.

⁴⁹³ Street- und Urban Art findet sich mittlerweile in Museen, Galerien oder als „Guerilla-Marketing“ für große Markenkonzerne, wo sie ihren ursprünglichen, autonomen Charakter verlieren.

⁴⁹⁴ Im urbanen Raum gibt es auch Werke, die eine Adaption des Pietà-Motivs vornehmen, aber nicht über ein bloßes Aufgreifen dieser Anmutung hinausgehen. Diese wurden nicht in die Bildauswahl der gesamten Studie mit einbezogen.



Abb. 16 Fotografie von Sam Nzima, 1976



Abb. 18 Fotografie von Sam Nzima, 1976

4.1.1 Kevin Brand, *Pieta*, 2008

Klebeband in Schwarz, Grau und Weiß auf Hausfassade am Potsdamer Platz an der Seite zur Linkstraße, 10785 Berlin

Entstehungskontext

Der südafrikanische Künstler Kevin Brand adaptiert eine Schwarz-Weiß-Aufnahme des Fotojournalisten Sam Nzima.⁴⁹⁵ Sie entstand innerhalb einer Fotoserie während der Soweto-Unruhen am 16. Juni 1976 in Orlando West, einem Bezirk des South Western Township von Johannesburg in Südafrika. An diesem Tag wird der zwölfjährige Hector Pieteron von der Polizei getötet.⁴⁹⁶ Insgesamt gab es 23 Getötete. Auf der Demonstration protestieren überwiegend Schüler_innen, die gegen Apartheid kämpfen. Sie löste im Land eine Welle von Protesten aus. Seither erscheinen meist zwei minimal voneinander abweichende Abbildungen dieser Fotoserie Nzimas in zahlreichen Medien. Sie gelten weltweit als Bildikonen gegen Apartheid. Das Foto, bei dem die Demonstranten im Bildhintergrund fehlen, ist im Freigelände des

⁴⁹⁵ Thielke, Thilo: „Soweto-Aufstand. Zur Hölle mit Afrikaans“, Spiegel Online, 16.06.2016. Verfügbar über www.spiegel.de/einestages/soweto-aufstand-1976-der-anfang-vom-ende-der-apartheid-a-1097555.html [04.05.2020].

⁴⁹⁶ Hector Pieteron wird am 16. Juni 1976 bei einer zunächst friedlichen Demonstration gegen die Einführung der Sprache Afrikaans als Unterrichtssprache an südafrikanischen Schulen von Polizisten erschossen. Vor ihm stirbt der Schüler Hastings Ndlou. An diesem Tag werden 23 Menschen getötet. Pieteron wird zur Symbolfigur eines Aufstands der schwarzen Bevölkerung in Soweto gegen das Apartheidsregime. Das durch den Pressefotografen Sam Nzima verbreitete Foto des getöteten Jungen sorgte für ein weltweites Aufsehen.

Hector-Pieterse-Memorial in Soweto, Südafrika zum Gedächtnis an die Getöteten der Schülerproteste des Jahres 1976 angebracht.

Brand bringt seine Adaption eines dieser Fotos der Serie in Berlin an einer Hausfassade am Potsdamer Platz an der Seite zur Linkstraße an. Das als Tape Art ausgeführte Kunstwerk ist temporär vom 11. Oktober 2008 bis 11. Januar 2009 in Berlin zu sehen.⁴⁹⁷ Die Installation erfolgt im Rahmen der Ausstellung „Forwards 08“ von Daimler Contemporary Berlin.⁴⁹⁸ Kevin Brand, erhält für diese Arbeit den Mercedes-Benz Award for South African Art Projects in Public Space 2008.⁴⁹⁹

Kurzbeschreibung des Kunstwerkes, Abb. 15

Ein junger Mann mit kurzem Haar trägt in seinen Armen ein Kind. Dessen Beine sind angewinkelt und der rechte Oberschenkel wird von der rechten Hand des Trägers umfasst. Beide Hände und Arme nehmen eine tragende Haltung ein. Augen und Mund der aufrechten Figur sind weit geöffnet. Ihr Blick ist aus dem Bild in die Ferne gerichtet. Der linke Arm des getragenen, liegenden Kindes hängt nach unten, der rechte Arm liegt auf seinem Körper. Links neben den beiden Figuren befindet sich ein circa einen halben Kopf kleinerer Mensch, der den rechten Arm angewinkelt nach oben hält. Rechts neben der großen Figur taucht ein schwarzer Schlagschatten auf, welcher sich rechts neben der Figur nach oben bis zum Kopf hin in Grau fortsetzt und eine Räumlichkeit impliziert. Die gesamte Farbkomposition ist in drei Farbstufen von Weiß bis Schwarz angelegt. Durch die Ausführungstechnik mit Klebeband sind detailliertere Linien und Formen schwerer erkennbar.

Bei den drei Figuren im Vordergrund handelt es sich um die künstlerische Umsetzung des Gymnasiasten Mbuyisa Makhubo, der den 12-jährigen Hector Pieterse trägt. Neben ihm läuft dessen 17-jährige Schwester Antoinette Pieterse.

⁴⁹⁷ Die Daimler Collection konnte für diese Dissertation kein Bildmaterial zur Verfügung stellen. Aussage von Dr. Kathrin Hartesaul in der E-Mail vom 25. Juli 2017, 15:02 Uhr. Die Abbildung ist verfügbar über <https://mitue.de/?p=275> [11.12.2019].

⁴⁹⁸ Die Frage der Autorin nach dem Auftraggeber wurde in einer E-Mail an Kathrin Hartesaul von der Daimler AG, Daimler Contemporary, Haus Huth, Alte Potsdamer Str. 5, 10785 Berlin folgendermaßen beantwortet: „Wir waren insofern der Auftraggeber für die Arbeit im öffentlichen Raum, als dass wir dem Künstler Reise- und Materialkosten erstattet haben sowie die Realisierung hier in Berlin veranlasst und bezahlt haben.“ E-Mail vom 25. Juli 2017, 15:02 Uhr.

⁴⁹⁹ Vgl. Katalog Pretoria Art Museum, „Kevin Brand“. Mercedes-Benz Award for South African Art Projects in Public Space, 2008“. Es gab/ gibt weitere *Pietà*-Variationen des Künstlers in: Castle of Good Hope, Cape Town, 1996; Dak'art, Dakarbiennale in Senegal, 1998; Pretoria Art Museum, 2008.

Bildformel

Verglichen zu einer traditionellen Pietà zeigt Kevin Brand zwei männliche und eine weibliche Figur auf einer Bildebene. Der getragene Junge wurde tödlich verletzt. Alle drei Figuren sind bekleidet. Die Kleidung des Leichnams ist durch das Tragen leicht nach oben gerutscht, sodass ein Teil des nackten Brustkorbs zu sehen ist.

Die Bildformel der Pietà wird evident durch eine gedachte Verbindung der Linie vom Kopf des Gymnasiasten Mbuyisa Makhubo und über die Köpfe der neben ihm laufenden Schwester und den getöteten Hector. Die so miteinander verbundenen Linien ergeben ein auf das Publikum zukommendes spitzwinkliges Dreieck, das auf der vertikalen Körperachse der stehenden Figur liegt. Somit wird die Bilddramatik, ähnlich einem Gefahrenzeichen im Straßenverkehr erhöht. Dieses entsteht über die Arm- und die Körperhaltung des getragenen Kindes und die aufrechte Bewegung des Laufenden. Deshalb wird über diese Komposition als Modifikation, verglichen zu einer tradierten Pietà-Pose, in der ein gleichschenkliges Dreieck als ruhende Basis, Ausgeglichenheit vermittelt, in der vorliegenden Studie als eine Erweiterung der Bildformel seit dem 21. Jahrhunderts eingeführt.

Der nach hinten abfallende Kopf des Leichnams ist in der Raumperspektive und der europäischen Lesart, von links nach rechts aufsteigend, am dichtesten am Bildbetrachtenden. Damit ist der Bildschwerpunkt auf den kindlichen Leichnam gerichtet. Hinzu kommt der linke, herunterhängende, angewinkelte Arm des getöteten Jungen und die herabhängenden, angewinkelten Beine. Diese entsprechen der Bildikonik eines liegenden Leichnams von Jesus.

Kurzbeschreibung der Schwarz-Weiß-Bildvorlage von Sam Nzima, Abb. 16

Der 18-jährige Gymnasiast Mbuyisa Makhubo aus dem Township Soweto, trägt den von einer Polizeikugel tödlich getroffenen Schüler Hector vom Ort des Massakers weg. Aus der Nase des getöteten Jungen fließt Blut. Hectors 17-jährige Schwester Antoinette Pieteron läuft weinend neben ihm her. Im Bildhintergrund sind kleine Häuser. Eine Frau steht auf dem Gehweg der Straße.

Äquivalenter Vergleich mit der Bildvorlage

Die Anordnung der Figuren wird von Kevin Brand komplett übernommen.

Innovation, verglichen zur Bildvorlage

Die Adaption Kevin Brands weicht in folgenden Punkten von der Fotovorlage ab:

a) Es werden Material, Größe und Farbe verändert.

Der Künstler verändert das Medium von einem Digitalisat, einer Schwarz-Weiß-Fotografie, hin zu einem Tape an einer Hausfassade. Er setzt die Fotografie um, in dem er diese in einzelne „Pixel“ zerlegt, die er als Klebestreifen in Schwarz-Grau-Weiß-Abstufungen auf die Fassade überträgt. Zugleich vergrößert er sein Werk auf 8 x 5 m.

b) Bildelemente werden hervorgehoben, bzw. reduziert.

Durch die Zerlegung der Klebestreifen in drei Farbabstufungen und der dadurch entstandenen Pixelung abstrahiert er den Bildeindruck. Die einzelnen Zeichenelemente werden somit hervorgehoben. Diese bestehen aus der verzweifelt wirkenden, erschreckten Mimik durch einen geöffneten Mund und geöffnete oder geschlossene Augen der Lebenden, das ein Weinen impliziert. Bei der gepixelten Umsetzung von Kevin Brand wirken⁵⁰⁰ die Gesichtszüge des Gymnasiasten Mbuyisa Makhubo leicht umgedeutet: Seine nach vorne, in die Ferne gerichteten Augen sind weiter geöffnet, als auf dem Foto und wirken dadurch erschrocken. Zudem gestaltet Brand das Foto um, indem er die teilnehmenden Demonstranten im Hintergrund weglässt.⁵⁰¹ Es existieren jetzt nur noch der Schüler mit dem Getöteten und die nebenherlaufende Schwester. Er tauscht die Figuren aus und verändert dadurch die zuvor bestehende Aufteilung von Mutter und Kind. Die ursprünglich bei einer tradierten Pietà vorhandene Christusfigur wird durch einen Jungen ausgetauscht.

c) Das Kunstwerk wird in einen anderen Kontext der Betrachtung gestellt. Es befindet sich im urbanen Raum und ist von jedem vorüberlaufenden Passanten einsehbar. Die weltweite Verbreitung des Fotos von 1976 wird über eine erneute Präsenz im 21. Jahrhundert in den Fokus gerückt.

Bildnerische Rezeption

Zu a) Tape Art ist eine sich seit dem 21. Jahrhundert entwickelnde Kunstform der Straßeninstallation und eine Unterkategorie der *Urban Art*. Brand holt diese Technik aus der zuvor praktizierten und perfektionierten dekorativen Anwendung, z.B. als Gestaltungselement für Hausfassaden heraus. Seine innovative Leistung besteht in

⁵⁰⁰ Durch die sehr reduzierte Tape-Technik lässt sich eine veränderte Umsetzung nicht einhundertprozentig feststellen.

⁵⁰¹ In der ursprünglichen Foto-Serie ist auf einem anderen Foto im Hintergrund eine aufgewühlte, sich bewegende Menschenmenge mit Schwarzafrikaner_innen zu sehen.

der politischen Intervention dieser Kunstrichtung. Hierzu verlässt er den dokumentarischen Charakter eines ursprünglichen Pressefotos und entwickelt daraus eine rückläufige Fotodemontage. Dies erreicht er durch das Zerlegen der Fotografie in einzelne „Pixel“, die er als monochrome Klebestreifen auf die Fassade überträgt. Durch diese Bildübertragung auf die Hauswand entsteht ein erhöhter Abstraktionsgrad, der das ursprüngliche Pressefoto leicht lesbar macht und den Bildinhalt zu einer Bildformel herunterbricht.

Zu b)

[Assistenzfigur – Schwester als Erweiterung der Bildformel](#)

Sowohl das Entsetzen implizierende Gesicht des Gymnasiasten Mbuyisa Makhubo, als auch die Laufschriffe einer links neben ihm herlaufenden, kleineren Figur, der Schwester des Getöteten, werden als synchrone Bewegung aufgegriffen, wodurch die Bildaussage verstärkt wird. Zudem lässt Brand die teilnehmenden Demonstranten im Hintergrund weg.⁵⁰² Dadurch reduziert er die Mehrfigurengruppe auf eine Zweifigurenkonstellation mit einer Assistenzfigur, der nebenherlaufenden Schwester. Mit den beiden Hauptprotagonisten kommt er somit der Pietà-Ikonografie einer zweifigurigen Gruppe näher. Wie in Kapitel „I.1.6.2 Genese der Haupt- und Assistenzfiguren“ hingewiesen, schufen sowohl Andrea Mantegna, als auch Giovanni Bellini im 15. Jahrhundert eine Vielzahl von Pietà-Darstellungen, als Zeichnungen oder Gemälde, oft mit Engeln als Assistenzfiguren. Auf diese Weise konnten sie das schmerzliche Pathos durch Gesten des Stützens, Tragens oder einer weinenden Mimik der dargestellten Figuren betonen. Die Assistenzfiguren übernehmen hier den erzählenden Part der Handlung und sollen den Betrachtenden zum Mitfühlen und Mitleiden animieren. Diese Funktion wird durch die nebenherlaufende Schwester zusätzlich übernommen. Diese Schülerin weist eine weitere Körperbewegung auf: Die erhobene und zum Publikum zeigende Handinnenfläche mit den weit aufgespreizten Fingern der Assistenzfigur ist als ein semiotisches Zeichen einer Stopp-geste zu betrachten. Allerdings ist ihre Wirkung in der künstlerischen Umsetzung, verglichen zu dem Originalfoto abgeschwächt. Auf diesem hat sie eine starke Signalwirkung. Die künstlerische Umsetzung genügt, um die Dramatik der Bildaussage zu implizieren und eine erhöhte Aufmerksamkeit des Rezipierenden zu erreichen.

⁵⁰² In der ursprünglichen Foto-Serie ist auf einem anderen Foto im Hintergrund eine aufgewühlte, sich bewegende Menschenmenge von Schwarzafrikanern zu sehen.

Brand nimmt mit der Abstraktion über die Klebepixel eine Reduzierung des Bildes vor. Es ist naheliegend, dass er mit den auf diese Weise reduzierten gestischen Zeichen des Handhoch- oder Vorhaltens eine Bildformel zeigt, welche für einen Aufruf und eine politisch motivierte Anklage steht.

Mimik und Gestik als Appellation

Rezipierenden fallen durch die Reduktion der Bildelemente und dadurch, dass die Figuren auf Betrachtende zuschreiten, zuerst die Gesichter der beiden nebeneinander laufenden Figuren auf. Die Mimik des den Toten tragenden Jungen, Mbuyisa Makhubo, wirkt Schmerz verzerrt. Sein Mund ist leicht geöffnet. Die Augen schauen klagend zum Betrachtenden hin. Die Bewegungen des Gesichts wirken, als würde er laut weinen. Ebenso wirkt die Mimik Antoinettes, der Schwester von Hector Pierson. Ihr Mund ist ebenfalls zu einem Ausstoß eines Lauten geöffnet. Die Augen sind geschlossen. Ihre rechte Hand ist erhoben.

Im Spätmittelalter oder der Renaissance gibt es in der Darstellung der Mimik von Maria zwar den Ausdruck von Traurigkeit und die Implikation eines Weinens, diese sind jedoch nicht von Erschrecken und Entsetzen geprägt. Ein Grund hierfür ist die christliche Vorstellung, dass Maria am Erlösungswerk Christi teilhat.⁵⁰³ Erst seit der Pietà auf dem Gemälde *Guernica* von Pablo Picasso kann, nach bisherigem Kenntnisstand seitens der Verfasserin der vorliegenden Studie, ein weit aufgerissener Mund⁵⁰⁴ in der Pietà-Ikonik belegt werden. Brand überführt diese Entwicklung seit der Entstehung des Werkes von Picasso in das 21. Jahrhundert, bei der sich die lebende Figur mit dieser appellativen Mimik als Anklage an Rezipierende richtet.

Die rechte erhobene, den Betrachtenden zugewandte Handinnenfläche der Schwester legt den Gedanken eines Gefahr signalisierenden Warnschildes nahe, welches dazu geeignet ist, dessen Aufmerksamkeit zu erhöhen. In Verbindung mit der vorwärtsschreitenden Fluchtbewegung beider lebend dargestellten Figuren kommt der Ausnahmezustand der Situation deutlich heraus.

Fluchtbewegung

⁵⁰³ Vgl. Ott, Ludwig: Grundriss der Katholischen Dogmatik, 10. Auflage, (1. Auflage 1952), Freiburg 1981 S. 256.

⁵⁰⁴ Wie dargelegt malt Pablo Picasso bereits 1937 in sein Werk *Guernica* eine Frau in Form einer Pietà hinein. Die einen toten Säugling haltende Mutter streckt ihr Gesicht mit aufgerissenem Mund nach oben, welcher einen lauten Schrei evident werden lässt.

Diese Arbeit ist ein weiterer Beleg für die Modifizierung einer zuvor ruhenden Bewegung der Figur,⁵⁰⁵ innerhalb eines pyramidalen Bildaufbaus in der Komposition einer Pietà hin zu einer Schritt- oder Laufbewegung. Der laufende Schüler zeigt ein nach vorn Schreiten des rechten Beines, als proxemischem Zeichen an.⁵⁰⁶ Dieses Werk steht für die Darstellung einer menschlichen Fluchtbewegung im Kontext von Aufständen, Krieg und Gewalt. Ferner ist es ein Beleg für die Erneuerung der Bildformel der Pietà als einer Bewegung in den Raum hinein über ein Foto aus dem Bildjournalismus.

Zu c)

Politische Handlung

Kevin Brand setzt an die Stelle Marias einen jungen Mann, der einen Jungen trägt und stellt die Figuren in den Kontext einer Demonstration und deren Folgen. Somit überführt er das religiöse Geschehen in einen politischen Kontext. Dies verdeutlicht eine veränderte Funktion der Pietà. Die ursprüngliche Vermittlung einer in Stille trauernden Maria, welche sich in der christlichen Ikonografie mittels einer trauernd verhaltenen Mimik durch gesenkte Augenlider oder einen leicht geöffneten Mund zeigt, wandelt sich nun zu einer appellativen Anklage.

Intervention und Partizipation

Durch die vereinfachten Bausteine der auf drei Farben reduzierten Pixel, werden die farblichen und inhaltlichen Nuancen, z.B. durch das Weglassen eines ursprünglichen Bildhintergrundes mit Menschen, auf eine minimale, schnell zu erschließende partizipative Ebene gehoben. Denn die Berliner Arbeit von Kevin Brand war an einer Hausfassade mit viel Fußgängerverkehr in unmittelbarer Nähe zum Bahnhof Potsdamer Platz angebracht. Der Raum bot die Möglichkeit stehen zu bleiben und sich das Werk durch leichtes Hinaufschauen anzusehen. Durch die Zugänglichkeit im öffentlichen Raum erreicht das Werk eine größere Wahrnehmung und Wirkung. Somit ist eine größtmögliche Anteilnahme und Teilhabe an diesem Werk gegeben.

⁵⁰⁵ Eine Bewegung in den Raum hinein wird in dieser Arbeit auch am Beispiel der künstlerischen Positionen von Lotta Blokker belegt, siehe Kapitel „III.6 Alter“ oder „III.7 Lacuna“.

⁵⁰⁶ Eine ähnlich nach vorn schreitende Bewegung ist bereits in Kapitel „III.3. Die Pietà als ikonische Macht in unbewegten Bildmedien am Beispiel des World Press Photo Award“, bei dem Fotografen Mohammed Badra, *Syria, No Exit*, 2019 untersucht worden.

Mobilität und Ephemere

Kevin Brand bringt dieses Klebebandraster an verschiedenen Orten in Südafrika und Europa an.⁵⁰⁷ Dadurch, dass er es im Freien an Mauerwerken verortet, hat der Haftklebstoff eine begrenzte Haltbarkeitsdauer. Die einzelnen Klebequadrate können sich von der Oberfläche lösen. Somit ist dieses Werk der Vergänglichkeit ausgesetzt. Es blitzt als Erinnerung auf und löst sich durch die Vergänglichkeit des Materials auf. Hierdurch entsteht eine größere Aufmerksamkeit seitens des Publikums. Während des Schwindens des Klebebandes an dem Mauerwerk können sich Betrachtende mit dem beschäftigen, was noch sichtbar ist, das Auge ergänzt die Fehlstellen.

Mittel der Affizierung – Funktion – Memorial

Sowohl in der Dynamik der Fluchtbewegung, als auch in der Mimik der Jugendlichen zeigt sich, wenn auch im Taping, bedingt durch das gröbere Material etwas reduzierter, ebenfalls eine durch eine Bedrohung ausgelöste Erregtheit, wodurch sich Betrachtende emotional durchaus im Sinne eines „emotionalen Miterlebens des Betrachters“⁵⁰⁸ angesprochen fühlen kann.

Die hier vorgestellte Medienikone ist in der südafrikanischen Gedächtniskultur der Menschen tief verankert. Hatte der Fotograf, Sam Nzima zuvor den Auftrag seiner Zeitungsredaktion, den Aufstand zu dokumentieren, wird bei der Umsetzung von Kevin Brand die politische Motivation deutlich hervorgehoben. Das Bildmotiv steht für das Wachrufen der Erinnerung an die Soweto-Unruhen in Orlando West und die Apartheid. Der Künstler greift auf das Bildgedächtnis Rezipierender eines über 30 Jahre zurückliegenden Ereignisses zurück und baut es als eine Paraphrase auf. Durch die Technik und der daraus entstehenden Bildauflösung als reduzierte Darstellung durch vergrößerte Pixel entsteht das Piktogramm einer Medienikone, in der die wesentlichen Informationen der ursprünglichen Bildvorlage enthalten sind. Betrachtende haben die Möglichkeit einer schnellen Erfassung dieses Bildzeichensystems, das er mit seinem Bildgedächtnis einer Pietà-Komposition kombiniert.

⁵⁰⁷ Das Werk wird als Duct Tape 1996 an einer Mauer des Castle of Good Hope in Cape Town angebracht und 1998 auf der Dak'Art, Dakar Biennale, Senegal. Wiehager, Renate (Hrsg.) Kevin Brand, in: The Nominees, Ausstellungskatalog, Mercedes-Benz Award. For South African Art Projects in Public Space 2008, Köln 2008, S. 43.

⁵⁰⁸ Imdahl spricht hier im Vergleich von der ikonografisch-ikonologischen Analyse von Dvorák, Panofsky und Frey, die sich mit der Bildanalyse von Giotto's Arenafresken auseinandergesetzt haben. Imdahl, Giotto, S. 85.

Das Duplizieren des ursprünglichen Fotos, durch das Anbringen des Tapings an dafür zugeschnittenen Orten, auch über Südafrika hinaus macht aus dem statischen, musealen Denkmal des Fotos im Hector-Pieterse-Memorial in Soweto, ein mobiles Memorial. Es entsteht ein erweiterter Handlungsraum über die konventionelle Räumlichkeit eines Museums oder einer Erinnerungsstätte hinaus und verweist auf die politische Intention.

Zusammenfassung – Bildformel der Pietà in Bezug zu Gewalt

Das Kunstwerk von Kevin Brand belegt die Transformation einer Bildformel aus der christlichen Ikonografie in ein neues chiffriertes, aus einer ikonischen Darstellung hervorgegangenes Piktogramm. Die Untersuchung hat ergeben, dass Brand mit dem vergebenen Titel: „Pietà“, eine klare Verbindung der Verwendung der Bildformel des Pietà-Motivs in Bezug zu einem Gewaltthema her. Brand nutzt diesen Bildcode für seine Intervention im urbanen Raum, um seinem politischen Anliegen gegen die Apartheid Ausdruck zu verleihen. Dies tut er mit innovativen Materialien, die ihm zugleich die Option des Abweichens von der ursprünglichen Bildvorlage und eine eigene Interpretation ermöglicht. Durch das Anbringen des Mosaiks aus Klebeband in einem stark frequentierten Fußgängerbereich, erreicht es viele Menschen, vor allem Touristen und Werktätige, die in den umliegenden Büros in Berlin um den Potsdamer Platz herum arbeiten. Seine Tape-Art ist kein statisches Monument, sondern ein temporäres und ephemeres Memorial, das die Erinnerung an das historische Ereignis beim Publikum wachruft. Damit folgt Brand der Funktion einer Pietà. Wie in Kapitel „II.3 Funktion“ bereits beschrieben, besteht diese Funktion des Abbildes nach Belting darin, die Abwesenheit des Toten zu bestätigen. Der abgebildete Tote wird zur Metapher, um die Erinnerung zu stimulieren.

4.1.2 Ernest Pignon-Ernest, *Sida (AIDS)*, 2002

Untertitel: *Une Pietà Sud-Africaine* (Eine südafrikanische Pietà)

Schwarz-Weiß-Siebdruck auf Papier

Entstehungskontext

Der in Paris lebende französische „Urban-Art-Pionier“,⁵⁰⁹ Ernest Pignon-Ernest, klebt sein Paste-up *Sida (AIDS), Une Pietà Sud-Africaine* an Mauerwerke, z.B. in den Städten und Vororten von Johannesburg, Durban und Soweto. Es sind besonders stark von AIDS betroffene Orte. Seit den 1980er Jahren setzt er mit seinen Schwarz-Weiß-Zeichnungen auf Papier, die dann als Siebdruck vervielfältigt werden, seine Interventionen in Bezug zu Orten im öffentlichen Raum. Neben in Städten angebrachten Paste-ups, sind seine Werke weltweit in Museen und Galerien zu finden. Dieses Werk wird untersucht, weil, hieran ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen politischem Ereignis und dem Pietà-Motiv ersichtlich wird.⁵¹⁰

Kurzbeschreibung des Kunstwerkes, Abb. 17

In der Mitte der hochformatigen Grundfläche des Paste-up steht eine ca. 35-45 Jahre alte Frau mit leicht auseinangestellten Beinen. In ihren beiden Armen trägt sie einen groß gewachsenen, leblos wirkenden Jugendlichen. Dabei umfasst sie mit ihrem rechten Arm und mit der Hand den linken Oberschenkel des Jugendlichen. Sie hat kurzes Haar und ihre dunkel gestaltete Gesichtsfarbe und -merkmale lassen auf eine schwarz-afrikanische Herkunft schließen. Die Mundwinkel ihres Betrachtenden en face zugewandten Gesichts sind leicht nach unten gezogen. Der Jugendliche hat seine Beine ab den Knien angewinkelt. Beide Arme und Hände des Jugendlichen sind über die Schulter der Frau gelegt. Sein dunkelhäutiger, kurzhaariger Kopf ist zum Betrachtenden gerichtet. Im oberen linken Teil des Bildhintergrundes befindet sich eine Fotografie des Fotojournalisten Sam Nzima vom 16. Juni 1976 in Orlando West. Sie zeigt des erschossenen Hector Pieteron.

Bildformel

Pignon-Ernest gestaltet zwei vollständig bekleidete Figuren als Mutter und Sohn. Der Jugendliche befindet sich möglicherweise in der Phase vor dem Tod. Zu erkennen ist dies daran, dass er sich mit beiden Händen an der rechten Schulter der Frau

⁵⁰⁹ „Das inspirierende Neapel von Ernest Pignon-Ernest“, Arte-Sendung „Stadt–Land–Kunst“ 2019. Verfügbar über <https://www.arte.tv/de/videos/092012-000-A/das-inspirierende-neapel-von-ernest-pignon-ernest/> [29.04.2020].

⁵¹⁰ Im Vergleich zur vorherigen Abbildung von Kevin Brand, adaptiert Ernest Pignon-Ernest keine fotografische Bildvorlage, sondern stellt lediglich eine Referenz im Sinne eines dokumentierten Belegs im linken Bildhintergrund seines Paste-up her. Deshalb wird auf eine Kurzbeschreibung einer Bildvorlage im Sinn einer Adaption verzichtet und es wird gleich mit der Bildbeschreibung des Siebdrucks begonnen.

festhält und seine Augen leicht geöffnet sind.

Verbindet man beide Hände und die Kopfspitze der stehenden und tragenden Figur miteinander, so entsteht ein nach oben zugespitztes Dreieck, das durch eine Zick-Zack-Linie des Getragenen unterbrochen ist. Diese Komposition ergibt die klassische Dreieckskomposition, wie sie bei einer Pietà tradiert wird. Das linear gedachte Dreieck liegt auf einer Längsachse auf, die durch die stehende Position der Frau gebildet wird. Der Kopf der Frau ist gerade. In Verbindung mit dem Tragen, bzw. Vorhalten des Sterbenden vollzieht die Stehende eine appelative Geste. Der Sterbende richtet sein Gesicht im Halbprofil an Betrachtende. Seine Gesichtszüge wirken erschöpft. Der Kopf des Getragenen ist leicht nach hinten abgefallen. Typisch für die Bildformel einer Pietà sind die abfallenden Beine ab den Knien. Eine weitere Parallele zur Bildformel der Pietà impliziert die Vorhalteposition der einen Menschen tragende Frau. In Verbindung mit der stehenden Haltung des Tragenden stellt diese Position eine erweiterte Komposition der Pietà seit dem 20. Jahrhundert dar.⁵¹¹

[Kurzbeschreibung der Schwarz-Weiß-Bildvorlage von Sam Nzima, Abb. 18 \(Bildhintergrund, links\)](#)

Da sich im linken oberen Teil des Paste-ups ein Foto von Sam Nzima von 1976 befindet, wird dieses ebenfalls beschrieben. Pignon-Ernest verwendet ein anderes Bild aus der Serie der Soweto-Unruhen von 1976, aus der Serie des Fotojournalisten Sam Nzima. Hier läuft der Schüler Mbuyisa Makhubo auf die Kamera zu. Seine Gesichtszüge wirken noch schmerzverzerrter, als auf dem Foto, das Kevin Brand als Vorlage verwandt hat. Seine Augen sind mehr zusammengepresst und der Mund weiter geöffnet. Makhubo trägt den Jungen, Hektor Pieteron in seinen Armen. Nur hängt dessen rechter Arm senkrecht und nicht mehr angewinkelt herunter. Der Kopf des Jungen ist nach rechts abgefallen. Auffallend ist, dass die Figur der Schwester Antoinette Pieteron abgeschnitten ist. Von ihr ist nur noch ein Stück Unterarm zu sehen. Im Bildhintergrund befindet sich eine Gruppe von Menschen.

[Äquivalenter Vergleich mit der Bildvorlage](#)

⁵¹¹ Beispielsweise gestaltet bereits 1957 der deutsche Bildhauer Will Lammert die *Tragende* als Mahnmal im Frauenkonzentrationslager Ravensbrück. Hier hält eine stehende, weibliche Figur eine andere erschöpfte Frau in den Armen, welches die Bildikonik einer Pietà evoziert.

Verglichen zu den beiden Figuren der Kohlezeichnung im Vordergrund des Paste-ups sind die tragende Haltung der stehenden, beziehungsweise laufenden Figur ähnlich. Die getragenen Figuren sind männlich und jung.

[Innovation, verglichen zur Bildvorlage von Sam Nzima](#)

Pignon-Ernest's Werk weicht in folgenden Punkten von der Fotovorlage ab:

a) Es werden Material und Größe verändert.

Die ursprüngliche fotografische Bildvorlage wird nun zu einem fast lebensgroßen Siebdruck.

b) Bildelemente werden verändert.

Stark verändert hat der Künstler die Position der Tragenden, die nicht wie bei dem Träger auf dem Foto nach vorn schreitet, sondern mit geraden Beinen und parallelen Füßen auf dem Boden steht.

Der unmittelbare Bildhintergrund ist hell und bis auf die Körperschatten und der Boden unter der Frau gegenstandslos.

c) Das Kunstwerk wird in einen anderen Kontext der Betrachtung gestellt.

Der Getragene lebt. Seine Arme halten sich noch fest und hängen nicht herunter, wie bei Hektor Pieterse auf der Fotografie.

Durch den von Pignon-Ernest vergebenen Titel: *Sida (AIDS). Une Pietà Sud-Africaine*, stellt er seine Figuren in den Kontext der lebensbedrohlichen Krankheit AIDS.

[Bildnerische Rezeption](#)

Zu a) Das Paste-up ist als Kohlezeichnung entworfen und als Siebdruck auf Papier umgesetzt worden. Somit kann die Zeichnung in einer hohen Auflage gedruckt werden.

Durch das fast lebensgroße Format ist das an den Wänden angebrachte Paste-up im Straßenbild gut sichtbar. Rezipierende werden direkt mit dem Werk konfrontiert.

Zu b) Dadurch, dass die stehende Figur als eine vertikale Körperachse ausgerichtet ist und die lineare Verbindung über den Kopf mit dem Getragenen und dessen angewinkeltem Knie ein Dreieck entsteht, das auf den Körpervertikalen aufsitzt, ergibt sich, ebenfalls wie schon bei der Arbeit zuvor von Kevin Brand herausgearbeitet, die Komposition ähnlich eines Gefahrenzeichens. Jedoch ist diesmal keine Fluchtbewegung damit verbunden, wie auf der Fotovorlage und bei der künstlerischen

Umsetzung des zuvor besprochenen Tapes von Kevin Brand, sondern eine in sich ruhende Statik.

Frau als Heldenfigur – Appellation

Trotz der evidenten Schwere des Leichnams scheint die Frau aufrecht zu stehen, als hätte sie kein erhebliches Gewicht zu halten. Die stehende Haltung der Frau wirkt durch ihre gerade Kopfhaltung ohne die geringste Neigung würdevoll. Sie steht da, wie ein Monument. Dieser visuelle Eindruck ist seitens des Künstlers intendiert. Zu der Rolle der von ihm gezeichneten Frau äußert sich Pignon-Ernest in einer persönlichen Antwort an die Autorin wie folgt:

„Es ist die FRAU, d.h. die Mutter, die Schwester, die Verlobte, die Krankenschwester. Sie ist dort wie eine Architektur, eine Säule gezeichnet, denn während meines Aufenthalts in Soweto kam ich zu der Überzeugung, dass das Ende der AIDS-Pandemie ganz auf der Rolle der Frau beruht, sie wird also als das Zeichen ‚Frau‘ aufgefasst.“⁵¹²

Sowohl die Absichtsbekundung, als auch die künstlerische Umsetzung legen eine Nähe und Fortführung der Schwarz-Weiß-Zeichnungen zum Thema „Mutter“ von Käthe Kollwitz⁵¹³ nahe. In ihren Kohlezeichnungen ist die Mutter oftmals verzweifelt, aber auch voller Fürsorge und das Kind beschützend zu sehen. Pignon-Ernest zeigt die Frau ebenfalls in der Kraft, Leben zu geben, zu schützen und zu erhalten. Verglichen zu Arbeiten von Kollwitz, zeigt er die Mutter jedoch nicht verängstigt und das Kind umarmend oder an sich drückend, sondern in der aufrecht stehenden Position des Vorhaltens im Sinne eines an das Publikum gerichteten Vorzeigens. Aufgrund dessen, wie Ernest-Pignon seine Frauenfigur als einem architektonischen Denkmal beschreibt und sie als den Prototypen einer standhaften Frau deutet, liegt die Lesart nahe, dass er seine südafrikanische Pietà als eine betroffene Frau mit einer an das

⁵¹² „C'est la FEMME c'est à dire à la fois la mère, la soeur, la fiancée, l'infirmière elle est là dessinée comme une architecture, une colonne car de mon séjour à Soweto j'ai acquis la conviction que la fin de la pandémie du sida reposait entièrement sur le rôle des femmes, elle est donc conçue comme le signe "femme". Antwortschreiben von Ernest Pignon-Ernest an die Autorin vom 12.08.2017 auf die Fragen: „1. Um wen handelt es sich bei den beiden Figuren? Ist es eine Mutter mit ihrem Sohn? Oder in welcher Beziehung stehen die beiden zueinander? 2. Handelt es sich bei den Figuren um bestimmte oder fiktive Personen, bei denen Sie sich lediglich an einem Modell orientiert haben?“ E-Mail an Ernest Pignon-Ernest vom 11.08.2017, 20:01 Uhr.

⁵¹³ Dass sich Pignon-Ernest mit Käthe Kollwitz auseinandergesetzt hat belegt ein von ihm 1988 gemaltes Fresko im französischen Belfort. Es ist auf die Fassade eines Gebäudes in der Rue de l'As de Carreau gemalt. Es repräsentiert 46 Persönlichkeiten der Zeitgeschichte, die die europäische Kultur geprägt haben, darunter auch Käthe Kollwitz.

Publikum gerichteten appellativen Wirkmächtigkeit verstetigt. Somit formuliert er eine Aufforderung zu einem sozialpolitischen Handeln. Pignon-Ernest lehnt sich damit an die Mahnmalskultur beider Weltkriege an, bei denen die Beweinungsszene oder das Pietà-Motiv, bei der die Mutter ihren gefallenen Sohn betrauert, Eingang in die Sepulkralkultur gefunden hat. Ein Beispiel, das der Semantik des Paste-up sehr nahekommt, ist das Werk des deutschen Bildhauers Will Lammert (1892-1952) *Tragende* von 1957⁵¹⁴ in der *Nationalen Mahn- und Gedenkstätte Ravensbrück*. Auch hier hält eine geradeaus schauende Frau eine Verletzte, die vollkommen kraftlos, in sich zusammengesunken wirkt, aber lebt. In der Mimik der stehenden Frauengigur Lammerts finden sich ähnliche Gesichtszüge von Trauer, mit heruntergezogenen Mundwinkeln und traurig wirkenden Augen, wie bei dem Frauengesicht Pignon-Ernests. Während sich der Blick der Frau bei der Bronzeskulptur in die Ferne richtet, wenden sich die Augen der Frau bei „Sida“ an Betrachtende, wodurch der Eindruck einer Anklage impliziert wird.

Besonders hervorzuheben ist das Stilmittel des Einfügens des kleinen Fotos des Fotojournalisten Sam Nzima im linken oberen Bildteil. Durch die sich duplizierenden, simultanen Zeichen in Form einer ähnlichen Semantik im Habitus, indem zweimal ein Mensch getragen wird, entsteht eine anachronistische Wiedergabe eines zeitlich und räumlich abweichenden Ereignisses. Dies ermöglicht es Raum und Zeit in ein bildliches Verhältnis zu setzen, um eine zeitgleiche Erzählung vorzunehmen. Zugleich wird eine Zeitscala von der Vergangenheit in die Gegenwart hergestellt. Somit ist nunmehr ein Reenactment im Sinne der Nachempfindung eines historischen Ereignisses entstanden, nämlich der Erschießung Hector Pieterons.⁵¹⁵ Es ist festzustellen, dass dieses historische Bildzitat als eine Analogie im Bild sehr außergewöhnlich in der Kunst- und Bildgeschichte ist. Dadurch, dass die Bildkomposition so angelegt ist, dass die ausmodellierten Figuren des Vordergrundes mit dem kleinen abgebildeten Foto von Sam Nzima im linken Hintergrund des Paste-up in

⁵¹⁴ Will Lammert, *Tragende*, Bronze, Mahn- und Gedenkstätte Ravensbrück. Marlies Lammert: Will Lammert Ravensbrück. Deutsche Akademie der Künste zu Berlin 1968.

⁵¹⁵ Die Absicht der Transformation über das Medium des Fotos im Bildhintergrund und der Rekonfiguration im Vordergrund bestätigt er selbst in seiner Antwort auf die Frage: „Sie geben im linken oberen Bildteil die Bildikone des Hector Pieteron an. Dies wirkt wie ein Zitat, eine Referenz oder eine Bildquelle und impliziert einen dokumentarischen und wissenschaftlichen Anspruch. Sehe ich das richtig so?“ Antwort von Ernest Pignon-Ernest: „Ja, der Hinweis auf Hector Pieteron ist explizit [...] die Komposition meiner Zeichnung bezieht sich direkt darauf [...]“ „[...] oui la référence à hector Pieteron est explicite [...] la composition de mon dessin y fait directement référence [...]“ Antwort von Ernest Pignon-Ernest in der E-Mail vom 12. August 2017.

einen Dialog tritt, ist von einer Herleitung aus einem politischen Ereignis auszugehen.

Zu c)

Der Getragene wird von Pignon-Ernest lebend gezeigt. Der Jugendliche befindet sich möglicherweise in der Phase vor dem Tod. Zu erkennen ist dies daran, dass er sich mit beiden Händen an der rechten Schulter der Frau festhält und seine Augen leicht geöffnet sind.

Dies stellt eine Innovation in der Pietà-Ikonografie ab dem 21. Jahrhundert dar. Somit wird von der ursprünglich christlichen Bedeutung des Bildmotivs abgewichen. Der Leidensweg des getragenen Jungen ist noch nicht abgeschlossen.

Durch die veränderte Figurenkonstellation von der tradierten Maria mit Jesus in den Armen durch eine Frau aus dem Alltag mit einem Jugendlichen in ihren Armen, wendet sich der Künstler von dem ursprünglichen Passionskontext ab und überführt dieses Bildmotiv in eine Alltagssituation. Das lässt sich so verstehen, dass er die Funktion und die emotive Kraft der Bildformel für sein sozialkritisches Anliegen nutzt.

Intervention und Partizipation

Auf dem Paste-up wird eine Analogie zwischen dem historischen Ereignis der Erschießung eines Jungen während einer Demonstration am 16. Juni 1976 als Sinnbild des Kampfes gegen Apartheid und der Pietà-Ikonik hergestellt. Daraus leitet der Künstler die noch bestehenden Gegenwartsprobleme, wie die Krankheit AIDS in Südafrika ab. Er stellt den Zusammenhang folgendermaßen her: „[...] In meinem Bild ist die Idee der Notwendigkeit der Mobilisierung gegen AIDS in der gleichen Größenordnung wie die Mobilisierung gegen Apartheid zu zeigen.“⁵¹⁶ Zur Verstärkung dieser Aussage gestaltet er das Pietà-Motiv.⁵¹⁷ Der Künstler bringt seine

⁵¹⁶ „Nous avons vaincu l'apartheid, nous vaincrons le sida. [...] il y a dans mon image cette idée de la nécessité d'une mobilisation contre le sida de la même ampleur que la mobilisation contre l'apartheid.“ Antwortschreiben von Ernest Pignon-Ernest an die Autorin vom 12.08.2017.

⁵¹⁷ Der Künstler begründet die Anregung und Umsetzung zu seiner unautorisierten Intervention mit einem Aufenthalt in Soweto im Jahre 2001. Während dieses Besuchs spricht er mit Menschen in Krankenhäusern, Kindergärten und Verbänden. Pignon-Ernest versteht, dass das wiederkehrende Problem in allen Gesprächen AIDS ist. In diesem Zusammenhang erinnert er sich auch an den Satz von Chris Hani, einem engen Mitarbeiter Nelson Mandelas und nimmt diesen Schlüsselsatz als Anlass für sein Paste-up: „Wir haben die Apartheid besiegt, wir werden AIDS besiegen.“ P.B. „Épidémie Ernest Pignon-Ernest affiche le sida sur les murs sud-africains“, in der Onlinetageszeitung l'Humanité, 28.12.2002. Verfügbar über <https://www.humanite.fr/node/277223>. [15.10.2019].

Paste-ups in verschiedenen Städten an. Sie sind unmittelbar an Einwohnende der Wohnviertel gerichtet, die am stärksten von dieser Krankheit betroffen sind. Wie die meisten Arbeiten des Künstlers sind die Siebdrucke ungefähr in der Größe und der Augenhöhe des Publikums angebracht. Durch diesen barrierefreien Zugang kann dieser unmittelbar an dem Werk partizipieren. Diese Arbeit, ebenso wie Pignon-Ernest's Œuvre, entsteht für einen öffentlichen Zugang auf der Straße, womöglich soll sie an den Betrachter appellieren und eine didaktische Wirkung haben. Sein Eingriff ist als eine unautorisierte Intervention in Südafrika,⁵¹⁸ zu verstehen,⁵¹⁹ um die Auswirkungen von AIDS publik zu machen. Seine Werke sind politische Statements.⁵²⁰

Mobilität und Ephemere

Die aus Papier bestehenden Paste-ups sind leicht abnehm- und zerstörbar. Zum Teil sind diese zerrissen. Äußere Witterungseinflüsse verstärken deren Fragilität. Den ephemeren Wandel kalkuliert der Künstler in seiner Standortwahl im Freien einer Stadt ganz bewusst mit ein.⁵²¹ Trotz der äußeren Beeinflussung wird das Bild oft nicht gänzlich gelöscht. Auch diese Arbeit ist, wie bei dem Taping von Kevin Brand, ein Beleg für die Veränderung eines Memorials vom statischen zum ephemeren Gedächtnismal, das die Möglichkeit bietet, kurzzeitig in der Erinnerung aufzuflammen und somit eine höchstmögliche Aufmerksamkeit zu erlangen.

Mittel der Affizierung – Funktion – Memorial

Ernest Pignon-Ernest nutzt eines zur Bildikone gegen Apartheid⁵²² gewordenes Gedächtnisbild. Anstelle des Gymnasiasten Mbuyisa Makhubo auf dem Foto von Sam Nzima trägt eine Frau einen an AIDS gestorbenen jungen Mann. Damit greift der Urban-Art-Künstler dieses seit den 80er Jahren bekannte Bildmotiv zu Beginn des

⁵¹⁸ Nach Aussage der Galerie Lelong hängen diese Siebdrucke an Außenwänden von Warwick und Soweto, Durban's Nachbarschaft des großen Hafens des Indischen Ozeans. Vgl. Pierre Barbancey (Auszug, Kompass Nr 124, Galerie Lelong 2003)“

⁵¹⁹ Der Siebdruck ist unautorisiert.

⁵²⁰ Ernest Pignon-Ernest begründete in Südafrika den Verein *Artistes du monde contre l'Apartheid*.

⁵²¹ Vgl. „Das inspirierende Neapel von Ernest Pignon-Ernest“, in: Stadt, Land, Kunst, ARTE TV. Verfügbar über <https://www.arte.tv/de/videos/092012-000-A/das-inspirierende-neapel-von-ernest-pignon-ernest/> [08.10.2019].

⁵²² Scheen, Thomas: „Wie aus einer Freiheitsikone eine Modemarke wurde“, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 16.06.2016, Johannesburg. Verfügbar über <https://www.faz.net/aktuell/politik/ausland/aufstand-von-soweto-wie-aus-einer-freiheitsikone-eine-modemarke-wurde-14289692.html> [30.04.2020].

21. Jahrhunderts wieder auf,⁵²³ jedoch nicht, um diese zu adaptieren, sondern um zu manifestieren, dass sich seither die sozialen Probleme in Südafrika nicht minimiert haben. Er äußerte sich 2016 in der Fernsehsendung „Arte Journal“ hierzu: „Mein Werk ist der Ort, nicht meine Zeichnung. Meine Arbeit hat etwas von Readymade.⁵²⁴ Ich zeige den Ort selbst, aber ich bilde ihn nicht einfach ab.“⁵²⁵ Das lässt sich so verstehen, dass der Künstler den Ort des Geschehens als mobiles Memorial markiert und mit dem Alltagsgeschehen verknüpft, um somit eine neue Synergie herzustellen.

Um die Bildhandlung emotional aufzuladen, setzt er das historische Ereignis in Bezug zur Tagespolitik. Er selbst sagt: „Ich gebe einen Störfaktor dazu. Wenn man täglich an einem Ort vorbeikommt, wirkt er banal. Meine Bilder laden ihn wieder mit Bedeutung auf. Meistens indem sie ihm wieder ein Stück menschlicher Geschichte, menschlicher Gegenwart einschreiben.“⁵²⁶

Zusammenfassung – Bildformel der Pietà in Bezug zu Gewalt

Der Künstler stellt die Assoziation zum Pietà-Motiv zunächst im Werktitel her. Im Untertitel bezeichnet dieser sein Werk mit: *Une Pietà Sud-Africaine* (Eine südafrikanische Pietà). Hierbei verweist er auf die Auswirkung von AIDS in Südafrika als einer Folge der Apartheid. Für seine Intervention verwendet er die Bildformel der Pietà. Durch das Anbringen der Paste-ups an den von AIDS am meisten betroffenen Orten, stellt er einen hohen Grad an Partizipation her. Mit der Referenz des im Bildhintergrund befindlichen Fotos, das den Aufstand in Soweto 1976 abbildet, erinnert er an die Geschichte Südafrikas und verweist zugleich auf die Ursachen der gegenwärtigen Situation. Seine im Bildvordergrund befindliche Frauenfigur lässt er dabei als eine stille Heldin erscheinen, die sich in Würde, ihr Kind tragend, appellativ an das Publikum richtet. Pignon-Ernest modifiziert die Gestaltung der Frauenfigur hin zu einer stehenden und tragenden Gestalt. Die ursprüngliche Funktion

⁵²³ Antwort von Ernest Pinon-Ernest: „Ja, der Verweis auf Hector Pieteron ist ausdrücklich/ explizit [...] die Zusammensetzung/ Komposition meines Werkes bezieht sich direkt darauf [...] oui la référence à hector Pieteron est explicite [...] la composition de mon dessin y fait directement référence“]. E-Mail vom 12. August 2001.

⁵²⁴ Hierunter wird ein in ein Kunstwerk integrierter oder zum Kunstobjekt erklärter Alltagsgegenstand verstanden.

⁵²⁵ Aus dem Video: „Street-Art von Ernest Pignon Ernest“ in der Sendung *Arte Journal* von 2016. Verfügbar über <https://www.arte.tv/de/videos/069437-000-A/street-art-von-ernest-pignon-ernest/> [19.05.2020].

⁵²⁶ Ebd.

insbesondere die des Leidensnachvollzugs, der Appellation und der Erzeugung von Mitgefühl und Anteilnahme wird verstärkt. Die ursprüngliche Form der Anteilnahme an der Passion Christi ist bei dieser Darstellung durch den Leidensweg des an AIDS Erkrankten eingenommen. Das ursprüngliche Mitleiden mit Maria und Jesus gilt nun der stehenden Frau mit dem Jugendlichen in ihren Armen.

4.1.3 Ernest Pignon-Ernest, *Pasolini. 40 ans après son assassinat*, 2015

Pasolini. 40 Jahre nach seiner Ermordung, Schwarz/ Weiß-Siebdruck auf Papier auf Hausfassade in Rom, Ostia, Neapel, Matera

Entstehungskontext

Dreizehn Jahre nach seiner Arbeit: *Sida (AIDS). Une Pietà Sud-Africaine* schafft Ernest Pignon-Ernest ein weiteres Paste-up. Es zeigt den 1975 in Ostia ermordeten⁵²⁷ italienischen Filmregisseur, Publizisten und Dichter Pier Paolo Pasolini (1922–1975) lebend und tot. Der Siebdruck wird an mehreren Orten Italiens angebracht: in Rom, dem Entstehungsort des Films *Accattone*; in Neapel, wo der Film *Decameron* gedreht worden; in Matera, wo der Film *Matthäusevangelium* entstanden ist oder am Strand in Ostia wo Pasolini ermordet worden ist.⁵²⁸ Als Vorlage für seine Zeichnung dienen ihm Polizeidokumente. Anhand dieses Werkes wird ebenfalls die Veränderung des Bildtyps der Pietà hin zu einer stehenden, tragenden Figur mit einer politischen Appellation aufgezeigt.

Kurzbeschreibung des Kunstwerkes, Abb. 19

Eine ca. 40-jährige Männerfigur steht mit schulterbreit geöffneten Beinen zum Betrachtenden. In beiden Armen und Händen quer vor seinem Körper trägt er einen scheinbar gleichaltrigen Mann. Dessen linker Arm hängt herunter und der Kopf ist leicht dem Betrachtenden zugewandt, so dass beide geschlossenen Augen sichtbar

⁵²⁷ Pier Paolo Pasolini wurde 1975 am Strand von Ostia ermordet. Ulrich Ladurner: „Die Mörder sind unter uns. Pier Paolo Pasolini wurde 1975 am Strand von Ostia ermordet. Die wahren Täter hat man nie gefunden. Nun wird neu ermittelt. Eine Spurensuche“, in: Die Zeit, PDF verfügbar über https://www.zeitlieder.de/media/25277/die_m_rder.pdf. [19.09.2020].

⁵²⁸ Vgl. Kordic, Angie: "Ernest Pignon-Ernest belebt die Erinnerung an Pier Paolo Pasolini in einer neuen Ausstellung in Paris", in: Onlinemagazin „Widewalls“, London, 10.12.2015. Verfügbar über <https://www.widewalls.ch/ernest-pignon-ernest-exhibition-pasolini-openspace/> [18.10.2019].

werden. Das leicht zum Publikum gedrehte Gesicht des Getragenen scheint dasselbe, wie das des Lebenden, die Gesichtszüge sind identisch. Der stehende Mann trägt eine lange Hose. Unter seiner geöffneten Lederjacke ist ein Pullover mit einem darunter befindlichen Hemd zu sehen. Der Getragene hat ebenfalls eine lange Hose an. Sein Trägerhemd ist am Bauch und unter dem Rücken leicht nach oben gerutscht.

Der Künstler bleibt seiner Ausführungstechnik als Markenzeichen treu. Das gesamte Bild ist in schwarz-grau-weißen Abstufungen, ursprünglich mit Zeichenkohle, ausgeführt und als Paste-up in Siebdruck auf Papier zur Vervielfältigung umgesetzt.

Bildformel

Der Künstler zeigt zwei männliche bekleidete Figuren, wovon die eine lebt und die andere tot ist. Der Künstler selbst beruft sich auf die Gestaltung seines Werkes in Form einer Pietà.⁵²⁹

Ebenso wie bei anderen Künstlern_innen in dieser Arbeit festgestellt, tauscht der Künstler die Figuren aus.⁵³⁰ Statt der Maria mit totem Sohn bildet Pignon-Ernest nun zwei männliche Figuren ab, die zudem noch ein und dieselbe Person darstellen.⁵³¹ Deutlich zu erkennen ist das über die sehr ähnlichen Gesichter und die Statur beider Figuren.

Kennzeichnende Merkmale für die Pietà-Bildkomposition sind die tragende Arm- und Handhaltung der lebend dargestellten Figur. Verbindet man den Kopf des Stehenden mit dem Kopf des Getragenen und dessen angewinkeltem Knie, entsteht die Anordnung eines Dreiecks. Ebenso wie bei dem Werk „Sida“ ist der Kopf des Trägers gerade und der Blick richtet sich an das Publikum. Beide Arme des Trägers halten den männlichen Leichnam quer in den Armen. Verglichen zu den herkömmlichen Pietà-Motiven vor dem 21. Jahrhundert steht der Mann aufrecht und bildet dadurch eine vertikale Achse. Beide Beine des Trägers stehen parallel zueinander fest auf dem Boden. Der Kopf des Leichnams fällt nach hinten. Das Gesicht ist im

⁵²⁹ E-Mail von Ernest Pignon-Ernest an die Autorin vom 17.05.2017: „Ich habe vor kurzem wieder auf die Pietà angespielt, indem ich sie auf den Jahrestag der Ermordung von Pasolini eines Bildes ausgeführt habe.“ Weiterhin in einer Antwort-E-Mail an die Autorin vom 12.08.2017: „Aber ich setze einen direkten Bezug zu Pietas.“

⁵³⁰ Weiter Beispiele werden durch die Künstler_innen Julia Krahn und Sam Jinks (Kapitel „III.6 Umgang mit dem Altern/ Alt-Sein“) oder in diesem Kapitel, vertreten durch Kevin Brand benannt.

⁵³¹ Vgl. Kordic, Angie: Interview mit Ernest Pignon-Ernest – *The Power of Memory and Space* für die Online-Zeitschrift *Widewalls*, 2016. Verfügbar über <https://www.widewalls.ch/ernest-pignon-ernest-interview-2016/> [04.05.2020].

Halbprofil mit verschlossenen Augen zu sehen, der Mund ist geschlossen. Der linke Arm fällt senkrecht herunter. Die Beine sind ab den Knien angewinkelt. Typisch für die Bildformel einer Pietà sind die Beibehaltung eines herabfallenden Armes und nach hinten abfallenden Kopfes, das den Tod des Leichnams anzeigt. Auch durch die Vorhalteposition die durch das Tragen entsteht, wird die Bildformel evident. Ebenso wie bei dem zuvor besprochenen Werk stellt die stehende Haltung des Lebenden eine neue Position der Pietà seit dem 20. Jahrhundert dar.

Innovation im Vergleich zum traditionellen Pietà-Motiv bis zum 21. Jahrhundert

Für dieses Pasolini-Paste-up wird keine äquivalente Darstellung herangezogen, weil dies eine Wiederholung zu dem davor beschriebenen Werk von Pignon-Ernest bedeutet hätte. Die hier nacheinander analysierten Werke sind sich in der Bildkomposition sehr nahe. Sie weichen jedoch durch den Zustand des Lebens bzw. Todes des Getragenen, die weibliche und die männliche Figur der/ des Lebenden und den Verweis auf das historische Ereignis voneinander ab. Darüber hinaus gibt es Innovationen, die hier beschrieben werden:

a) Es wird das Material verändert.

Ernest Pignon-Ernest entwirft sein Werk ebenso wie das Werk zuvor als Kohlezeichnung und überträgt diese als Siebdruck auf Papier, damit das Unikat vervielfältigt werden kann.

b) Die Position der lebend dargestellten Figur verändert sich.⁵³² Wie in dem Werk zuvor, steht diese und ist als eine vertikale Körperachse zum Betrachtenden ausgerichtet. Diese wird in der Mitte des Körpers durch eine Zick-Zack-Linie des Leichnams und dessen senkrecht herabfallenden Arm unterbrochen. Die Anordnung der unruhig wirkenden Elemente können als bedrohlich wahrgenommen werden.

c) Das Kunstwerk wird in einen anderen Kontext der Betrachtung gestellt.

Der Künstler verortet sein Werk im urbanen Raum. Zudem sind seine Arbeiten unautorisiert, also ohne Signatur.

Bildnerische Rezeption

⁵³² In dem Kapitel zuvor *Sida (AIDS)* wurde bereits auf die Referenz zur Mahnmalskultur hingewiesen. Als Beispiel wurde die *Tragende* von Will Lammert als stehende Figur angeführt, die sich an Betrachtende wendet.

Zu a) Durch die Übertragung der Kohlezeichnung in einen Siebdruck mit einer erhöhten Auflage kann das Werk an verschiedenen Orten des Lebens, Wirkens und Todes von Pasolini angebracht werden.

Zu b) *Analoge Figuren*

Pignon-Ernest setzt als Stilmittel eine rhetorische Figur mit einer identischen Person in Analogie und bietet somit dem Publikum eine neue Betrachtungsweise an. Dies stellt ebenfalls eine Innovation in der Pietà-Ikonografie dar. Der Künstler beschreibt seine Umsetzung in Form einer äquivalenten lebenden und tot dargestellten Figur folgendermaßen: Ich habe Pasolini nach den Fotos gezeichnet, die die Polizei nach seiner Ermordung gemacht hat, er hat den gleichen Strick, die gleichen Jeans, die gleichen Stiefel, und gleichzeitig habe ich ihn in die Lage einer Pietà versetzt. Es ist ein sehr realistischer Ansatz, aber gleichzeitig ist er voller Erzählung.⁵³³ Das lässt sich so verstehen, dass er die Authentizität der dargestellten Figur umsetzt und zudem ein Narrativ einbaut, das über die Pietà-Ikonik erfolgt. Daraus wird deutlich, dass die Analogie des Tragens des eigenen Leichnams Pasolini darin besteht, dass er in der stehenden, lebend dargestellten Figur den Sprecher einbaut, der sich an das Publikum richtet und eine rhetorische Frage aufwirft. Dieser zeigt seine eigene Leiche und fragt: „Was wollten Sie verschweigen, indem Sie mich töten wollten? Was haben sie aus meinem Tod gemacht?“⁵³⁴ Der Künstler richtet demnach den Stehenden als sprechende Appellationsfigur bzw. moralische Instanz für ein Plädoyer aus.

Getöteter als Heldenfigur

⁵³³ „J'ai dessiné Pasolini d'après les photos que la police a prises après son assassinat, il a le même tricot, le même jeans, les mêmes bottes, et en même temps je l'ai mis dans la position d'une pietà. C'est une approche à la fois très réaliste et chargée de mythologie.“ Aus einem Interview: veröffentlicht am 09.01.2016 von Isabelle Alvarès, in: téléràma.fr. Verfügbar über <http://www.telerama.fr/sortir/ernest-pignon-ernest-pasolini-etait-un-visionnaire-il-a-annonce-la-societe-dans-laquelle-nous-vivons-aujourd-hui,136568.php>. [04.05.2020].

⁵³⁴ Kordic, Angie: Interview mit Ernest Pignon-Ernest - *The Power of Memory and Space* für die Online-Zeitschrift *Widewalls*, 2016. Verfügbar über <https://www.widewalls.ch/ernest-pignon-ernest-interview-2016/> [04.05.2020].

Aufgrund der angeführten Beobachtungen liegt der Gedanke nahe, dass Pignon-Ernest seine Figur zu einer heroischen Figur⁵³⁵ aus dem Bereich der Filmgeschichte und der Literatur aufbaut. Der Künstler stellt fest: „Die Konzeption meiner Zeichnung ist mit vielen Überlegungen zum Werk Pasolinis verbunden, seiner sehr fleischlichen Annäherung an Körper und Orte, um paradoxerweise deren heilige Dimension zu bekräftigen.“⁵³⁶ Das lässt sich so verstehen, dass er mit einer vermeintlich heiligen Aura argumentiert, die sich in der Rezeption um Pasolini rankt.⁵³⁷ Verstärkt wird dieser Eindruck durch den Einsatz des Stilmittels des Realismus. Der französische Künstler lehnt sich damit an die französische Tradition des 19. Jahrhunderts an, bei der mit einer wirklichkeitsnahen Darstellung oftmals eine politische Aussage im verbunden wird. Das Modell des Künstlers basiert auf genauesten, zuvor getätigten Recherchen zur Gestalt Pasolinis und einer realistischen Zeichnung, nach Aussage von Pignon-Ernest unter Einbezug eines [...] klinischen Realismus, um die Pieta Christi darzustellen, [...].⁵³⁸

Zu c) Intervention und Partizipation

Rezipierende können sich unmittelbar im öffentlichen Stadtraum und nicht im Museum mit dem Werk vertraut machen. Nicht immer mit einer positiven Reaktion seitens Rezipierender. 2015 bringt er an den Ufermauern des Tiber Siebdrucke von Pasolini an, die über Nacht bearbeitet und zerstört werden.⁵³⁹ Dies zeigt, dass das Werk ein Bestandteil einer zivilen Öffentlichkeit ist, bei der die Intervention nicht nur

⁵³⁵ Unter einer heroischen Figur wird hier, im Sinn von Max Weber eine reale oder fiktive lebende oder tote Person verstanden, die als Held_in benannt und/ oder dargestellt wird. Dieser Figur werden heroische Eigenschaften, insbesondere agonale, außeralltägliche eigene Leistungen zugesprochen. Vgl. Weber, Max: Wirtschaft und Gesellschaft: Grundriss der verstehenden Soziologie. 5. Aufl., Tübingen: Mohr, 1980, S. 654-661.

⁵³⁶ Antwort-E-Mail vom 12.08.2017 an die Autorin.

⁵³⁷ In einem Interview legt Ernest-Pignon dar, dass ihm durch einen neapolitanischen Freund ein Treffen mit einem 14-jährigen Dealer, Davide, in Scampia, in der Nähe von Neapel vermittelt wurde. Pignon-Ernest erklärte dem Jugendlichen, dass er dortbleiben wolle: „denn Pasolini könnte hier herkommen. Also brachte mich dieser Junge in diese wirklich beängstigende Nachbarschaft. In alten Kellern, wo ich feststeckte, kamen etwa fünfzehn kleine Händler von 15-16 Jahren an der Spitze des Gebäudes an und stellten sich um mich herum. Davide hat mir nur gesagt: „Mach weiter“ und zu ihnen: „Weißt du wer es ist? ‚Jesus‘, antworteten sie [...]. Er erklärte ihnen, wer Pasolini war. Es war ein unglaublicher Moment.“ Ernest Pignon-Ernest: „Pasolini était un visionnaire. Il a annoncé la société dans laquelle nous vivons aujourd’hui.“ Veröffentlicht am 09.01.2016 von Isabelle Alvarès, in: téléràma.fr. Verfügbar über <http://www.telerama.fr/sortir/ernest-pignon-ernest-pasolini-etait-un-visionnaire-il-a-annonce-la-societe-dans-laquelle-nous-vivons-aujourd-hui,136568.php> [18.08.2020].

⁵³⁸ Kordic, Interview mit Ernest Pignon-Ernest.

⁵³⁹ Vgl. Schönau, Birgit: „Pier Paolo Pasolini Ein ungeklärter Mordfall“, in: Tagesspiegel Online, Berlin, 26.10.2015. Verfügbar über <https://www.tagesspiegel.de/gesellschaft/pier-paolo-pasolini-dna-spuren-von-mindestens-fuenf-personen/12490684-2.html> [18.10.2019].

vom Künstler, sondern auch vom Publikum ausgeht. Es zeigt auch wie lebendig die Figur Pasolini im Gedächtnis der Menschen in Italien verankert und wie nah der Künstler am zeitlichen Geschehen ist. Die Werke von Ernest Pignon-Ernest sind auf Augenhöhe der Passant_innen angebracht. Dadurch ist das Paste-up in seinen Bestimmungsort assimiliert und geht eine ebenbürtige Beziehung zum Publikum ein. Damit erreichen sie einen hohen Radius der Teilhabe aller Gesellschaftsschichten, jeden Geschlechts und Alters. Diese Form der Intervention ermöglicht ihnen eine politische Mitbestimmung. Die Zivilgesellschaft kann sich zu dem Werk positionieren und Zustimmung, Ablehnung oder eine eigene Reaktion entgegenbringen. Dadurch, dass er seine Arbeiten nicht signiert,⁵⁴⁰ nimmt er sich als Künstler zugunsten des Werkes zurück. Im Vordergrund steht die Bildaussage. Möglicherweise möchte er sich damit auf eine Ebene mit Betrachtenden stellen.

Mobilität und Ephemere

Die Standortwahl der angebrachten Paste-ups im urbanen Raum richtet der Künstler nach Bezugspunkten in Pasolinis Leben und seinem Wirken aus, wie den Geburts- und Todesort. Er begründet den lokalen Bezug seiner Paste-ups in dem Onlinemagazin *télérama.fr* folgendermaßen: „Ich Sorge dafür, dass die von meinem Bild hervorgerufene Emotion niemals von der Geschichte des Ortes getrennt wird, an dem sie sich befindet. Meine Bilder müssen dem Raum und der Zeit, die wir in der Stadt teilen, Bedeutung geben. Ich mache den Ort zu einem plastischen Raum, aber ich versuche auch zu erarbeiten, was nicht sichtbar ist, die Symbolik des Ortes, seine Erinnerung. Der Hauptcharakter ist nicht meine Zeichnung, sondern der Ort.“⁵⁴¹

Es wurde festgestellt, dass die materialtechnische, temporäre Umsetzung mit einer hohen Fragilität durch äußere Zerstörung seitens der Künstler bewusst entschieden und einkalkuliert wird. Für die Bildaussage bedeutet dies das Aufscheinen einer

⁵⁴⁰ In dem Interview mit Angi Kordic erklärt er: „Du weißt, dass ich immer auf die gleiche Weise vorgehe [...]. Ich bitte um keine Hilfe, keine Genehmigung [...]. Ich füge meine Arbeit nachts meistens leise hinzu, und meine Zeichnungen werden nie unterschrieben [...]“. Kordic, Interview mit Ernest Pignon-Ernest.

⁵⁴¹ „Je fais en sorte que l'émotion provoquée par mon image ne soit jamais séparée de l'histoire du lieu où elle se trouve. Mes images doivent donner du sens à l'espace et au temps que nous partageons dans la ville. Je fais du lieu un espace plastique, mais j'essaie aussi de travailler ce qui ne se voit pas, la symbolique du lieu, sa mémoire. Le personnage principal, ce n'est pas mon dessin, mais le lieu.“ Headline. Ernest Pignon-Ernest: „Pasolini était un visionnaire. Il a annoncé la société dans laquelle nous vivons aujourd'h. Isabelle Alvarès, in: *télérama.fr*.

Erinnerung, die gerade durch das Verschwinden eine größere Aufmerksamkeit seitens des Publikums erlangt. Es kann sich mit dem beschäftigen, was noch verfügbar ist. Durch die ergänzende Tätigkeit des Gedächtnisses über die voranschreitenden Fehlstellen, besteht die Möglichkeit der Reflexion. Dies kann als ein Indiz für einen basisdemokratischen Akt gesehen werden.

Mittel der Affizierung – Funktion – Memorial

Durch die analoge Gestaltung der Figuren Pasolinis werden zwei Zeitabschnitte eines Menschen miteinander verbunden. Eine mögliche Lesart besteht in der Intention des Wachhaltens des erschossenen Pasolini. Die Annahme, dem Künstler, Dichter und Filmregisseure ein temporäres Memorial setzen zu wollen, welche im kollektiven Gedächtnis der Italiener verwurzelt ist, wird durch seine Aussage deutlich: „An diesem realen Ort, der so in seiner Komplexität erfasst wird, komme ich dazu, ein Element der Fiktion, ein Bild (meist eines Körpers im Maßstab 1:1) einzuschreiben. Diese Einfügung zielt gleichzeitig darauf ab, den Ort zu einem plastischen Raum zu machen und die Erinnerung an ihn zu bearbeiten, das Symbolische zu enthüllen, zu stören, zu verschärfen [...]“⁵⁴² Mit seiner Arbeit scheint der Künstler einen raumgreifenden Bezug einnehmen zu wollen, indem er die Orte der vergangenen Handlung rekonstruiert und in die Erinnerung zurückruft.

Die Verwendung der Pietà-Ikonik im öffentlichen Raum reaktiviert das semantische⁵⁴³ und episodische Langzeitgedächtnis,⁵⁴⁴ das mit Bildern verbunden ist. Anders als in den Kunstepochen zuvor zeichnet sich in der Erinnerungskultur im 21. Jahrhundert ein Wechsel der Rezeption vom statischen – für die Ewigkeit angelegtes Monument – zu einem fragilen vergänglichen Memorial ab. Statt aufwendiger

⁵⁴² Velter, André Interview mit Ernest Pignon-Ernest. 2015: „Dans ce lieu réel saisi ainsi dans sa complexité, je viens inscrire un élément de fiction, une image (le plus souvent d'un corps à l'échelle 1:1). Cette insertion vise à la fois à faire du lieu un espace plastique et à en travailler la mémoire, en révéler, perturber, exacerber la symbolique.“ Verfügbar über <http://pignon-ernest.com/#about-sub> [04.05.2020].

⁵⁴³ Das semantische Gedächtnis umfasst das Weltwissen, also das Faktenwissen eines Menschen. Vgl. Stangl, Werner: '*semantisches Gedächtnis*', in: Online-Enzyklopädie aus den Wissenschaften Psychologie und Pädagogik. Verfügbar über Online-Enzyklopädie aus den Wissenschaften Psychologie und Pädagogik [28.04 2020].

⁵⁴⁴ Der kanadische Psychologe Endel Tulving versteht unter dem episodischen Gedächtnis eine mentale Zeitreise durch die subjektive Zeit (Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft). Dadurch kann sich der Mensch durch das Medium des autooetischen Bewusstseins seiner eigenen vergangenen Erfahrungen erinnern und auch über mögliche zukünftige Erfahrungen nachdenken. Diese Fähigkeit bezeichnet Tulving als „Chronästhesie“. Vgl. Tulving, Endel: „How many memory systems are there?“, in: *American Psychologist*. 40. 1985, S. 385-398.

und politisch beauftragter Memorials, entscheiden die Künstler_innen selbst, inwiefern sie den ihnen dargebotenen städtischen Freiraum als Gedächtnismal nutzen wollen.

[Zusammenfassung – Bildformel der Pietà in Bezug zu Gewalt](#)

Es konnte nachgewiesen werden, dass die Bildchiffre des Tragens des Leichnams und des senkrecht herabfallenden Armes des Leichnams einer Pietà-Bildformel evident ist. Pignon-Ernest macht bereits in seinem Werktitel deutlich, wer die dargestellten Figuren sind. Es handelt sich um den italienischen Publizisten, Dichter und Filmregisseur Pasolini und nicht, wie in der christlichen Ikonografie zuvor um Jesus. Er setzt den Lebenden und den in Ostia ermordeten Pasolini als Appellationsfigur in den Kontext eines Gewaltakts. Mit dem demonstrativen Vor-Sich-Halten des Leichnams, dem aufrechten Kopf und dem den Rezipierenden auffordernden Blick, tritt die Funktion des Mitleidens zu Gunsten eines heldenhaften Pathos in den Vordergrund. Diese Gestik und Mimik einschließende Aussage knüpft, wie das Werk *Sida* an eine Form der Gedächtnismalkultur seit der Mitte des 20. Jahrhundert an. Die Hauptpersonen der beiden Werke von Ernest Pignon-Ernest sind aus dem religiösen Kontext herausgenommen. Bewunderung oder Verehrung des Künstlers sind mit besonderen Eigenschaften, wie Standhaftigkeit, Stärke, philosophischem Denken oder politischem Handeln verbunden.

[4.2 Rezeption unbewegter Bildmedien – Darstellung Erwachsener](#)

[4.2.1 Einführung](#)

Die hier vorgestellten beiden Künstler⁵⁴⁵ rezipieren Bildvorlagen aus dem Bildjournalismus. Auf das Motiv der Pietà bezogen lassen sich Gewaltereignisse im Kontext von Krieg, Terror und Aufständen nachweisen, die bis in die 70er Jahre des 20. Jahrhunderts zurückreichen. In diesem Kapitel handelt es sich um die Rezeption real geschehener Terrorakte oder Aufstände, bei denen ein oder mehrere Menschen getötet werden. In diesem Kapitel erfolgt eine Beschränkung auf erwachsene Figurendarstellungen, während im nächsten Kapitel explizit auf Kinder im Kontext

⁵⁴⁵ Unter den aufgeführten Werken sind keine künstlerischen Positionen von Frauen. Diese konnten bisher für dieses Kapitel nicht nachgewiesen werden.

von Krieg, Terror und Aufständen eingegangen wird. Ziel dieses Kapitels ist es, den Einfluss der Bildmedien auf die Rezeption der Künstler zu belegen und inwiefern sich eine veränderte Funktion des Pietà-Motivs ab dem 21. Jahrhundert nachweisen lässt.



Abb. 20 Pascal Convert, *Pietà du Kosovo*, 2000 (Vorderansicht)



Abb. 21 Pascal Convert, *Pietà du Kosovo*, 2000

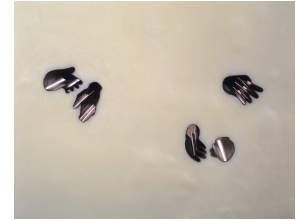


Abb. 22 Pascal Convert, *Pietà du Kosovo*, 2000 (Rückansicht)



Abb. 23 Sir Anthonis van Dyck (1599- 1641), *Beweinung Christi*, um 1635



Abb. 24 Stephan Popella, *Pietà*, 2012, Acryl auf Leinwand, 160 x 120 cm



Abb. 25 Peter Paul Rubens (1577–1640), *Die Beweinung Christi*, 1613/14, Öl auf Leinwand

4.2.2 Pascal Convert *Pietà du Kosovo*, 1999-2000

Wachs, Harz und Kupfer. Bildvorlage: Pressefotograf Georges Mérillon Veillée funèbre au Kosovo (Trauerfeier im Kosovo), 29.1.1990

Entstehungskontext

Der in Paris lebende französische Konzeptkünstler Pascal Convert beschäftigt sich in seiner Arbeit mit dem Thema des Erinnerns und Vergessens.⁵⁴⁶ Für die im folgenden analysierte Arbeit, lässt er sich von dem Foto einer muslimischen Totenwache im Kosovo inspirieren, das von ihm am 29.01.1990 von dem Pressefotografen Georges Mérillon aufgenommen wird.⁵⁴⁷ Der Bildjournalist erfährt durch die Nachrichtenagentur *Agence France Press* (AFP) über erste Demonstrationen im Kosovo und fährt nach Pristina. Dort haben am 27.01.1990 serbische Polizisten junge Dorfbewohner die zu einer Demonstration nach Rahovec wollen in einen Hinterhalt gelockt. Dabei erschießen Polizisten von Slobodan Milošević (1941-2006) im Dorf Nagafc in Kosovo vier Männer und verletzen weitere 32 Menschen. Georges Mérillon begibt sich in das Haus der Familie Elshani, indem die Totenwache für den getöteten 28-jährigen Kosovo-Albaner, Nasimi Elshani, abgehalten wird.

Kurzbeschreibung des Kunstwerkes, Abb. 20-22

Auf der Wachsstele *Pietà du Kosovo* sind neun sitzende weibliche Figuren um einen liegenden Mann in zwei Reihen angeordnet. Eine etwas korpulente Frau sitzt fast mittig im Bild. Der nach links liegende Kopf des Mannes ist auf ein Kissen gebettet. Er ist bis zum Kinn des Kopfes mit einer Bettdecke bedeckt. Direkt über seinem Kopf breitet eine kniende Frau klagend ihre Hände und Arme aus. Die Frauen haben eine trauernde Mimik. Die neben dem Bett sitzende Frau wirft ihren Kopf nach hinten. Ihr Mund ist weit geöffnet und die Augen sind geschlossen. Eine Frau aus dem linken Bildhintergrund greift durch zwei andere sitzende Frauen hinweg nach der Schulter der wehklagenden Frau. Bis auf die rechte junge Frau am Bildrand tragen alle Frauen ein nach hinten zugeknotetes Kopftuch. Sie sind in einem Halbkreis angeordnet, der sich zum Betrachtenden hin öffnet. Die Kopfhaltungen der Frauen richten sich nach oben, nach unten zum Leichnam hin oder beziehen sich aufeinander. Im Bildmittelpunkt steht das Gesicht einer Frau mit nach oben gestrecktem Kopf, geöffnetem Mund, geschlossenen Augen und ausgebreiteten Armen. Die Arme und Hände der weiteren Frauen sind zum Teil in einer Art Appellation oder

⁵⁴⁶ Vgl. Artists and Associates. Retrieved 2014-11-17. Verfügbar über <http://www.artistese-tassocies.org/pascal-convert-biographie/> [15.03.2020].

⁵⁴⁷ Auf seiner Webseite schreibt er: „D'après la photographie, *Veillée funèbre* au Kosovo de Georges Merillon“, Die gesamte Beschreibung zu seinem Werk ist auf die Zuordnung zur Bildvorlage von Merillon ausgerichtet. Verfügbar über http://www.pascalconvert.fr/histoire/pieta_du_kosovo/pieta_du_kosovo.html [15.03.2020].

Bethaltung ausgebreitet. Ihre Gesichtsmimik zeigt Klagen und Weinen an. Der Leichnam liegt leicht diagonal mit dem Kopf nach links (bei der konkaven Umsetzung) mit geschlossenen Augen und Mund.

Das Kunstwerk besteht aus einem Wachshalbrelief und einer weiteren Stele aus Wachs, die als Matritze gefertigt ist, bei der die Figuren konkav zu sehen sind.

Bildformel

Convert setzt eine tote männliche und neun lebende weibliche Personen in Szene. Da Convert mehrere Figuren abbildet, besteht die Vorannahme, dass Convert von dem Bildtyp der Pietà abweicht und den Bildtyp der *Beweinung Christi* umsetzt. Als belegende Referenz hierzu wird ein Werk des Barock herangezogen. Es handelt sich um die *Beweinung Christi* von Sir Anthonis van Dyck (1599-1641).⁵⁴⁸ Der Vergleich dient der Herausarbeitung, ob und welche Bestandteile der Pietà-Bildformel dennoch vorliegen, denn das Werk wird von ihm als *Pietà du Kosovo* deklariert.⁵⁴⁹ Möglicherweise geht es bei Pascal Convert nicht vordergründig um die Darstellung der Pietà-Ikonik. Vielmehr verwendet er den Begriff „Pietà“.⁵⁵⁰

Kurzbeschreibung des Kunstwerkes von Sir Anthonis van Dyck (1599- 1641), *Beweinung Christi*, um 1635, Abb. 23

Der tote Leib Christi liegt am Boden auf dem Schoß von Maria. Die im linken Bildteil sitzende Maria breitet beide Arme und Hände weit aus und schaut entrückt nach oben. Der hinter Jesus sitzende Johannes hebt dessen linken Unterarm leicht an, und zeigt zwei im Bildhintergrund befindlichen Engeln mit seinem Zeigefinger dessen Wunde an der Hand.

Vergleich äquivalenter Werke

Hier finden sich klare Übereinstimmungen zur ebenfalls mehrfigurigen *Pietà du Kosovo*. Die Mutter des Leichnams, Sabrié, sitzt wie auf van Dyks Gemälde, an dessen Kopfende. Beide Leichname liegen im Bildvordergrund mit dem Kopf nach links aus einer leichten Vogelperspektive. Bei beiden Kunstwerken breiten die unmittelbaren

⁵⁴⁸ Anthonis van Dyck (1599-1641): *Beweinung Christi*, um 1635, Öl auf Leinwand, 115,5 × 207,5 cm, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen.

⁵⁴⁹ Der Untertitel der Abbildung auf seiner Webseite lautet: *Pietà du Kosovo*. Verfügbar über <http://www.pascalconvert.fr/histoire/lamento/lamento-didi-huberman.html> [20.09.2020].

⁵⁵⁰ Hierzu wird gesondert im Kapitel „IV.2.2 Projektion von Schmerz und Leid über den Werktitel“ ausgeführt.

Bezugspersonen zu dem Leichnam in Gebetshaltung ihre Arme und Hände aus. Bei Van Dyck ist es Maria und bei Convert sind es die Mutter und die Schwester des Getöteten.

Kontrastiver Vergleich

Dennoch unterscheiden sich beide Werke in entscheidenden Punkten. Auf dem van Dyck-Gemälde schaut die Mutter entrückt leicht nach oben aus dem Bild heraus. Auch ihre nach oben gedrehten Handinnenflächen entsprechen eher einem Weisegestus. Im Bildhintergrund sind Wolken zu sehen. Neben ihr befinden sich Engel. Ihr Blick nach oben in Verbindung mit den anderen Darstellungsobjekten im Bild lassen sich so verstehen, dass sich die Mutter von Jesus demnach nicht auf den vor ihr liegenden Sohn bezieht, sondern vielmehr auf das Transzendente. Mit ihrem emphatischen Gestus nimmt sie Kontakt zu Gott auf. Anders gestalteten sich die Verweise der Mutter auf dem Wachsrelief der Pietà du Kosovo. Hier nimmt die Mutter, Sabrié, direkten Bezug auf ihren Sohn. Sie verweist mit ihren in Gebetshaltung ausgebreiteten Armen und Händen und ihrer Kopfhaltung direkt auf ihren Sohn. Die Bilddarstellung Converts kann demnach als eine emotionale Bezugnahme der leiblichen Mutter zu ihrem Sohn gesehen werden. Aufgrund des Bildaufbaus wird zunächst festgehalten, dass sich Converts Werk eher an dem Bildmotiv der Beweinung Christi aus der abendländischen Ikonografie ausrichtet. Darüber hinaus sei an dieser Stelle auf die hybriden Übergangsformen insbesondere zwischen den christlich-ikonografischen Darstellungen der Kreuzabnahme, der Beweinung und der Pietà und der Grablegung verwiesen.

Kurzbeschreibung der farbigen Bildvorlage von Georges Mérillon „Veillée funèbre au Kosovo“ („Trauerfeier im Kosovo“), 29.1.1990 ⁵⁵¹

Die farbige Fotovorlage für das Kunstwerk von Pascal Convert ist von dem Pressefotografen Georges Mérillon. Diese ist den Bildaufbau betreffend fast identisch mit dem beschriebenen Kunstwerk von Pascal Convert: Auf der Wachsplastik befinden sich um den Leichnam herum die Mutter Sabrié (am Kopfende) und auf der linken Seite die sechzehnjährige Schwester, Aferdita. Die andere Schwester, Ryvije, ist zentral positioniert. Sie erhebt ihre Arme und Hände zur Klage und ist in Tränen

⁵⁵¹ Die Bildvorlage ist nicht abgebildet, weil sich die Verfasserin dieser Studie entschieden hat, keinen fotografierten Leichnam zu zeigen.

aufgelöst. Desweiteren sitzen seine Frau und Freundinnen der Familie um den Leichnam.⁵⁵²

Das Licht auf dem Foto bewegt sich vom dunklen, linken Bildhintergrund zum Leichnam hin.

[Innovation, verglichen zur Bildvorlage von Georges Méryllon](#)

Wenngleich Convert die Abbildung weitestgehend übernimmt, sind Abweichungen in der Umsetzung vorhanden.⁵⁵³

a) Material und Größe werden verändert. Das Positiv wird ins Negativ.

Convert wandelt das Vorbild des Fotos Méryllons in eine Wachsplastik um. Er vergrößert sein Werk von einem Fotoformat in einen höheren Maßstab und überträgt es in die Materialien Wachs, Harz und Kupfer. Gemeinsam mit einem Mitarbeiter-team erstellte er von der Fotovorlage, ein dreidimensionales Klischee. Daraus entsteht eine erhabene positive Version im Halbreliet und eine Negativform, bei der die Figuren und Linien hohlförmig in die Grundfläche hineingearbeitet werden. Durch die Abgusstechnik von Positiv- und Negativ-Formen bildet sich eine Klappdarstellung, als einer zweiten Wand.

b) Bestimmte Bildelemente werden hervorgehoben bzw. reduziert.

In die beiden Wände werden separat in Kupfer gearbeitete Hände der Figuren in die Wand versenkt: Somit sind die auf der Vorderseite in das Wachs eingelassenen Hände der muslimischen Frauen aus glänzendem Kupfer bis auf die Rückseite als Röhren durchgedrungen. Während die Hände auf der Vorderseite eine geschlossene Fläche ergeben, sind sie auf der Rückseite hohl und geöffnet. Das zweite Wachsrelief ist als abgedruckte Form des erhabenen Reliefs nun als konvexes, versenktes Hohlrelief erstellt, bei dem ebenfalls auf der Rückseite die Hände der Vorderseite durchgedrückt sind. Die Farbigkeit auf der Reproduktionsvorlage wird bei Converts Arbeit auf die weiße bis gelbliche Farbe des Wachses und die Farbe des Kupfers reduziert.

c) Das Kunstwerk wird in einen anderen Kontext der Betrachtung gestellt.

Die journalistische Fotografie und das Kunstwerk sind zu verschiedenen Anlässen und Zeiten angefertigt worden.

⁵⁵² Verfügbar über <http://www.pascalconvert.fr/histoire/lamento/lamento-millet-de.html> [19.09.2020].

⁵⁵³ An dieser Stelle sei erwähnt, dass an dieser innovativen Leistung ein gesamtes Mitarbeiterteam mitgewirkt hat.

Bildnerische Rezeption

Zu a) Material, Größe – Auflösung des Dokumentationscharakters

Das real stattgefundenere Ereignis der Trauerfeier im Kosovo wird mittels einer Fotoaufnahme von Mérillon festgehalten. Demnach hat dieses einen Informationscharakter und erhebt den Anspruch an Authentizität. Durch die Abgusstechnik von Positiv- und Negativ-Formen, der Bildung eines Vektorraums und der daraus gebildeten Klappdarstellung von der Horizontale zur Vertikale bei dem Kunstwerk entsteht demgegenüber eine zweite Wirklichkeit. Convert bezieht sich zwar über den Werkstitel auf ein historisches Ereignis und spielt damit auf die Wirklichkeit an, gleichzeitig entfernt er sich von dem reinen Dokumentations- und Informationscharakter des Ereignisses zugunsten einer eigenen Bildinterpretation.

Zu b.) Es erfolgt eine starke Reduzierung in der Farbigkeit von einem zuvor farbigen Digitalisat hin zu einer Zweifarbigkeit. Diese besteht in einer weißen bis gelblichen Tönung des Wachses und der Farbe der kupfernen Hände. Die Sinneswahrnehmung wird somit auf die erhabenen, konkaven Formen im Halbreliet und die konvexen Negativformen und die kupfernen Hände gelenkt.

Mimik und Gestik als Appellation

Nach muslimischem Ritual klagen die Frauen um den Toten tagsüber und nachts die Männer. Convert zeigt bosnische Frauen zwischen Trauer, Verzweiflung und Gebet. Die Mutter des Getöteten hält beide Hände in der Orantenhaltung über den Kopf ihres Sohnes. Bedingt durch das veränderte Material der hervorstechenden Hände aus Kupfer der abgebildeten Frauen wird ein eigener Ausdruck impliziert, den Rezipierende unbewusst mitlesen. Converts minimalistischer Ansatz der Umsetzung von Trauergesten lässt vermuten, dass dieser an die Theorie der „Pathosformel“ des Kulturhistorikers Aby Warburgs anknüpft. Die Reduktion der Trauergesten der Wehklagenden auf gestikulierende Hände (auf der Rückseite der Wachstele) und die Mimiken der Frauen (auf der Vorderseite) bringen einen akklamatorischen Ausdruck hervor. Über den erhöhten Grad der Abstraktion der Reduktion auf die Hände (auf der Rückseite der Stele) wird eine Appellation evident.

Zu c)

Betrachterkontext – zeitliche Verschiebung – anderer Anlass

Der Bildjournalist Mérillon hat seine Abbildung *Trauerfeier im Kosovo* 1990 fotografiert. Die Umsetzung der *Pietà du Kosovo* von Convert liegt zwischen den Jahren 1999 und 2000. Allein durch den zeitlichen Abstand von Bildvorlage und künstlerischer Umsetzung kann von einer tiefgreifenden Reflexion seitens des Künstlers ausgegangen werden. Convert selbst hat diese zeitliche Diskrepanz mit der Schwierigkeit begründet, diesen Konflikt zu verarbeiten. Nach eigener Aussage brauchte er eine gewisse Zeit der Reflexion für die Umsetzung seiner Arbeit.⁵⁵⁴

Das Pressefoto von Mérillon wird im Auftrag der Französischen Nachrichtenagentur Agence France Press (AFP) aufgenommen, vielfach reproduziert und weltweit in den Medien veröffentlicht.⁵⁵⁵ Das hier besprochene Kunstwerk ist ein Unikat. Es befindet sich in einer Kunstsammlung und eröffnet dem Publikum einen anderen Zugang zu dem Werk, als dies über die Bildmedien möglich ist. Darauf wird im Folgenden eingegangen.

Memorial – Entschleunigung durch Stillstand

Mit den frei im Raum stehenden Wachsreliefs sind zwei überlebensgroße Wände entstanden. Um das Kunstwerk in seiner Ganzheit zu erfassen, müssen sich Betrachtende in einer Kunstsammlung in Bewegung setzen und um die Stele herumlaufen. Nur so können sie es in Gänze erfassen. Das Werk erschließt sich durch die Bewegung und die dabei entstehende Sinneswahrnehmung. Zugleich ist diese aus weichem Wachs und durch die kupfernen Handabdrücke durchlässig. So schreibt Didi-Hubermann:

„Es handelt sich nicht einfach nur um neun Frauen, die vor einem Leichnam ihr Leid klagen – und das komplett als Negativ dargestellt, es ist, als hätten wir eine Klagemauer vor uns, eine Mauer, die ganz und gar von offenen Schreien durchwirkt ist, eine Mauer, wo alles zu ‚aufgerissenen Mündern‘, ‚Unverstand‘ und ‚Unglück‘ wird, [...]“⁵⁵⁶

⁵⁵⁴ Vgl. „Einige Anmerkungen zum Stand meiner Reflexion, um die Pietà des Kosovo“ von 2001, veröffentlicht auf der Webseite von Pascal Convert. Verfügbar über http://www.pascalconvert.fr/histoire/pieta_du_kosovo/autour_de_la_pieta_du_kosovo.html [16.07.2019].

⁵⁵⁵ Um nur einige Presseveröffentlichungen zu nennen: *L'Express*, *Libération*, *Newsweek*, *Paris Match*, *Le Figaro Magazine* und *Stern*.

⁵⁵⁶ Didi-Hubermann, Georges: Die Konstruktion der Dauer. Verfügbar über <http://www.pascalconvert.fr/histoire/lamento/lamento-didi-huberman-de.html> [15.03.2020].

Die journalistische Berichterstattung der zuvor aus Papier bestehenden Fotovorlage ist aus dem dreidimensionalen Werk herausgenommen und in ein mauerähnliches Memorial überführt worden. Convert setzt mit seinem Werk den täglich fortlaufenden und vergessenen Medien einen Stillstand, ein Framing der Besinnung und des sich Erinnerns entgegen. Der zeitgenössische Kunsthistoriker Didi-Hubermann spitzt dies treffend mit: „Clips der tragischen historischen Vorfälle“⁵⁵⁷ zu. Ferner beschreibt er die Wirkung des Werks wie folgt: „Wir sitzen vor keinem Bildschirm mehr, bei dem wir umschalten können, sobald uns Langeweile oder Angst überkommt, sondern vor einer Art Wand.“⁵⁵⁸ Dies zeigt den vom Kunstwerk ausgehenden Ruhepol, bei dem das Betrachten zu einem entschleunigenden Vorgang wird. Das Gesamtkunstwerk stellt somit eine neue Form eines Gedächtnismals eines historischen Ereignisses dar.

Verfälschung

Convert greift neben seinem Konzept einer innovativen Erinnerungsform an einen Gewaltakt an der Zivilbevölkerung ein weiteres Thema auf: die Problematik medialer Verfälschungen, sogenannter Fake News. Für seine Arbeit befasst sich der Künstler intensiv mit der Entstehung und Verbreitung der von Georges Méryllon 1990 fotografierten Aufnahme⁵⁵⁹ im Kosovo, die beim World Press Photo Award ausgezeichnet wurde. Das Bild Méryllons ist als eine sogenannte Foto-Ikone der Pressefotografie anzusehen,⁵⁶⁰ die als Symbol für ein historisches Ereignis im kollektiven Bildgedächtnis einer Gesellschaft implementiert ist. Es erscheint vielfach in den Tagesmedien: im Frühjahr 1990 erstmalig im *L'Express* und dann in weiteren Zeitungen und Zeitschriften wie *Libération*, *Newsweek*, *Paris Match*, *Le Figaro Magazine* und *Stern*. Doch schon im *Le Figaro* wird das Foto seitens der Redakteure in einen anderen Zusammenhang gestellt, das mit dem dokumentierten Ereignis im Kosovo nicht mehr viel zu tun hat.⁵⁶¹ Hierbei liegt es nahe, dass wie bei der

⁵⁵⁷ Didi-Hubermann, Georges: Die Konstruktion der Dauer. Verfügbar über <http://www.pascalconvert.fr/histoire/lamento/lamento-didi-huberman-de.html> [15.03.2020].

⁵⁵⁸ Ebd.

⁵⁵⁹ Der Bildjournalist hat mehrere Aufnahmen dieser Situation gemacht. Dieses wurde von der Bildagentur ausgewählt. Nähere Erläuterungen hierzu in Kapitel „World Press Photo“.

⁵⁶⁰ Diese Bezeichnung erfolgt unter anderem durch die Vereinigung *Artistes & Associés*. Verfügbar über <http://www.artistesetassocies.org/pascal-convert-biographie/> [15.03.2020].

⁵⁶¹ Vgl. Pascal Concert in einem Interview mit Georges Méryllon – „Pas vraiment. À l'automne 1990, le Figaro Magazine fait une ouverture sur la douleur et choisit cette photo. Elle est superbement

analysierten Fotografie von Paula Bronstein die Bildästhetik im Vordergrund steht. Auch bei der Fotografie von Mérillon ist die Herausarbeitung vom Dunklen ins Helle signifikant. Demnach besteht die Verfälschung in dem Herausreißen aus dem ursprünglichen Kontext und einer Bildästhetisierung zugunsten einer emotionalen Wirkung. Mit seiner Arbeit reagiert Convert auf das seit dem 21. Jahrhundert verstärkt auftretende Phänomen der Verfälschung kriegerischer Ereignisse und deren Auswirkungen auf die Zivilbevölkerung in den Medien, bei der der Getötete als einzelnes Individuum zugunsten des Erregens von Aufmerksamkeit in den Hintergrund gerät.⁵⁶²

Mittel der Affizierung – Funktion

Da die Veröffentlichung des Fotos von Mérillon und die künstlerische Umsetzung in Westeuropa erfolgt, also einem Gebiet mit christlich geprägten Wurzeln, liegt es nahe, dass sich die Bildredaktion in der Auswahl dieses Bildes von ihrer christlich geprägten Tradition leiten lässt.⁵⁶³ Zudem gibt es bezogen auf die Bildkomposition einer Beweinungsszene in der Kunst- und Bildgeschichte allgemeingültige, archetypische Codes, wie sie auch in anderen Kulturen und außerhalb des Christentums bei wehklagenden Trauerritten zu finden sind. Kennzeichnend für eine Beweinungsszene sind die Assistenzfiguren, die sich um den liegenden Leichnam gruppieren und dessen Tod beklagen. Dieser für eine Beweinungsszene Christi typische Bildaufbau entspricht einem kompositorischen Topos in der christlichen Ikonografie, den Convert bewusst über die Auswahl der Bildvorlage aufgreift.⁵⁶⁴ Die Merkmale für diesen Bildtyp finden sich bei Converts Wachsversionen in Form der wehklagenden, bereits beschriebenen appellativen Gesten wieder.

imprimée, mais totalement extériorisée de son contexte. Ce n'est plus du tout informatif, et l'on perd presque l'intérêt de la publier." Verfügbar über http://www.pascalconvert.fr/histoire/pieta_du_kosovo/entretien_georges_merillon.html [22.03.2020]

⁵⁶² Hierzu Pascal Convert zu *Veillée funèbre au Kosovo: Gedenkmahnwache im Kosovo*. Vigil im Kosovo, häufig als „Die Pietà des Kosovo“ bezeichnet, gewann 1991 während des Golfkriegs den World Press Photo Award. Dabei wurde der „plastischen Qualität“ der Fotografie der Vorzug vor der Bedeutung des politischen Ereignisses gegeben. Zu dieser Zeit interessierte sich fast niemand für Jugoslawien, geschweige denn für den Kosovo." Verfügbar über http://www.pascalconvert.fr/histoire/pieta_du_kosovo/pieta_du_kosovo.html [06.11.2019].

⁵⁶³ Siehe hierzu die Aussage des Künstlers: „Es wurde als Nachahmung der Archetypen der westlich-christlichen Malerei gesehen, eine Fotografie, die die bildlichen Stereotypen des Mitgeföhls widerspiegelt. Wir weigerten uns, den Unterschied zu sehen. Vor diesem Bild standen wir nicht vor dem Tod Christi, sondern vor einem sunnitisch-muslimischen Beerdigungsritual.“ Vgl. Webseite von Pascal Convert. http://www.pascalconvert.fr/histoire/pieta_du_kosovo/pieta_du_kosovo.html [06.11.2019].

⁵⁶⁴ Ebd.

Convert kritisiert, dass das Erlangen von Aufmerksamkeit über die Bildästhetik und die Assoziation mit stereotypen Bildern des Kunst- und Bildgedächtnisses abläuft. Die Medienwissenschaftlerin Natalie Neudert erläutert im Zusammenhang mit den zeitgenössischen Bildmedien, die häufige Wiederholbarkeit stereotyper Bilder über das Zeigen weinender Frauen, die ein Unglück beklagen und sich um einen Leichnam versammeln.⁵⁶⁵ Dies zeigt, dass der Bildjournalismus diese Stereotypen gezielt für ein emotionales Aufschließen des Publikums einsetzt. Convert äußert sich über die Bildwirkung des Fotos von Mérillon:

„Es wurde als Nachahmung der Archetypen der westlich-christlichen Malerei gesehen, eine Fotografie, die die bildlichen Stereotypen des Mitgefühls widerspiegelt. Wir weigerten uns, den Unterschied zu sehen. Vor diesem Bild standen wir nicht vor dem Tod Christi, sondern vor einem sunnitisch-muslimischen Beerdigungsritual.“⁵⁶⁶

Damit distanziert sich der Künstler von der Bildauswahl der Medien, hinter der die Absicht einer Emotionalisierung steht. Erkennbar in Converts Werk ist jedoch die Vermittlungsabsicht des Mitleids mit den Todesumständen des Leichnams und das Mitfühlen der Frauen mit dem Leichnam. Vermittelt wird auch das erhoffte Mitleid der klagenden Frauen, die sich appellativ an Betrachtende wendet. Insofern werden vier Kriterien der Funktion einer Pietà erfüllt.

Zusammenfassung – Bildformel der Pietà in Bezug auf Einfluss der Medien

Die vorangegangene Analyse belegt die Dokumentation der tagespolitischen Bildmedien und den Einfluss auf die Rezeption des Künstlers Pascal Convert. Sie hat gezeigt, dass der Künstler nicht unbedingt die Bildformel der Pietà nutzt, sondern beispielsweise auch die einer Beweinungsszene aus der christlichen Ikonografie, seine Werkintention jedoch über den Werktitel *Pietà du Kosovo* vermittelt wird. Wenngleich er die Fotovorlage in seine Werktechnik überträgt, adaptiert er diese nicht, sondern bringt die oben ausgeführten Veränderungen ein. Damit macht Convert deutlich, dass durch die alltäglich gegenwärtige Bilderflut Gewöhnung,

Vgl. Neudert, Natalie: Massenmediale Ikonografien der Trauer. Darstellungsstrategien in führenden Zeitungen der westlichen und arabischen Welt. Dissertation, Hamburg 2018, S. 5. Verfügbar über <https://ediss.sub.uni-hamburg.de/volltexte/2020/10217/pdf/Dissertation.pdf>. [02.09.2020].

⁵⁶⁵ Vgl. Großklaus, Medien-Bilder, S. 134.

⁵⁶⁶ Vgl. Webseite von Pascal Convert. Verfügbar über http://www.pascalconvert.fr/histoire/pieta_du_kosovo/pieta_du_kosovo.html [18.09.2020].

Gleichgültigkeit und Vergessen einsetzt, der er entgegen will. Er begründet seine Arbeit folgendermaßen: „Sich den Bildern zu stellen, die man am liebsten verdrängt, würde mit Bestimmtheit zur Kenntnis von Bruchstücken einer gemeinsamen Vergangenheit [...] und vielleicht zum Aufbau einer Zukunft führen.“⁵⁶⁷

4.2.3 Stephan Popella, *Pietà*, 2012

Acryl auf Leinwand. Bildvorlage: Bildagentur Getty Images⁵⁶⁸

Entstehungskontext

Das Gemälde *Pietà* des in Dresden lebenden Malers Stephan Popella ist von der Fotovorlage mit dem Bildtitel: „Muammar al-Gaddafi ist tot“ der Bildagentur Getty Images angeregt.⁵⁶⁹ Der Fotograf wird namentlich nicht angegeben. Offenbar ist das Pressefoto ein Video-Still, das von den libyischen Aufständischen gefilmt und an Getty Image weitergegeben wird. Das Foto bzw. der Video-Still wird in einem Nachruf auf Muammar al-Gaddafi mit dem Titel: „Gaddafi: Verlust eines Diktators?“ am 24. Oktober 2011 von dem Chefredakteur AK in *Zeit & Wahrheit* veröffentlicht.⁵⁷⁰ Ebenso hat der Nachrichtensender euronews (Deutschland) ein Video ins Internet gestellt, das exakt diese Szene als bewegtes Bild zeigt.⁵⁷¹ In einem „Nachruf auf Muammar a-Gaddafi“ in benannter Zeitschrift kommentiert der Chefredakteur das Ereignis in einem stark populistischen und zynischen Schreibstil. Seine darin getroffenen Aussagen nehmen faktisch das Urteil der Leserschaft vorweg. So kommt er zu dem Schluss:

„Muammar al-Gaddafi, einer der letzten aus der berühmten ‚Achse des Bösen‘, ist vergangenen Donnerstag erschossen worden und es gehört nicht viel Vorstellungsvermögen dazu, um sicher zu sein, dass die Angehörigen der Tausenden durch sein Regime ermordeten oder die wohl eher

⁵⁶⁷ Convert, Pascal; Dagen, Philippe; Didi-Huberman, Georges; Millet, Catherine: *Lamento* Pascal Convert 1998-2005, Luxembourg, 2007, S. 153.

⁵⁶⁸ Verfügbar über <http://www.zeit-und-wahrheit.de/gaddafi-verlust-eines-diktators-11280/> [21.09.2020].

⁵⁶⁹ Vgl. Aussage von Stephan Popella gegenüber der Verfasserin der vorliegenden Studie am 31.07.2015 in seinem Atelier in Dresden.

⁵⁷⁰ Ein Nachruf auf Muammar a-Gaddafi. Gaddafi: Verlust eines Diktators? Veröffentlicht am Montag, 24. Oktober 2011, um 10:00 Uhr, von AK. Verfügbar über <http://www.zeit-und-wahrheit.de/gaddafi-verlust-eines-diktators-11280/> [04.07.2019].

⁵⁷¹ Die Nachrichtenagentur euronews (Deutschland) veröffentlichte am 21.10.2011 die abgebildete Szene als Bewegtbild. Aus ethischen Gründen wird auf einen Link als Beleg verzichtet.

Zehntausenden durch diesen Gefolterten diesen gewaltsamen Tod als verdiente Strafe aufnehmen werden. Der Diktator Gaddafi wurde getötet und man wird feststellen dürfen, dass die Art seines Ablebens angesichts seiner ‚Lebensleistung‘ durchaus nicht überraschend war, um nicht von Gerechtigkeit zu sprechen. Wie es mit Libyen weitergeht, ist indes – allem wie so oft verfrühten Frohlocken zum Trotz – völlig unklar; dass diejenigen, die ihr Leben für diesen Tyrannensturz aufs Spiel gesetzt haben, ihren Sieg feiern, ist natürlich absolut verständlich.⁵⁷²

Der Künstler Stephan Popella greift aktuelle Themen, wie die Problematik von Geflüchteten auf. In seinen Werken ist oft eine verdeckte Ironie enthalten. Sein Werk *Pietà* enthält sogar tiefen Sarkasmus,⁵⁷³ der durch die Darstellung und den hierzu entgegenstehenden Werktitel zum Ausdruck gebracht wird. Hierin bezieht er sich auf ein historisches Ereignis in Libyen im Oktober 2011, bei dem Muammar Muhammad Abdassalam Abu Minyar al Gaddafi (1942-2011) getötet wird. Seit Juni 2011 wird nach ihm als mutmaßlicher Kriegsverbrecher und wegen Verbrechen gegen die Menschlichkeit international mit Haftbefehl gefahndet. Auf dem Still wird gezeigt, wie der vormalige Premierminister und das Staatsoberhaupt von Libyen in einer Kühlhalle mit einem zerschundenen Körper zur Schau gestellt wird. In dem von euronews (Deutschland) auf der Videoplattform Youtube veröffentlichten Video vom 21.10.2011 sind jubelnde, triumphierende Libyer zu sehen, die über dem Leichnam posieren, diesen mit ihren Handys filmen und dabei die halb nackte Leiche berühren. Laut Medieninformationen kamen mehrere hundert Menschen in die libysche Stadt Misrata, um den auf einer blutbefleckten Matratze liegenden toten Muammar al-Gaddafi zu beschauen.⁵⁷⁴

Kurzbeschreibung des Kunstwerkes, Abb. 24

Der Bildaufbau des Gemäldes ist fast identisch mit der Bildvorlage.

⁵⁷² AK: *Gaddafi: Verlust eines Diktators?* vom 24. Oktober 2011, in: *Zeit & Wahrheit*. Verfügbar über <http://www.zeit-und-wahrheit.de/gaddafi-verlust-eines-diktators-11280/> [letzter Zugriff 18.07.2019].

⁵⁷³ Vgl. Schäfer, Katja: „Erfolgreicher Autodidakt“ in: *Sächsische Zeitung*, 05.09.2014 21:00 Uhr. <https://www.saechsische.de/plus/erfolgreicher-autodidakt-2921695.html>

⁵⁷⁴Teaser vom 24.10.2011 in der Onlineausgabe der *Bild*: „Gaddafis Leiche, sie liegt auf einer Matratze in einem Supermarkt-Kühlhaus aus. Schlangen davor, alle 10 Minuten neuer Einlass der Anstehenden.“ Verfügbar über <https://www.bild.de/news/standards/franz-josef-wagner/post-von-wagner-20606720.bild.html> [17.07.2019]. Auch in Spiegel Online, Samstag, 22.10.2011 09:36 Uhr. Verfügbar über <https://www.spiegel.de/politik/ausland/libyen-familie-fordert-herausgabe-von-gaddafis-leiche-a-793324.html> [17.07.2019].

Auf dem Bild ist ein etwa 60 bis 70 Jahre alter Mann mit geschlossenen Augen dargestellt. Der Kopf ist blutverschmiert. Auf der linken Stirnhälfte ist ein dunkler Fleck zu sehen. Die Augen des Mannes sind geschlossen. Die Lippen und Teile des Gesichts weisen Hämatome auf. Auf seinem nackten Oberkörper befinden sich mehrere Bahnen geronnenen Blutes. Ab den Lenden ist eine mit einem Gummizug geraffte graue Hose zu erkennen. Die Arme und Hände des Toten liegen leicht auseinander und legen den gesamten oberen Korpus frei. Der Mann liegt auf einer gelben Matratze. Seine Augen und der Mund sind geschlossen. Der Mann wird aus der Vogelperspektive gezeigt. Die linke obere Ecke der Matratze wird von einer von links in der Bildecke hineinragenden Hand mit einem Arm nach oben gedrückt. Um den toten Leichnam herum sind in Kreisform angeordnet acht Hände, bzw. Unterarme vom Bildrand ausgehend angeschnitten. Der Leichnam wird von allen Seiten von Mobiltelefonen haltenden Händen eingekreist und überlagert. Lediglich dessen Gesicht bleibt frei. In den Displays der Mobiltelefone ist jeweils der leblos Liegende abgebildet. Das von rechts oben scheinende Licht ist auf den Leichnam gerichtet. Um das gesamte Bild ist ein dicker schwarzer Rahmen gemalt.

Bildformel

Abgebildet sind mindestens sieben männliche Figuren und der Leichnam, dessen Oberkörper nackt ist. Wenngleich das Werk nicht die typische Zweifigurenanordnung und die Dreieckskomposition einer Pietà zeigt, hat der Künstler sein Werk mit „Pietà“ betitelt.⁵⁷⁵ Will man sich beispielsweise an der sonst bei einer Pietà überwiegenden Dreieckskomposition orientieren, die in der christlichen Ikonografie durch Maria und Jesus gebildet wird, so lässt sich diese, zumindest in der Bildkomposition des Gemäldes, nicht ausmachen. Wie bei dem Vergleich des Kunstwerkes *Pietà du Kosovo* des vorherigen Künstlers Pascal Convert mit dem Gemälde *Beweinung Christi* von Anthonis van Dyck bereits dargestellt, bestehen die ikonografischen Merkmale des Bildtypus der Beweinung häufig in der Liegeposition Christi und der Vielfigurigkeit um dessen Leichnam herum. Zwar ist für die Kunstepoche des Barock eine vielfigurige Pietà nicht ungewöhnlich, gleichwohl sind für eine Beweinung Christi eher eine Liegeposition und eine Loslösung des Körpers von den Assistenzfiguren typisch. Demnach verweist die hier auf dem Boden liegende Position des

⁵⁷⁵ Im Kapitel „IV.2 Projektion von Schmerz und Leid über den Werkstitel“, S. 281 wird detaillierter auf die Intention des Künstlers zu dem Werkstitel eingegangen.

Leichnams auf eine Beweinung oder eine Grablegung Christi hin.⁵⁷⁶ Die Übergänge der Bildtypen sind fließend. Aufgrund der Vielfigurigkeit und der gesamten Bildkomposition wird vergleichend das Gemälde der „Beweinung Christi“ von Peter Paul Rubens (1577-1640) eingeführt.⁵⁷⁷

[Kurzbeschreibung des Kunstwerkes „Beweinung Christi“ von Peter Paul Rubens \(1577-1640\), Abb. 25](#)

Der diagonal von links oben nach rechts unten leicht aufrecht auf einem Steinsockel liegende Körper des Leichnams Christi zerteilt die gesamte Bildfläche. Sein nackter, fahlgrauer Körper wird im Schambereich und auf dem linken Oberschenkel mit einem weißen Tuch bedeckt, auf dem er liegt. Die Wundmale zeigt Rubens an den Fußsohlen, der Innenseite des linken Unterarms und an der rechten Außenhand. In der linken Bildhälfte ist die Figur des Joseph von Arimathäa, der Jesus unter dem Arm stützt. Im Bildhintergrund befindet sich Nikodemus. Die in der rechten Bildhälfte befindliche Maria schließt mit ihren Fingern der linken Hand die Augen ihres Sohnes. Dabei wird ihr linker Unterarm von dem mit einem roten Gewand bekleideten Evangelisten Johannes gestützt. Mit der rechten Hand zieht Maria einen Dorn aus dessen Stirn. Unter den Trauernden ist auch Maria Magdalena im rechten Bildvordergrund.

[Vergleich äquivalenter Werke](#)

Die Gemälde weisen Ähnlichkeiten zum Werk von Popella in folgenden Punkten auf: Die Lichtführung erfolgt vom dunklen Rand ins Helle und ist auf den Leichnam gerichtet. Die Figuren von Jesus und Muammar al-Gaddafi durchschneiden diagonal fast die gesamte Bildfläche. Beide sind von Assistenzfiguren umgeben. Ihre Körper sind, bis zu den Lenden unbekleidet. Die Augen beider Hauptfiguren sind geschlossen. Der Vergleich mit dem Werk von Peter Paul Rubens verdeutlicht die Nähe des Bildmotivs von Popella zu der Szene einer Beweinung oder Grablegung Christi im Themenspektrum der christlichen Ikonografie.

⁵⁷⁶ Vergleiche hierzu finden sich in der christlichen Ikonografie in der Vielzahl. Beispielgebend wird die *Beweinung Christi* von Giotto zitiert. Sie ist sozusagen eine der bekanntesten Werke innerhalb dieses Bildsujets. Das Hauptmerkmal einer Beweinungsszene, verglichen zur *Pietà*, besteht in der Mehrfigurengruppe.

⁵⁷⁷ Peter Paul Rubens, *Die Beweinung Christi*, 1613/14, Öl auf Leinwand, 150 x 204 cm, Sammlungen des Fürsten von und zu Liechtenstein, Vaduz, Inv.-Nr. GE 62.

Kontrastiver Vergleich

Abweichend von den Ähnlichkeiten zur *Beweinung Christi* sind die Arme und Hände der auf dem Werk von Popella abgebildeten Beteiligten nicht personifiziert, wie bei dem Werk von Rubens. Während bei dessen *Beweinung Christi* die umliegenden Figuren eine emotionale Bewegtheit und Anteilnahme gegenüber dem Leichnam implizieren, sind bei Popella keine Hinweise auf eine derartige Regung auszumachen. Die Gesichter der unmittelbaren Bezugspersonen sind nicht abgebildet. Dies lässt den Schluss zu, dass der Gegenwartskünstler diese nicht vorhandene Anteilnahme und Empathie dem Toten gegenüber durch die Assoziation zur Bildsemantik dieses herkömmlichen abendländischen Bildmotivs kontrastieren will. Auf diese Weise betont er die Teilnahmslosigkeit der umliegenden Männer.

Kurzbeschreibung der farbigen Bildvorlage von Getty Images⁵⁷⁸

Auf den ersten Blick scheint das farbige Digitalisat identisch mit dem Gemälde zu sein. Deshalb wird im Folgenden auf die minimalen, aber entscheidenden Abweichungen eingegangen.

Innovation, verglichen zur Bildvorlage von der Bildagentur Getty Images

a) Es werden das Material, die Größe und Farbe verändert.

Popella verändert das Material von einem Digitalisat hin zu einem Unikat mit einem Material-Duktus. Er verändert zugleich das Bildformat eines gängigen Fotos oder einem Bildschirm, indem er es vergrößert. Die Farben der bekleideten Männer sind, verglichen zur Vorlage, leicht abgeschwächt.

b) Bildelemente werden hinzugefügt. Die Lichtführung wird verstärkt.

Verglichen zur Bildvorlage setzt Popella mit schwarzer Farbe einen Frame um das Bildgeschehen herum. Weitere Frames sind auszumachen: 1. der Betrachtende, der außen über den äußeren schwarzen Holzrahmen in das Bild hineinschaut. 2. der auf die Leinwand in Schwarz gemalte Rahmen. 3. die eingerahmten Abbildungen des Leichnams auf den Displays der Mobiltelefone der Männer im Bild. 4. verstärkt wird dieses Hineinführen ins Bild durch die von den Seiten, kreisförmig in das Bild hineinragenden, angeschnittenen, dicht gedrängten Hände und Arme der

⁵⁷⁸ Wie bereits hingewiesen, gibt es keine Angabe zum Fotografen.

Männer, welche einen gedachten ellipsenförmigen Rahmen ergeben, wenn man diese miteinander verbinden würde

Er nimmt die Farbigekeit der Kleidung der Männer zugunsten von Schwarz-Blau-Grautönen zurück und lässt die Lichtführung von dunkel nach helle auf den Leichnam übergehen. Es werden zwei weitere, ein Handy haltende Hände hinzugefügt.

c) Das Kunstwerk wird in einen anderen Kontext der Betrachtung gestellt.

Das ursprüngliche Foto/ Video wird in den Stillstand versetzt. Es wechselt von den journalistischen Bildmedien in die Räumlichkeit einer Galerie oder eines Museums.

Bildnerische Rezeption

Die Idee zu seinem Werk entwickelt Stephan Popella nach der Tötung von Muammar al-Gaddafi und der damit verbundenen Art und Weise der Rezeption des Publikums in den Medien. Zwar nutzt er die mediale Bildvorlage und stellt einen Wirklichkeitsbezug zum historischen Ereignis her, aber er dokumentiert und belegt nicht durch Wiederholung des Videos, sondern verändert ebenso wie Convert über das Material und einige Abweichungen in der Darstellung den Inhalt und somit die Bildaussage. Hierauf wird im näheren eingegangen.

Zu a) Material, Größe, Farbe – Auflösung des Dokumentationscharakters

Mit der Umwandlung der digitalen Bildvorlage in ein Kunstobjekt wird der Dokumentationscharakter im Sinne eines Belegs über den Tod eines Individuums entzogen, in diesem Fall eines in einer Kühlhalle aufbewahrten getöteten libyschen Machthabers. Durch den Wechsel des Materials von einem Digitalisat zu einem Acrylbild mit einem Duktus auf der Leinwand haben Betrachtende die Möglichkeit einer haptischen Sinneswahrnehmung. Dadurch, dass Popella die Farben, verglichen zum Digitalisat zu Grautönen in der Kleidung der Beteiligten minimal abschwächt, entsteht eine beängstigende Wirkung, die eine Bedrohung impliziert. Mittels des größer gestalteten Bildformats stellt er sich einer schnellen Betrachtung entgegen.

Zu b) Die schwarze Umrandung ähnlich einer Traueranzeige lässt ein Bild im Bild entstehen. Gesteigert wird diese Szene durch die gemalte Lichtregie vom Dunklen ins Helle, welche eine spotartige Fokussierung auf den Leichnam bewirkt. Popella nutzt, wie bei Paula Bronstein bereits erläutert, die Hell-Dunkel-Technik des sogenannten Chiaoroscuro, eine Licht-und Schatten-Farbkomposition, wodurch die Bild-dramatik verstärkt wird. Durch die Abfolge der verschiedenen Frames werden

Rezipierende sogartig in die Handlung hineingezogen, der sie sich schwer entziehen können. Die dargestellte Situation wirkt dadurch noch bedrohlicher. Dies legt nahe, dass der Künstler Beobachtende, die sich das Bild anschauen, zu Komplizen machen will. Eben diese Komplizenschaft stellt er nach eigenen Aussagen in Frage. Er möchte Betrachtende in das Bild führen und sie auffordern, ihre voyeuristische Haltung zu hinterfragen.⁵⁷⁹

Durch die Männer, die jeweils ein Mobiltelefon auf den Leichnam richten wird der einkreisende und somit bedrohliche Eindruck verstärkt. Die Handhaltungen kommen einer Geste gleich. Sie entsprechen dem bereits beschriebenen Weisegestus im Sinne eines proxemischen Zeichens im Raum und sind somit Teil nonverbaler Kommunikation mit dem Publikum. Sie bilden das hauptsächliche Narrativ und beschreiben die Handlung, ähnlich der Assistenzfiguren früherer Engelspietàs im italienischen Raum seit dem 13. Jahrhundert.⁵⁸⁰ Hier übernehmen, anstelle des Leichnams Jesu, die Engel die Erzählung.

Zu c) [Entschleunigung durch Stillstand](#)

Popella begründet seinen Wechsel von einem Video/ Still zu einem gemalten Bildwerk mit dem stetigen Wechsel der Tagesmedien. Dort würden stattgefundenere Ereignisse aus dem Gedächtnis verschwinden. Deshalb versucht er der Schnelllebigkeit und damit einhergehenden Vergesslichkeit der aufgenommenen Bildmedien mit der Statik eines stillstehenden Gemäldes entgegenzuwirken. Er möchte das Moment in seiner erschreckendsten Aussage „einfrieren.“⁵⁸¹ Er sagt einen Gegenentwurf zu den modernen Medien schaffen zu wollen und äußert sich weiter: „Bei einem Gemälde bleibt man stehen, um sich ein emotionales Bild zu machen. Ein Gemälde bietet gegenüber einem Still eher die Möglichkeit innezuhalten.“⁵⁸² Es wird festgestellt, dass mit der Übertragung in ein anderes Bildmedium der Künstler dem flüchtigen Vorgang des Ereignisses in den Tagesmedien entgegenwirkt und das Ereignis

⁵⁷⁹ Vgl. Interview der Autorin am 31.07.2015 in dessen Atelier in Dresden.

⁵⁸⁰ Ein Beispiel ist Andrea Mantegna: *Engelspietà*, um 1495/1500, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst. Der auferstandene Jesus Christus sitzt auf einem Sarkophag und zeigt seine Wundmale. Hinter ihm befinden sich zwei Engel.

⁵⁸¹ Die in diesem Kapitel getätigten Äußerungen über und von dem Künstler basieren auf einem Interview der Autorin mit Stephan Popella am 31.07.2015.

⁵⁸² Aus dem Interview mit dem Künstler am 31.07.2015 in Dresden: „Es gibt die Tötung von Gaddafi. Es gibt die Rezeption in den Medien. Der Youtube-Videostil zeigt, wie Gaddafi im Kühlhaus ausgestellt wurde, Menschen wurden dort durchgelassen. Menschen schossen Handyfotos [...]. Das macht was mit dem Künstler, als Gemälde als Gegenentwurf zu den modernen Medien.“

somit in entschleunigter Form rezipiert werden kann. Das Digitalisat mit dem Charakter einer journalistischen Berichterstattung erfährt eine weltweite Verbreitung. Im Gegensatz dazu ist das Gemälde von Popella ein Unikat und hängt nacheinander in zahlreichen Ausstellungen.⁵⁸³ Deshalb haben beide Abbildungen einen unterschiedlichen Bezug ihrer Betrachtung. Das Publikum erhält nun Zeit und Raum für ein Nacherleben des abgebildeten Geschehens und einer Auseinandersetzung mit der Situation.

Zur-Schau-Stellung – Schaulust – Mittel der Affizierung – Funktion

Es ist davon auszugehen, dass Popella neben dem Video auf der Plattform Youtube, dem der Still der Abbildung entnommen wurde, den Online-Artikel in *Zeit und Wahrheit* gelesen hat, der unter der Abbildung von Getty Images stand. Allein die stark wertende Sprache des Chefredakteurs muss Popella förmlich provoziert haben, sein künstlerisches Gegenbild hierzu zu entwerfen. So stellt er sich die Frage: „Was ist daran zu deuten: ein gestürzter Tyrann; ein gefolterter Mensch?“⁵⁸⁴ Popella geht an den Tötungsakt und dessen mediale Darstellung zunächst einmal intuitiv und emotional heran. Und so wirft er ethische Fragen auf. Er hinterfragt den Umgang der Medien mit der Zurschaustellung des Getöteten. In dem Interview formuliert er eine aneinandergereihte Fragenkette: „Was lösen diese Bilder in mir bzw. uns aus? Triumph? Desinteresse? Mitgefühl? Was vermögen die im Sekundentakt im Netz und TV konsumierten Bilder generell auszulösen?“⁵⁸⁵ Er erläutert weiter: „Dieses Fragen bzw. In-Sich-selbst Hineinhorchen möchte ich dem Betrachter weitergeben.“⁵⁸⁶ Popella spricht ein Tabu an, indem er sich mit dem Tötungsakt eines Kriegsverbrechers und eines Mannes auseinandersetzt, der sich wegen Verbrechen gegen die Menschlichkeit schuldig macht. Die Intention seiner bildnerischen Umsetzung besteht in der Aufforderung an den Betrachtenden, die mediale Bildwirkung eines hingerichteten und zur Schau gestellten Mannes zu reflektieren. So stellt der Kunst- und Bildhistoriker Horst Bredekamp fest, dass die Grenzen der

⁵⁸³ 2012, „St. Leopold Friedenspreis – Ausstellung der Nominierten Werke“ Stift Klosterneuburg bei Wien. 2014 Galerie Flox in Schirgiswalde-Kirschau; 2015 Ostrale – Zentrum für zeitgenössische Kunst.

⁵⁸⁴ Die in diesem Kapitel getätigten Äußerungen über und von dem Künstler beruhen auf einem Interview der Autorin mit Stephan Popella am 31.07.2015 in dessen Atelier.

⁵⁸⁵ Ebd.

⁵⁸⁶ Stefan Popella: „Es geht um Mitgefühl, die Frage nach dem Mitgefühl als Empathievermögen, gegenüber einem getöteten Menschen, Menschlichkeit unabhängig von Beruf und Religion.“ Aus dem Interview der Autorin mit Stephan Popella am 31.07.2015 in dessen Atelier in Dresden.

Darstellbarkeit von Toten oder Schreckensbilder, auf denen sich die Betroffenen nicht wehren können, längst überschritten seien. Er macht deutlich, dass der Tatsachen schaffende „Bildakt“ als Waffe eingesetzt werde und somit nicht Bilder gezeigt würden, die Vergangenes abbilden, sondern eine eigene Geschichte erzeugen.⁵⁸⁷ Seines Erachtens käme bei einer Fotografie die Versuchung hinzu, den Gewaltakt dazu zu benutzen, um erst ein Bild zu erzeugen. Demnach würde aus einer Tötung ein Bildakt gemacht werden. Tötungen würden zur Herstellung eines Bildes benutzt, die sogenannten Snapshots.⁵⁸⁸

Es liegt nahe, dass Gaddafi sowohl für eine Vorstellung als auch ein Bild steht, das ein zu vernichtendes Herrschaftssymbol verkörpert. Laut Silke Wenk werden derartige Bilder als Waffen, zum Zwecke der Abschreckung und der Demoralisierung der gegnerischen Partei eingesetzt. Sie führt ein ähnliches Beispiel aus dem Dritten Irakkrieg an, in dem zwei verbrannte Leichen (Angestellte einer amerikanischen Sicherheitsfirma) in Falludschah im April 2004 demonstrativ an einer Brücke aufgehängt und die entsprechende Abbildung medial verbreitet wurde.⁵⁸⁹ Es ist zu vermuten, dass das Verhalten der fotografierenden Männer auf dem Digitalisat einen ikonoklastischen Akt darstellt, wie er in der Geschichte im Kontext politisch motivierter Zerstörungen von Herrschaftssymbolen bekannt ist. Der Machtverlust Gaddafis soll für alle sichtbar gemacht und eben auch zur Schau gestellt werden. Den Männern, die Gaddafi filmen scheint es um das Zur-Schau-Stellen eines erlegten Tieres zu gehen und so wirkt es, als sicherten sie mit ihren Mobiltelefonen ihre zuvor gejagte Trophäe.

Diese Aufnahme von Gaddafi legt den Triumph der filmenden Männer nahe, denn es wird nicht der unmittelbare Tötungsakt gezeigt, sondern das Moment danach, der geschundene Körper des Leichnams. Auf dem Bild ist das gut an dem Hochhalten der gelben Matratze, auf dem Gaddafi liegt, zu erkennen. Sie wird den Filmenden, Fotografierenden und somit auch dem Betrachter zur besseren Ansicht entgegengehalten. Durch die Vogelperspektive, bei dem der Betrachtende von oben auf den Leichnam herabschaut, wirkt der Leichnam machtlos und unterlegen. Die

⁵⁸⁷ Vgl. Bredekamp, Horst in zwei Gesprächen mit Ulrich Raulff: Handeln im Symbolischen. Ermächtigungsstrategien, Körperpolitik und die Bildstrategien des Krieges, in: *Kritische Berichte* 1/2005, *Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*, Mitteilungsorgan des Ulmer Vereins – Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften e.V., Heft 1, Jahrgang 33, Annette Dorgerloh et al. (Hrsg.), S. 8.

⁵⁸⁸ Vgl. ebd., S. 9.

⁵⁸⁹ Wenk, Silke: Asymmetrische Krieg und (a)symmetrische Geschlechterbilder, in: *Bilderpolitik in Zeiten von Krieg: Sichtbarkeitsverhältnisse*, S. 33.

Liegeposition zeigt den vormaligen Machthaber einer Diktatur in einer geschwächten und entwürdigenden Liege-Position. Der Gesamteindruck des Werkes indiziert durch die Hämatome und den von Blut überströmten Korpus des Leichnams Gewalt und Abscheulichkeit. Rezipierenden werden keine Mitleid vermittelnden Assistenzfiguren als Mittler anheimgestellt. In diesem Kontext kann Jörg Trempler zitiert werden, der die Auflösung der Distanz zwischen Opfer und Täter beschreibt. Er bezeichnet die Handlung desjenigen, der zuschaut und somit an der Verbreitung beteiligt ist, als den „Medusa-Effekt“. Dieser Begriff hat sich als Redewendung „Je Sues médusé“ aus Frankreich herkommend, verbreitet.⁵⁹⁰ Somit stehen nicht der Leichnam oder die filmenden/ fotografierenden Männerhände im Zentrum der Rezeption. Vielmehr dient der Anblick des Bildgeschehens der auslösenden Affektdynamik im Publikum selbst. Gemäß Linda Hentschel⁵⁹¹ gibt es Bilder, die „anziehend“ sind, weil sie an konstitutionelle Intoleranz rühren. Sie zeigen zwar Menschen, die Gewalt ausgesetzt sind, lassen sie aber gerade deshalb menschlicher erscheinen. Ihr Anblick bewirke beim Betrachter Überempfindlichkeit, sodass man nicht hinsehen möchte. Man würde beim Sterben oder dem Verstorbenen als Betrachter zusehen und sich göttlicher Ekstase und äußersten Grauens gegenüber sehen. Die mediale Schaulust ginge in Schauangst über.⁵⁹²

Zusammenfassung – Bildformel der Pietà in Bezug auf Einfluss der Medien

Die Bildrhetorik von Popellas Werk wurde auf die Bildformel der Pietà untersucht. Festgestellt wurde, dass die Darstellung formal eher dem abendländischen Bildtypus einer Beweinungsszene oder Grablegung entspricht. Zu sehen ist jedoch kein Akt der Trauer bzw. Beweinung, sondern die öffentliche Zurschaustellung eines Leichnams in einem politischen Kontext. Mit minimalen Abweichungen zur Bildvorlage und den Mitteln der Material-, der Größenveränderung, anhand Farbabweichungen in der Kleidung, der Lichtführung, dem Hinzufügen eines schwarzen Rahmens und von zwei ein Mobiltelefon haltenden Händen verändert er die Bildaus-sage.

Rezipierende werden mit dem Thema des Zur-Schau-Stellens eines getöteten Menschen und dem eigenen Voyeurismus konfrontiert. Er übt massive Kritik an der ethischen Unverantwortlichkeit medialer Verbreitung seitens der Presse und einer

⁵⁹⁰ Vgl. „Je suis médusé! Tod und Versteinerung in der zeitgenössischen Mediengesellschaft, Jörg Trempler, in: Bild und Tod, Band I, hrsg. von Philipp Stoellger und Jens Wolff, S. 426 f.

⁵⁹¹ Linda Hentschel ist seit 2015 Professorin für Kunstbezogene Theorie an der Kunsthochschule Mainz.

⁵⁹² Vgl. Hentschel, Linda (Hrsg.), Bilderpolitik zu Schaulust, Schauangst, Schauverbot, S.11. Zum Thema „Schaulust“ und „Schauangst“ sei auch auf Rudolf Otto, Das Heilige, 1917 verwiesen.

pietätlosen Sensationsgier in der Gesellschaft. Sein Werktitel *Pietà*, mit dem er Mitgefühl implizieren will, steht im Kontrast zur Grausamkeit der Darstellung. Es wurde herausgearbeitet, dass Popella nicht den Leichnam in den Fokus seiner Bildaussage stellt. Auch die den Leichnam umkreisenden Männerhände stehen lediglich für einen Weisegestus einer erzählenden Handlung. Im Vordergrund steht die Kritik an den Bildmedien, die einen Leichnam zur Schau stellen. Für seine ethische Haltung, die er mit diesem Werk ausdrücken will, verwendet er den Werktitel *Pietà*, worauf im Ergebniskapitel IV.2.3 noch einmal näher eingegangen wird.

4.3 Rezeption unbewegter Bildmedien – Darstellung Kinder

4.3.1 Einführung

Die Medienredakteure des 21. Jahrhunderts bedienen sich der Mechanismen zur Erzeugung von Mitleid über das Zeigen verletzter oder getöteter Kinder. Diese Bildtradition ist in der Bildenden Kunst bereits im 20. Jahrhundert angelegt. Werke mit den Motiven eines toten Kindes, umschlungen von einer trauenden verzweifelten Mutter von Käthe Kollwitz⁵⁹³ oder der implizierte Schrei der Mutter mit dem kleinen Kind in ihren Armen in Picassos *Guernica* haben sich tief ins kulturelle Bildgedächtnis europäischer und außereuropäischer Rezipierender, einschließlich der Künstler_innen eingeprägt. In diesem Kapitel werden Werke behandelt, die sich auf real stattgefundenene terroristische oder aufständische Ereignisse beziehen, bei denen ein oder mehrere Menschen getötet worden sind. Die hier vorgestellten beiden Künstler rezipieren ebenso wie in dem vorangegangenen Kapitel, Bildvorlagen aus dem Bildjournalismus.⁵⁹⁴ Die folgenden Bildbeispiele stehen für den Einfluss der Medien auf die Darstellung von Kindern im Kontext von Krieg, Terror, Aufständen oder Genoziden. Sie werden hinsichtlich ihrer Bezüge zur Pietà-Ikonik erörtert.

⁵⁹³ Zwischen 1908 und 1911 schuf Käthe Kollwitz über 60 Arbeiten zu diesem Thema. Bei vielen dieser Zeichnungen und Radierungen ist eine Pietà-Bildformel unverkennbar.

⁵⁹⁴ Astrid Ertl stellt in diesem Zusammenhang eine Verbindung mit dem rasanten Wandel der Medientechnologie und deren Wirkungen her. Demnach stellt das Zitieren verwendeter Digitalisate und der Verweis auf den jeweiligen Bildjournalisten eine zunehmende Entwicklung seit dem 21. Jahrhundert dar.



Abb. 26 Gil Shachar, *Untitled*, 2001



Abb. 27 Israel Simionescu, *Massaker von Ma'alot*, Israel, 1974

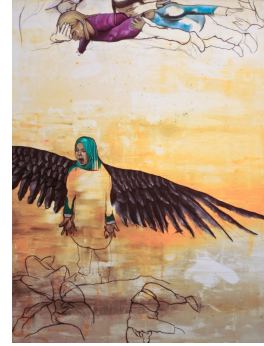


Abb. 28 Christian Bazant-Hegemark, *Pietà*, 2012



Abb. 29 Rogier van der Weyden, *Pietà*, ca. 1441



Abb. 30 Christian Bazant-Hegemark, *Kabul*, 2017



Abb. 31 Fotograf Massoud Hossaini, *Aghanistan*, 2011⁵⁹⁵

4.3.2 Gil Shachar, *Untitled*, 2001

Wachs, Epoxidharz, Baumwolle. Bildvorlage: Pressefotograf Israel Simionescu

Entstehungskontext

Bei einem Telefonat mit der Autorin gibt der in Duisburg lebende israelische Maler und Bildhauer Gil Shachar die Quelle seiner Inspiration für seine Installation *Untitled* an.⁵⁹⁶ Er verweist auf eine Vorlage des Fotografen Israel Simionescu. Sie zeigt eine Szene des Massakers im nordisraelischen Ma'alot vom 15. Mai 1974. Die verletzte Frau, Tzipi Maimon-Bokris, wurde von ihrem Bruder getragen, nachdem eine Granate neben ihr gelandet ist, bevor sie aus dem Fenster des Schulgebäudes springt. Der Anschlag wird von Palästinensern ausgeübt. Mehr als 100 Schüler_innen

⁵⁹⁵ Die zwölfjährige Tarana Akbari wird am 10. Dezember 2011 von ihrer Mutter Bibi Hava in ihrem Wohnzimmer in ihrem Haus in Kabul geküsst.

⁵⁹⁶ Gil Shachar in einem von der Verfasserin der vorliegenden Studie geführten Telefoninterview am 04.09.2018, von 11:18-12:50 Uhr, Mitschrift.

wurden in dem Schulgebäude als Geiseln genommen, davon 22 getötet und 68 schwer verletzt.⁵⁹⁷

Gil Shachar befasst sich in seinem Œuvre unter anderem mit dem Thema Gewalt im Nahen Osten.⁵⁹⁸ Sein überwiegendes Schaffen besteht aus Körperfragmenten menschlicher Figuren aus Epoxidharz. Die hier behandelte Installation wurde aufgrund ihrer minimalistischen Reduktion in der Gestaltung und ihrer Gedächtnisfunktion ausgewählt. Ebenso wie die hier zuvor beschriebenen Werke mit der Darstellung vergangener politischer Konflikte, soll über diese Installation das Langzeitgedächtnis reaktiviert werden.

Kurzbeschreibung des Kunstwerkes von Gil Shachar, Abb. 26

Gil Shachar hat eine dreidimensionale Wandinstallation angefertigt. Aus einer weißen Rückwand treten zwei Hände hervor. Die Unterarme der tragenden, männlichen Hände sind mit olivfarbenen Hemdsärmeln bekleidet, welche auf eine Militärbekleidung hindeuten. Sie halten einen weißen Stoff, der wie die Umhüllung um einen kindlichen Körper geformt ist. Die rechte Seite des Stoffes, vom Publikum aus gesehen, fällt im rechten Winkel senkrecht nach unten. Auf der linken Seite schaut der rechte Arm eines Kindes aus dem Stoff heraus. Dieser zeigt ebenfalls nach unten, wobei die Hand zu einer Faust verschlossen ist. Die Größenverhältnisse zwischen dem weißen Stoff, der tragenden Person und die kleinen Arme und Hände lassen ein Kind unter dem Tuch vermuten.

Bildformel

Der Künstler deutet mit einzelnen Elementen eine Männer- und eine Kinderfigur an, wovon die getragene Figur offenbar nicht mehr lebt, da deren Gesicht vollständig abgedeckt ist. Die Pietà-Ikonik wird zudem evident über die Zweitfigur.

Die für eine Pietà typische Dreieckskomposition ist zwar nicht sichtbar, sie wird jedoch durch den das Auge ergänzenden Oberkörper des Tragenden imaginiert. Zu sehen sind dessen durch die Rückwand hervortretenden beiden Unterarme in einer vorhaltenden Armhaltung. Bei der liegenden Figur werden lediglich der rechte

⁵⁹⁷ Vgl. Online-Journal *New Jersey Jewish News*: Horror remembered. Film captures terror of Ma'alot school massacre, 11.05.2011. Verfügbar über <https://njewishnews.timesofisrael.com/horror-remembered/> [07.08.2019].

⁵⁹⁸ Vgl. Robert, Henrike, Webseite des Kulturbüros, Stadt Mönchengladbach. Verfügbar über <http://www.co-mg.de/portfolio-items/gil-shachar/> [15.03.2020].

herabfallende Arm und die mit einem weißen Tuch imaginierten senkrecht abfallenden Beine ausgeführt. Da die Installation auf diese Elemente reduziert ist, liegt es nahe, dass diese senkrechten Bewegungen des Armes und des Tuches ein gestisches Zeichen darstellen. Beide Zeichen verweisen auf einen nicht mehr bestehenden Muskeltonus des Kindes.

[Kurzbeschreibung der Schwarz-Weiß-Bildvorlage von Israel Simionescu](#)

Auf dem Schwarz-Weiß-Foto von Israel Simionescu, fotografiert für die Zeitung *Israel Sun*, ist ein junger Mann in Militärkleidung zu sehen, der eine junge Frau in seinen Armen trägt. Dieser läuft, fast im Seitenprofil entgegen der Leserichtung am Betrachtenden vorbei, aus dem Bild hinaus. Sein linkes Bein führt einen Schritt nach vorn aus. Sein Mund ist geöffnet und seine Mimik zeigt Erschrecken. Die Frau umfasst seinen Nacken mit ihrem linken Arm. Ihr Pullover ist nach oben gerutscht, so dass ein darunter befindliches, weißes Hemd sichtbar wird. Ihren rechten Arm und die Hand hält sie nach oben angewinkelt. Ihr Mund ist weit geöffnet und die Augen sind geschlossen. Der Kopf ist leicht nach oben gestreckt, womit Schmerzen und ein lautes Wehklagen impliziert werden. Hinter dem Mann ist ein weiterer Mann in Militärkleidung angeschnitten, welcher eine synchrone Bewegung mit seinem Vordermann vornimmt. Er trägt einen leblos wirkenden Menschen in seinen Armen. Von diesem sind der dem Betrachtenden zugewandte Rücken, ein Teil des nach vorn geklappten Kopfes, ein eingeklemmter, angewinkelter linker Arm und ein hinter die Schulter des Trägers fallender rechter Arm zu sehen. Die Träger laufen auf einer befestigten Straße. Im Bildhintergrund ist eine Landschaft mit ebenerdigen oder eingeschossigen Häusern zu sehen.

Im Bildvordergrund scheint die junge von dem Mann getragene Frau durch ihre Verletzung an der rechten Hand vor Schmerz laut zu weinen und zu schreien. Der sie tragende Mann wirkt erschüttert und aufgewühlt.

[Äquivalenter Vergleich Bildvorlage von Israel Simionescu](#)

Wird das Kunstwerk mit der Fotovorlage verglichen, so ist beiden Darstellungen die eines mit dem Kopf nach links befindlichen Menschen tragende Vorhalteposition eines Mannes gemeinsam. Beide Getragenen haben ihre (angedeuteten) Beine nach unten angewinkelt.

Innovation, verglichen zur Bildvorlage von Israel Simionescu

Die Bildvorlage des Fotografen zeigt, ebenso wie die Wandinstallation eine tragende Figur. Shachars Adaption weicht jedoch in folgenden Punkten von dieser ab.

a) Material, Größe und Farbe werden verändert.

Shachar wechselt von einer Schwarz-Weiß-Fotografie, hin zu einer farbigen, aus Wachs, Epoxidharz und Baumwolle bestehenden Installation. Zugleich vergrößert er sein Werk auf Lebensgröße.

b) Bildelemente werden hervorgehoben bzw. reduziert. Das Alter der Figuren wird verändert.

Der mit einer Uniform bekleidete Lebende ist auf eine Ganzkörperfigur auf zwei Unterarme mit grünen Hemdsärmeln und Hände reduziert. Der auf dem Foto angewinkelte rechte Unterarm und die Hand der jungen Frau hängen bei der Installation von Shachar bei dem Kind herunter und dessen Hand bildet eine Faust. Die gehaltene Figur ist mit einem weißen Tuch umhüllt. Die Laufbewegung, die Mimiken, insbesondere der entsetzte Gesichtsausdruck des Mannes und der Schrei der jungen Frau auf dem Foto fallen weg. Ebenfalls weggelassen sind das sich am Bildrand wiederholende Figurenpar und die Umgebung auf dem Foto. Auf der Bildvorlage ist die getragene Figur verletzt. In der Installation wird aus der jugendlichen Frau ein Kind. Die tragende Figur auf dem Digitalisat vollzieht eine Fluchtbewegung. Bei der Installation ist keine Bewegung in den Raum zu erkennen.

c.) Das Kunstwerk wird in einen anderen Kontext der Betrachtung gestellt.

Die Bildvorlage ist ein Digitalisat und kann online abgerufen werden. Gil Shachars Werk ist im musealen Kontext oder Galerien verortet.

Bildnerische Rezeption

Zu a) Die Installation besteht nach Selbstaussage des Künstlers⁵⁹⁹ aus Abformungen von menschlichen Körperteilen und Abgüssen. Der Künstler setzt die einzelnen Teile zu einer Gesamtkomposition zusammen. Durch die Materialveränderung und die lebensgroße, realistische Umsetzung des Bildmotivs in eine Dreidimensionalität wirkt das Kunstwerk haptisch und somit elementarer.

Sichtbar ist die verwendete olive Farbe für die Hemdsärmel des Tragenden, welche

⁵⁹⁹ Vgl. Gil Shachar in einem von der Autorin geführten Telefoninterview am 04.09.2018, von 11:18-12:50 Uhr, Mitschrift.

dadurch als Militärbekleidung zu erkennen ist. Daraus ergibt sich jedoch auch die Absicht, keiner klaren Zuweisung einer in einem kriegerischen Konflikt bestehenden bestimmten Nation. Vielmehr liegt es nahe, dass es um eine universale Aussage bezüglich eines getöteten Kindes in einem politischen Konflikt geht.

Zu b) [Reduktion der Bildelemente auf Bildformel](#)

Shachar minimalisiert die Gesamtdarstellung beider Figuren. Lediglich zwei Hände und Unterarme, ein herabhängender Kinderarm und die einen Kinderkörper andeutende Hülle bleiben sichtbar. Das Auge Betrachtender ergänzt die nicht sichtbaren Teile der Körper. Damit bricht er die Bildgestaltung bei der männlichen Figur auf die Bildsemiotik der tragenden, vorhaltenden Armhaltung herunter. Diese demonstrative Geste kann als appellative Metapher gesehen werden.

Auf der Fotografie des Bildjournalisten ist der verletzte rechte Arm der jungen Frau angewinkelt. Bei der Wandinstallation hängt der Arm des Kindes gerade herunter. Diese, den Tod eines Menschen verdeutlichende Armhaltung ist ein elementarer Bestandteil einer Pietà. Somit entscheidet sich Shachar für eine Konsequenz im Gestus, welcher der Bildformel immanent ist und einen hohen Wiedererkennungswert hat. Diese Bildreduktion auf eine einzige Formel enthält den wiedererkennenden Bildcode. Hinzu kommt die lesbare realistische Umsetzung. Dies ermöglicht Betrachtenden eine schnelle Entschlüsselung der Bildkodierung und eine affizierende Reaktion. Gil Shachar bestätigt selbst, dass es sich bei seiner Arbeit auf den ersten Blick um die Bildsprache einer Pietà handele. Bei einem Telefonat mit der Verfasserin der vorliegenden Studie formuliert er weiterhin: „Würde der Betrachter genauer hinschauen, entdeckte er unter dem weißen Tuch ein kleines Mädchen, das von einem Mann getragen würde.“⁶⁰⁰ Die Komposition seiner Installation wirkt wie ein semiotisches Zitat.

Shachar nimmt die dynamische Laufbewegung der Figur auf der Fotografie für seine Installation nicht in Anspruch. Durch das Weglassen der sich bewegenden Beine versetzt er seine Figuration in einen Stillstand. Er beruhigt diese und verstärkt somit die Konzentration auf die tradierte Bildformel. Implizieren die von Grauen geprägten Gesichter der verletzten Tzipi Maimon-Bokris und ihrem Bruder auf der

⁶⁰⁰ Gil Shachar in einem von der Autorin geführten Telefoninterview am 04.09.2018, Mitschrift.

Pressefotografie aus Ma'alot eine starke Dramatik des vorangegangenen Geschehens, so lässt Shachar die Gesichter, einschließlich ihrer Erzählmimik, weg. Die hinter den vorderen Figuren synchron laufenden Assistenzfiguren in Form eines weiteren Soldaten und eines Verletzten, einschließlich des gesamten geographischen Umfeldes, entfallen ebenfalls. Hieraus kann geschlossen werden, dass für Shachar die Zeit und das Ereignis relevant sind, weil er sich durch seine Selbsterklärung darauf bezieht. Er hat sich jedoch über die Reduktion auf eine Universalisierung seiner Aussageabsicht und zugunsten einer klaren Assoziation auf die Bildformel entschieden.

Auf den Aspekt der traditionellen Rollenverteilung von Mutter und Kind bezogen, werden nicht mehr Maria mit ihrem Sohn gezeigt, sondern ein Mann mit einem Kind, womit auch hier die herkömmliche Rollenverteilung zu Gunsten einer politischen und sozial motivierten Aussage getroffen wird.

Interessant ist, dass Gil Schachar zuerst von einer Idee ausgeht und ihm dann das 1974 in den Medien verbreitete ikonische Foto des Ma'alot-Massakers gegenwärtig wird. Es verweist auf ein Zusammenspiel zwischen seiner Rezeption von Kunstwerken in Verbindung mit einschneidenden tagespolitischen Ereignissen und somit der Gesamtheit seines kulturellen Bildgedächtnisses. Seine visuelle Idee verwandelt er von einer schwer verletzten jungen Frau, Tzipi Maimon-Bokris, zu einem toten Kind. Hierüber wird die Hervorhebung der Unschuld der getragenen Figur evident. Dadurch, dass das dargestellte Kind durch die Abdeckung des weißen Tuches anonymisiert wird, ist davon auszugehen, dass es stellvertretend für alle in kriegerischen Konflikten getöteten Kinder steht.

Zu c) [Abweichende Betrachtungskontexte](#)

In einem Telefonat mit der Autorin begründet Gil Shachar die Entwicklung seines Werkes durch eine sich zunächst entwickelnde visuelle Idee, die sein Unterbewusstsein zum Vorschein brächte. Im nächsten Schritt würde er die mögliche Herkunft seines Gedankens über die Beschäftigung mit der Kunstgeschichte, Museumsbesuchen und die Befassung mit den „Alten Meistern“ analysieren und weiterentwickeln. Er stelle seine Arbeit von sich aus in den Kontext der christlichen Ikonografie und des Pietà-Motivs.⁶⁰¹ Das Werk ist konstant oder temporär in einem

⁶⁰¹ Gil Shachar in einem von der Autorin geführten Telefoninterview am 04.09.2018, Mitschrift.

Museum oder einer Galerie verortet. Es ist als eine beruhigte Installation, fernab der Schnelllebigkeit der Bildmedien in Lebensgröße und auf Augenhöhe für das Publikum angebracht.

Mittel der Affizierung – Funktion – Memorial

Das zuvor real stattgefundene Ereignis des Massakers von Ma'alot wird mittels einer Fotoaufnahme dokumentiert und weltweit in den Tageszeitungen veröffentlicht.⁶⁰² Und mehr noch: Es wird zu einer Medienikone. Deutlich wird dies an Shachars Aussage bei dem mit der Autorin geführten Telefonat: „Ein Israeli kann das sofort erkennen.“⁶⁰³ Er belebt eine Medienikone nach ca. 30 Jahren wieder.⁶⁰⁴ Hieran wird deutlich, dass der Künstler das Bildgedächtnis des Rezipierenden voraussetzt. Über die Perzeptionsdynamik wird aus seiner Arbeit ein Memorial.⁶⁰⁵ Rezipierende erhalten die Möglichkeit einer kontemplativen Verinnerlichung. Somit erhält die Installation den Charakter eines Andachtsbildes, ähnlich wie beispielsweise den spätmittelalterlichen, bemalten Holzskulpturen in den Seitenschiffen oder Kapellen einer Kirche. Laut Pinder sind die verschiedenen Formen eines Andachtsbildes „Gefühlsgefäße,“ die aus den vorhandenen Bildformen durch vielfältige Optionen eine Umdeutung ermöglichen, wie einer Verdichtung, Herauslösung, Ausschmückung usw.⁶⁰⁶ Eben diese Verdichtung semiotischer Bildelemente lassen bei Shachars Werk eine emotive Wirkung zu. Diese besteht in dem Leidensnachvollzug mit dem getragenen Mädchen, der sozialen Orientierung, den eigenen Schmerz selbst zu kompensieren und der Appellation an Betrachtende, welches durch das Vorhalten des Kindes impliziert wird.

⁶⁰² Das Foto wird u.a. am 16. Mai 1974 in *The Guardian*, London veröffentlicht.

⁶⁰³ Vgl. Gil Shachar in einem von der Verfasserin der vorliegenden Studie geführten Telefoninterview am 04.09.2018, Mitschrift. In seinem Telefonat bezieht sich der Künstler auf die Quelle für seine künstlerische Ausführung. Er verweist auf die Onlineplattform *Historica*. Unter der Überschrift: „Israeli-Palestinian conflict, Terrorist attacks, Massacres, Mass shootings“ steht unter dieser hier besprochenen Fotovorlage von Israel Simionescu: „The iconic photo of an Israeli man carrying an injured girl away from the school in Ma'alot“, (Das ikonische Foto eines israelischen Mannes, der ein verletztes Mädchen von der Schule in Ma'alot wegträgt). Verfügbar über https://historica.fandom.com/wiki/Ma'alot_massacre [04.09.2018]

In der Rückschau der Onlinezeitschrift *Jewish Telegraphic Agency*, Fishkoff, Sue: „Documentary recalls the horrors of Ma'alot school massacre“, 5.5.2011 steht: „The Ma'alot Massacre has become an iconic part of Israeli history.“ (Das Massaker von Ma'alot ist zu einem ikonischen Teil der israelischen Geschichte geworden). Verfügbar unter <https://www.jta.org/2011/05/05/culture/documentary-recalls-the-horrors-of-maalot-school-massacre> [04.09.2018].

⁶⁰⁴ Verglichen werden kann dies mit dem Werk *Pietà* von Kevin Brand, dessen Fotovorlage von 1976 in Südafrika aufgenommen und seitens des Künstlers über 30 Jahre später rezipiert wird.

⁶⁰⁵ Siehe hierzu Kapitel „II.2 Bildformel“ und „III.4.4.1 Urban Art als Intervention“.

⁶⁰⁶ Pinder, *Die Deutsche Plastik*, S. 92.

Zusammenfassung Bildformel der Pietà in Bezug auf den Einfluss der Medien

Shachar verbleibt mit seiner Wandinstallation in der Lesart eines Pietà-Motivs, bzw. er wendet diese bewusst an, um an das Bildgedächtnis Rezipierender zu appellieren. Er verstärkt diesen Eindruck über die Minimalisierung der Bildformel der Pietà auf seine grundlegenden Elemente, die eine schnelle Erfassung ermöglichen. Verglichen zur Bildvorlage von 1974, die eine detaillierte Zuschreibung des Ereignisses, des Ortes und der Nationalität zulässt, bezeichnet Shachar 2001 sein Werk mit *Untitled*. Durch das Weglassen jeglicher geografischer Verortung kann das von dem Mann gehaltene Mädchen jedes Kind in der dargestellten Größe sein. Daraus kann geschlussfolgert werden, dass es sich um ein getötetes Kind handelt, welches von jedem Kriegsschauplatz weggetragen werden könnte. Durch seine Neuinterpretation über das Weglassen des Ereignisses, das eine zeitliche und örtliche Bezugnahme ermöglicht, verwandelt er eine mediale Bildikone in ein Sinnbild, welches für das Töten von Kindern in kriegerischen Konflikten im Allgemeinen steht.

4.3.3 Christian Bazant-Hegemark, *Pietà*, 2012

Öl, Kohle auf Leinwand, Bildvorlagen: Pressefotograf Massoud Hossaini

Entstehungskontext

Nach Aussagen des österreichischen Künstlers Christian Bazant-Hegemark geht seine Arbeit *Pietà* auf zwei Fotografien des afghanischen Pressefotografen Massoud Hossaini zurück, welche dieser am 06. 12 2011 in Kabul, Afghanistan aufgenommen hat.⁶⁰⁷ Hinsichtlich des ersten Bildes ist der Bildbeschreibung aus der Presse zu entnehmen, dass es sich um die zwölfjährige Tarana Akbari handelt.⁶⁰⁸ Das Mädchen schreit nach einem Selbstmordanschlag eines Attentäters auf. Es verliert sieben Familienmitglieder, darunter ihren siebenjährigen Bruder Shoab.⁶⁰⁹ Aus der Beschreibung des Fotos von World Press Photo geht hervor, dass das

⁶⁰⁷ Bazant-Hegemark in einem Telefonat mit der Verfasserin der vorliegenden Studie am 18.11.2017.

⁶⁰⁸ Bildunterschrift: „Bei Getty Images Deutschland GmbH.“ Verfügbar über <https://www.gettyimages.de/detail/nachrichtenfoto/afghan-shia-muslim-12-year-old-tarana-akbari-cries-nachrichtenfoto/145039975?adppopup=true>. Bildunterschrift: „Pulitzer-Preis“. Verfügbar über <https://www.pulitzer.org/winners/massoud-hossaini> [23.03.2020].

⁶⁰⁹ Das Bild wird u.a. von AFP im Dezember 2011 abgebildet.

Mädchen nach einer von einem Selbstmordattentäter verursachten Bombenexplosion am Abu-Fazil-Schrein inmitten von Toten und Verletzten steht. Die Explosion findet während des Aschura-Festes statt.⁶¹⁰ Auf dem zweiten Foto der Serie mit der Nummer 12 wird Tarana Akbari am 10. Dezember 2011 von ihrer Mutter Bibi Hava in ihrem Wohnzimmer in ihrem Haus in Kabul geküsst.⁶¹¹

Für das erste Foto erhält Massoud Hossaini beim World Press Photo Award 2012 den zweiten Preis in der Kategorie *Singles, Spot News*. Im selben Jahr wird er mit dem Pulitzer-Preis in der Kategorie *Breaking News* ausgezeichnet. Bazant-Hege-mark fertigt 2017 zu diesem Foto eine Arbeit mit dem Titel: *Kabul*, siehe Abb. 30 an, die der Bildvorlage von Massoud Hossaini vom 10. Dezember 2011 sehr nahe kommt. In diesem Abschnitt wird jedoch das Werk *Pietà* von 2012 besprochen, weil es zum einen kurz nach dem Anschlag als erste Reaktion des Künstlers entstand und zweitens, weil es den Titel des hier behandelten Themas trägt. Das letztgenannte Bild kommt zudem der Bildikonik einer Pietà näher als das Werk *Kabul*.

Kurzbeschreibung des Kunstwerkes, Abb. 28

Im Bildmittelpunkt steht ein Mädchen mit einem grünfarbenen Hidschāb und einem Jabador, dessen grüne Farbe in der Bekleidung nur angedeutet ist. Alle dargestellten Figuren sind mit Kohle als Zeichnung umrissen, die einen ockerfarbenen-gelborangenen Bildfonds freigeben. Das Gesicht des Mädchens ist malerisch ausgearbeitet. Es hat den Mund weit aufgerissen. Ihre zusammengedrückten Augen starren aus dem Bildgeschehen heraus. Die Arme liegen am Körper an. Die Handinnenflächen zeigen zur/m Betrachtenden, die Finger sind abgespreizt. Das Bild ist in einen oberen und unteren Teil unterteilt. Am unteren Bildrand sind ca. drei Leichname zaghaft angedeutet. Hinter ihrem Rücken breiten sich schwarz-graue Federn zu Flügeln aus. Die menschlichen drei Körper zu ihren Füßen sind durch Kohlestriche angedeutet. Am oberen Bildrand schweben zwei Kinder mit ausgebreiteten Armen und den Köpfen nach unten. Eine Frau mit einem Kopfschleier hält mit ihrer rechten Hand stützend die Stirn des vorderen, blond gemalten schwebenden Kindes. Sie hält ihr Gesicht an den Kopf des Mädchens. Das parallel dazu schwebende Mädchen hat schwarzes Haar.

⁶¹⁰ Verfügbar über <https://www.pulitzer.org/winners/massoud-hossaini> [20.09.2020].

⁶¹¹ Verfügbar über <https://www.theatlantic.com/photo/2012/01/afghanistan-december-2011/100217/> [15.03.2020].

Bildformel

Auf dem Bild sind drei bekleidete Mädchen und eine Frauenfigur. Da die im oberen Bildteil mit ausgebreiteten Armen schwebenden Mädchenfiguren ihre Augen geschlossen haben, ist davon auszugehen, dass sie nicht lebend dargestellt werden. Die Frau am oberen Bildrand berührt mit Mund und Nase den Hinterkopf des in der Luft schwebenden Kindes. Diese Anmutung lässt einen kunsthistorischen Vergleich zu, der in der innigen Zuwendung von Maria zu Jesus liegt. Seit dem Spätmittelalter sind Pietà-Darstellungen nachzuweisen, bei denen Maria ihren Kopf ganz dicht, sozusagen Wange an Wange in inniger Zuwendung an ihren Sohn hält.⁶¹² Als Beispiel wird die *Pietà* von Rogier van der Weyden, ca. 1441⁶¹³ aus Belgien herangezogen

Kurzbeschreibung des Kunstwerkes *Pietà* von Rogier van der Weyden, ca. 1441, Abb. 29 und Äquivalenz

Maria hält den Leichnam ihres Sohnes in der Diagonale. Ihr Gesicht ist ganz nahe am Gesicht des Leichnams. Dabei hält sie mit ihrer rechten Hand dessen Kopf. Links stützt Josef von Arimathäa den Oberkörper des Leichnams. In der rechten Bildhälfte kniet betend Maria Magdalena. Im Zentrum der Szene steht die innige und zärtliche Zuwendung. Bei der *Pietà* von Bazant-Hegemark ist eine ähnliche Kopfhaltung der Frau in der linken oberen Bildhälfte nachzuweisen, wie bei der Maria von van der Weyden. Ebenso wie auf dessen Gemälde berührt ihr Gesicht zärtlich den Kopf des Mädchens. Diese haltende Position der Frau durch das den anderen Menschen einschließende Umfassen über die Hand, in Verbindung mit dem Schweben und den geschlossenen Augen des Kindes, schließt dessen Tod mit ein. Diese aufgeführten Merkmale, ebenso wie die Zweitfigur erfüllen die Kriterien der Bildformel einer Pietà, bei der die Frau mit dem langen Haar oder Schleier Maria und das tote Mädchen Jesus impliziert.

Kurzbeschreibung der beiden Bildvorlagen von Massoud Hossaini, (ohne Abbildung)⁶¹⁴ und Abb. 31

⁶¹² Auf das Stilmittel des sogenannten Willem-Key-Typus wurde bereits in Kapitel III.3, bei dem Bildjournalisten Samuel Aranda eingegangen.

⁶¹³ Rogier van der Weyden, *Pietà*, ca. 1441, Öl auf Eichenholzplatte, 32,5 x 45,8 cm.

⁶¹⁴ Das Digitalisat wird nicht abgebildet, weil es mehrere Leichname zeigt, jedoch ein ähnliches Gemälde von Basant-Hegemark, „Kabul“, 2017, siehe Abb. 30.

Auf dem ersten hier nicht gezeigten Foto von Massoud Hossaini steht im Bildmittelpunkt ein Mädchen mit einem grünfarbenen Hidschāb und einem darunter befindlichen grünen und weißen Jabador. Ihre gesamte Kleidung ist mit rotem Blut bespritzt. Sie hat ihren Mund weit geöffnet, wodurch ein lauter Schrei impliziert wird. Ihre abgespreizten Finger an den Händen zeigen zum Betrachtenden. Um das Mädchen herumsitzen und liegen auf einem Sandboden mehrere Menschen, darunter Säuglinge, Kinder und Erwachsene. Der überwiegende Teil liegt leblos da. Links unterhalb des stehenden Mädchens sitzt eine Frau im Seitenprofil und weint. Im rechten Bildhintergrund sitzt ein Mann mit blutverschmiertem Gesicht, neben ihm befindet sich eine Frau. Dahinter steht an einer weißen Tür ein ebenfalls von Blut bespritztes anderes Mädchen. Bazant-Hegemark hat diese Bildvorlage in dem Gemälde *Kabul*, 2017 umgesetzt (Abb. 30).

Auf der zweiten Bildvorlage von Massoud Hossaini (Abb. 31) fasst eine im rechten Bildteil befindliche Frau mit ihrer linken Hand die Wange eines links neben ihr liegenden Mädchens. Sie küsst dessen Stirn.

[Innovation, verglichen zu den beiden Bildvorlagen von Massoud Hossaini](#)

Verglichen zu den Pressefotografien bestehen formale Veränderungen, die eine Abweichung der inhaltlichen Aussagen vermuten lassen:

a) Material und Größe werden verändert.

Bazant-Hegemark setzt die Fotoreproduktion in Ölfarbe und Kohle auf Leinwand um. Das ursprüngliche Digitalisat wird auf die Maße 200 x 150 cm vergrößert.

b) Bildelemente werden hervorgehoben bzw. reduziert.

Die umliegenden verletzten und getöteten Kinder und Erwachsenen, die auf dem ursprünglichen Digitalisat zu sehen sind, werden von Bazant-Hegemark mittels einer Kohlezeichnung umrissen. Farbakzente und die Anzahl der Figuren sind reduziert. Die Bekleidung der Protagonistin wird lediglich über bildsyntaktische Elemente eines angerissenen Grüntons des Hidschāb und der Ärmel ihres Jabadors farbig markiert. Während auf der Fotografie die Verletzten und Getöteten die zentrale stehende Figur auf dem Boden umringen, bleiben sie auf dem Gemälde auf den linken bis mittigen unteren Bildteil beschränkt. Alle gemalten und gezeichneten Figuren liegen auf einem orange bis ockerfarbenen, dünn lasierten Fonds.

[Flügel](#)

Hinzugefügt werden große ausschweifende, schwarze Flügel, welche im linken Bildteil angeschnitten und zum rechten Teil hinauslaufen. Diese sind leicht diagonal hinter dem Rücken des Mädchens angeordnet. Dadurch wird das Bildformat in eine obere und untere Bildhälfte unterteilt.

Engel

An dem oberen Bildrand schweben zwei Mädchen mit ausgebreiteten Armen. Das vordere Kind wird von der Hand einer mit Kohle skizierten Frauenfigur an der Stirn gehalten.

Aufschrei und Weisegestus

Im Bildmittelpunkt zeigt das stehende Mädchen eine entsetzt wirkende Mimik mit weit geöffnetem Mund. Die nach unten durchgestreckten Arme, die Betrachtenden zugewandten Handinnenflächen und die abgespreizten Finger verweisen auf die unter ihr liegenden gezeichneten Leichen.

c) Das Kunstwerk wird in einen anderen Kontext der Betrachtung gestellt.

Die Bildvorlagen sind Digitalisate und können online abgerufen werden. Bazant-Hegemarks Werke sind im Kontext einer Galerie oder musealen Raumes zu verorten.

Bildnerische Rezeption

Zu a) Mit der Veränderung des Bildträgers von einem Digitalisat hin zu einem Kunstwerk erfahren Rezipierende über taktile und haptische Reize eine neue Bildsemantik. Bei dem Gemälde von Bazant-Hegemark ergibt sich dies aus einer erheblichen Größenverschiebung des digitalen Ausgangsmaterials auf eine Höhe von 200 cm, womit sich die Aufmerksamkeit Bildbetrachtender umgehend auf die Mädchenfigur fokussiert. Dadurch erfährt das Publikum eine elementare Unmittelbarkeit.

Zu b) Die Figuren auf dem Bild sind farblich nur zum Teil oder gar nicht ausgearbeitet. Der ocker-orangefarbene Bildfonds füllt die gesamte Bildfläche und scheint durch die Umrisszeichnungen hindurch. Dadurch entsteht ein vermeintlich leerer Bildhintergrund. Über die Materialeigenschaft der Leinwand und der lasierenden Farbe wird eine nicht sichtbare Entität vermittelt. Fortgeführt wird dies über symbolische Zeichen, wie die schwarzen Flügel des stehenden Mädchens und die

schwebenden Mädchen am oberen Bildrand, welche die Assoziation von zwei Engeln hervorrufen. Die Flügel und Engel deuten auf eine symbolische Verwendung seitens des Künstlers zu der Absicht einer übersinnlichen Verortung des real stattgefundenen Geschehens hin. Das Hinzufügen einer Metapher mittels gefiederter Flügel und schwebender Engel, einschließlich der das Kind auf das Haupt küssenden Mutter am oberen Bildrand, verleihen dem Werk eine aufgeladene metaphorische Bildsemiotik. Es entsteht der Eindruck, als wären die am oberen Bildrand schwebenden Kinder tote Kinderseelen, die auf die auf der Erde befindlichen toten Erwachsenen und Kinder niederschauen. Das aufrechtstehende Mädchen legt durch seine vertikale Achse inmitten eines leer erscheinenden Vakuums im Bildhintergrund und der klaren Bildaufteilung einer oberen und unteren Gestaltung, eine gedankliche Verbindung zwischen dem Jenseits und Diesseits nahe. Bazant-Hege mark folgt hier bewusst oder unbewusst der Bildtradition der im Eingang dieser Studie beschriebenen Einführung von Assistenzfiguren in der byzantinischen Ikonenmalerei. Beispielgebend wurde zu Beginn dieser Studie der italienische Maler Roberto di Oderisio von 1354 angeführt.⁶¹⁵

Der obere Bildteil mit den schwebenden Mädchen ist nach Aussagen des Künstlers von einem Foto inspiriert, das nach dem Anschlag bei einem nachträglichen Besuch des Pressefotografen entstanden ist. Dieser stelle den eigentlichen Bezug zu einem Pietà-Motiv her. Es würde die Mutter, Bibi Hava, der zwölfjährigen Tarana Akbari (Abb. 27) zeigen. In der liebevollen Zuwendung der Mutter zu ihrem Kind würde der Künstler die Bildsymbolik angesprochen sehen, die von der Pietà ausginge.⁶¹⁶

[Aufschrei, Weisegestus](#)

Auf der Theorie eines theatralischen Codes als System von Fischer-Lichte aufbauend werden in dem Bild bei der dargestellten Protagonistin kinesische Zeichen festgestellt. Diese zeigen sich zum einen in den Bewegungen des Gesichts (Mimik) und zum anderen in der Bewegung des Körpers über die Hände und Finger des stehenden Mädchens. Der Künstler übernimmt von der Fotovorlage die Mimik der Protagonistin mit dem weit aufgerissenen Mund und dem entsetzt wirkenden Blick, welche einen lauten Aufschrei impliziert. Die nach unten durchgestreckten Arme, die

⁶¹⁵ Siehe Unterkapitel II.1.3 Datierung im nordalpinen Raum.

⁶¹⁶ Der Künstler fühlte sich für seine Umsetzung von dem Foto berührt und inspiriert. Vgl. Christian Bazant-Hegemark in einem Interview über Skype mit der Autorin am 16. April 2018, 18:00 Uhr.

Betrachtenden zugewandten Handflächen und die abgespreizten Finger wirken wie zu den Leichnamen nach unten weisende Pfeile Diese gestische Bewegung deutet auf einen Weisegestus hin. Das Kind wirkt vollkommen auf sich allein gestellt. In dieser exemplifizierten Form kann von einer beabsichtigten Anklage seitens des Künstlers gegenüber der stattgefundenen Gräueltat ausgegangen werden. Der für diese Studie verwendete Begriff des Anklagetyps stellt ausgehend von der Mitte des 20. Jahrhunderts für das 21. Jahrhundert eine Fortführung dar.⁶¹⁷

Zu c) Abweichende Betrachtungskontexte

Das Bild stellt ebenso wie die zuvor analysierten Werke dieses Kapitels einen Stillstand gegenüber der Schnelllebigkeit des medial gezeigten Grauens dar. Rezipierende haben die Möglichkeit in Ruhe an einem Ort der Künste zu reflektieren.

Dem Pressefoto wird 2012 durch seine Prämierung beim World Press Photo Award der Status einer Bildikone zuteil.⁶¹⁸ Zwischen der Entstehung der Fotografie und der Umsetzung durch den Künstler besteht, verglichen zu den anderen Künstlern keine größere zeitliche Versetzung. Er hat innerhalb eines Jahres auf das Ereignis und seine Auswirkungen reagiert.

Bazant-Hegemarks Umsetzung zeigt nicht vordergründig das zuvor verübte Massaker an der afghanischen Zivilbevölkerung bei einem Bombenattentat in Kabul. Dennoch bezieht er sich auf das historische Ereignis. Er nutzt es als Zitat, sortiert das noch auf dem Foto befindliche Chaos mittels Selektion und beruhigt somit die Bildkomposition, um auf den Schrei als affizierendem Gesamtausdruck zu fokussieren.

Mittel der Affizierung – Funktion

Der Künstler schafft über das Anskizzieren einer Situation und den körperlichen Ausdruck einer Akteurin ein Bildzitat, das dazu geeignet ist, in Betrachtenden Mitleid für das zu schützende überlebende Mädchen zu entwickeln. Diese Absicht wird durch folgende Äußerung von ihm bestätigt: „Ich habe dieses Motiv über fünfmal bereits verarbeitet, weil es mich sehr berührt.“⁶¹⁹ Neben der nachgewiesenen

⁶¹⁷ Hier sei wieder auf den Aufschrei der Mutter in dem Gemälde *Guernica* von Pablo Picasso verwiesen.

⁶¹⁸ Wichtig war Bazant-Hegemark die Mitteilung, dass er das Foto nicht als prämiertes Foto von World Press wahrgenommen hat. Vgl. Telefoninterview mit Christian Bazant-Hegemark vom 18.11.2017, 09:50 Uhr.

⁶¹⁹ Antwort von Bazant-Hegemark von 18.11.2017, 09:50 auf die Frage der Autorin vom 11.11.2017: „Wie kam es zu dieser Arbeit?“

Verwendung der Bildformel der Pietà in Form der Mutter und der schwebenden Mädchen im oberen Bildteil begründet Bazant-Hegemark seinen Zugang über die Werkbezeichnung *Pietà* folgendermaßen: „Der von mir gewählte Titel bezeichnet in der Malerei offensichtlich nicht die schützende Haltung (Mutter/ Kind, in der religiösen Deutung) – es gibt im Leben oft keinen Schutz. Ich kann es nicht gut rational erklären, aber möglicherweise ging es mir bei der unterbewussten Wahl des Titels um genau diese Diskrepanz.“⁶²⁰

Bazant-Hegemark zufolge gäbe es keine Verlässlichkeit, die von einer übersinnlichen Macht ausginge.⁶²¹ Mit seiner Aussage vollzieht er eine Veränderung in der religiösen Funktion der Pietà. Diese besteht seit dem Spätmittelalter in einer sozialen Komponente, welche unter anderem Trost, Orientierung, Kompensation, Hilfestellung oder ein Ventil der eigenen Ohnmacht gegenüber dem Tod eines Lebenden darstellt.⁶²² Gleichwohl richtet sich seine Arbeit sowohl an das kollektive als auch das kulturelle Gedächtnis Rezipierender als einer Hauptfunktion des Pietàmotivs. Zum einen zeigt er das schreckliche Ereignis im mittleren und unteren Bildteil: das Bombenattentat und dessen Folgen mittels der ausdrucksstarken Gestik des schreiend dargestellten, aufrecht stehenden Mädchens inmitten von Leichenteilen. Im oberen Bildteil erinnert er an die Funktion einer Pietà zum Erzeugen von Mitgefühl, der Fürsorge und zur Motivation, zu helfen. Betrachtende sollen Mitleid mit der Überlebenden und ihrem Leid sinnlich erfahren. Der Künstler wirft Rezipierende auf sich selbst zurück. Somit erinnert das Werk retrospektiv an ein kollektives Trauma.

Zusammenfassung – Bildformel der Pietà in Bezug auf Einfluss der Medien

Bazant-Hegemark analysiert in seinem künstlerischen Schaffen gesellschaftliche Abläufe und bringt seine Erkenntnisse von der eigenen Ohnmacht und Hilflosigkeit gegenüber dem Schrecklichen gezielt in sein Werk mit ein.⁶²³ Bemerkenswert ist seine Rezeption auch in Form der Zusammenführung zweier Fotografien aus dem Bildjournalismus, welche durch seine Interpretation eine vollkommen andere

⁶²⁰ Ebd.

⁶²¹ Ebd.

⁶²² Mit der Ohnmacht des Lebenden gegenüber dem schrecklichen Ereignis des Todes haben sich bereits Käthe Kollwitz oder Lotta Blokker befasst. Der Mensch stünde dem ihn überkommenden Unheil hilflos gegenüber und verspürte die Ohnmacht nicht selbst aktiv handeln zu können. Vgl. Kapitel III.7.1.1.

⁶²³ Bazant-Hegemark hat seine Dissertation zu dem Thema: „Beyond Mimesis – Philosophie zeitgenössischer Malerei“ abgeschlossen.

Aussage erhalten. Er stellt den dokumentarischen Charakter eines Bombenattentats und eine intime Szene zwischen der Mutter Bibi Hava und ihrer Tochter nach dem Attentat in einen neuen Zusammenhang. Der Weg der Menschen zu einem muslimischen Aschurafest, bei der fast alle getötet werden, wird in den Kontext der Pietà, die der christlich-abendländischen Ikonografie entspringt, gesetzt. Dabei wird die traditionelle Bildformel der Pietà modifiziert und um die Darstellung eines Aufschreis und den zu den Getöteten weisenden Hände des Mädchens zu einer Anklage formuliert. Die Appellation wendet sich gegen das stattgefundene Attentat, in die Menschen aus der Zivilbevölkerung hineingezogen werden. Es ist davon auszugehen, dass der Künstler den Schmerz und die Trauer über einen Gewalt- und Tötungsakt an Menschen als ein universales Gefühlsmoment unabhängig von religiösen Zugehörigkeiten vermitteln will.

Exkurs – Die Pietà in der Aschura-Ikonografie

Fünf in diesem Kapitel aufgeführte Arbeiten⁶²⁴ stehen im Kontext kriegerischer Auseinandersetzungen zwischen den Religionsgruppen der Sunniten und Schiiten. Ein zentrales religionshistorisches Ereignis insbesondere für schiitische Muslim_innen ist hierbei die Schlacht bei Kerbala (680), welche alljährlich durch das Aschurafest als mediale Trauerikonografie reinszeniert wird. Der Islamwissenschaftler und Iranist Olmo Gözl sieht in der im Kerbalaparadigma⁶²⁵ erinnernden Schlacht ein politisch-formatives Moment der schiitischen Glaubenslehre und den theologischen Ursprung des schiitischen Märtyrerethos, welcher den Gläubigen einen bis in die Gegenwart wirksamen Normenkatalog des Heroischen anbietet. Hierbei würden die Protagonist_innen der frühislamischen Geschichte Eigenschaften wie Gut und Böse sowie Recht und Unrecht verkörpern.⁶²⁶

Die Recherche ergab, dass die schiitische Aschura-Ikonografie zum Teil Parallelen zur christlichen Pietà-Ikonik aufweist. Deshalb wird hier eine kurze Betrachtung vorgenommen, um eine transkulturelle Lesbarkeit und Anwendung der Pietà-Ikonik zu belegen. Beispielgebend wird ein undatiertes Poster mit einer Abbildung des

⁶²⁴ Gemeint sind die Produzierenden: Samuel Aranda, aus der Reportageserie *Sanaa, Yemen*; Paula Bronstein aus der Reportageserie *The Silent Victims of a Forgotten War*; Mohammed Badra, *Syrien* aus der Reportageserie *Syria, No Exit*; Stephan Popella, *Pietà* und Christian Bazant-Hegemark, *Pietà*.

⁶²⁵ Fischer, Michael: *Iran. From Religious Dispute to Revolution*, Madison 2003, S. 21.

⁶²⁶ Gözl, Olmo: Kerbalaparadigma. PDF verfügbar über <https://www.researchgate.net/publication/327172891> DOI: 10.6094/heroicum/kpd1.1.20200213, Ver. 1.1 vom 13. Feb. 2020, S. 1-2.

Künstlers mit dem Nachnamen Mirzabigi⁶²⁷ herangezogen. Dargestellt sind die Heiligen Imam Hussein, Abul Fazl, Husseins Frau Zainab und Asqar. Hussein ist an seinen gen Himmel ausgestreckten Armen und Händen oder das Kind Asgar in seinen Armen haltend zu erkennen. Zainab wird oft trauernd zu seinen Füßen kniend gezeigt. Abul Fazl ist an den Attributen zweier Federn an seinem Helm und einer haltenden Fahne zu identifizieren.⁶²⁸ Die Kunsthistorikerin Schoole Mostafawy verweist in diesem Zusammenhang auf Vorlagen christlich tradiertes Andachtsbilder bzw. das Pietà-Motiv der westlichen Welt.⁶²⁹ Ferner legt sie die Popularität und weite Verbreitung dieser realistischen Abbildungen in der iranischen Bevölkerung dar und sieht diese sogar als Teil der iranischen Identität.⁶³⁰ In den 1980er Jahren hätte das Pietà-Motiv im Zuge „[...] der staatlichen Propaganda Aufnahme in den Kanon der Märtyrerbilder des ersten Golfkriegs (1980-1988)“⁶³¹ gefunden. Mostafawy beschreibt das Anbringen von überdimensional großen Wandbildern an Häuserfassaden, auf denen die in Tschador gehüllte Zainab oder Imam Hussein den auf den Schoß liegenden Soldaten betrauern.⁶³² Coco Ferguson beschreibt den religiösen Kult um den ernannten Märtyrer Imam Hussein in der Ära um Ayatollah Khomeini, der seinen Kampf gegen den Schah von Persien (Mohammad Reza Pahlavi) mit dem Kampf Husseins gegen die Sunniten gleichsetzte, als Verwischen der Grenzen zwischen Religion und Politik. Sie sieht darin „[...] eine explosive Mischung aus Frömmigkeit, Märtyrertum, Sehnsucht, Drama auf höchster wie auf niedrigster Ebene.“⁶³³ Demnach wurden die Heiligenfiguren als Propaganda auf Postern für religiöse und politische Zwecke eingesetzt.

⁶²⁷ Die Leiterin des Referats Kunst- und Kulturgeschichte und Kuratorin Global Art History Kulturgutschutz Kunstgeschichte des Badischen Landesmuseums, Dr. Schoole Mostafawy, gibt zu dem Künstler an: „Unter dem Nachnamen Mirzabigi gibt es eine Reihe von zeitgenössischen Künstlern, die sich mit Miniaturmalereien oder aber volkskundlich-religiösen Themen wie das vorliegende beschäftigt haben. Am ehesten kommt Ostad (= Meister) Abu'l Fazl Mirzabigi in Frage, der im Jahr 1346 nach persischer Zeitrechnung (= 1967) geboren wurde.“ E-Mail-Antwort vom 24.06. 2021.

⁶²⁸ Vgl. Das fremde Abendland? Orient begegnet Okzident von 1800 bis heute (= Ausstellungskatalog zur Sonderausstellung im Badischen Landesmuseum, Museum beim Markt 2010/2011), Schoole Mostafawy und Harald Siebenmorgen (Hrsg.), Stuttgart 2010, S. 99.

⁶²⁹ Ebd., S. 99.

⁶³⁰ Vgl. ebd.

⁶³¹ Ebd.

⁶³² Vgl. Ebd.

⁶³³ Ferguson, Coco: Am 15. Khordad, in: Transit Teheran Pop, Kunst, Politik, Religion. Junges Leben im Iran, Malu Halasa, Maziar Bahari (Hrsg.), Zürich 2008, S. 110.

Die Datierungen der benannten Abbildungen, insbesondere die Bilder des Künstlers Mirzabigi, liegen höchstwahrscheinlich vor dem Jahre 2000.⁶³⁴ In dieser Studie werden ausschließlich Werke ab dem 21. Jahrhundert als Untersuchungsgegenstand verhandelt. Jedoch zeigen die Ausführungen dieses kurzen Exkurses, dass die Ashura-Ikonografie mit der christlichen Pietà-Ikonik transkulturell eingesetzt wird und lesbar ist. Dies nicht zuletzt dadurch, dass in den 1960er Jahren viele iranische Künstler_innen, wie Mirzabigi und Shoja Azari (geb. 1957), zur populistischen schiitischen Ikonografie des 19. Jahrhunderts zurückkehren, die inzwischen in die offizielle Bildsprache der Islamischen Republik aufgenommen worden ist.⁶³⁵

4.4 Zwischenfazit

Ziel der beiden vorherigen Kapitel zum Thema Gewalt war es, den Einfluss der Bildmedien im Kontext von Krieg, Terror und Aufstand auf die rezeptionsästhetischen Dynamiken von Gegenwartskünstlern bezüglich der Pietà zu exemplifizieren.

Entstehungskontexte

Die Künstler_innen nehmen Terrorakte oder kriegerische Konflikte als Anlass, sich jeweils auf ein bestimmtes politisches Ereignis zu beziehen. Durch die Benennung des Ereignisses, dessen lokale, personifizierte und zeitliche Zuordnung, reagieren die Künstler sowohl auf das Ereignis selbst, den abgebildeten Inhalt, als auch auf die Gestaltung der Bildvorlage. Convert befasst sich mit dem Tod des Demonstranten Nasimi Elshani, der bei einem Protest gegen die Entscheidung der jugoslawischen Regierung zur Abschaffung der Autonomie des Kosovo getötet wurde und dem daran anschließenden Trauerritual von Kosovo-Albanern. Popella zeigt 2012 das personifizierte Gesicht Gaddafis als getötetes Staatsoberhaupt Libyens und anonyme, filmende Männerhände von 2011. Gil Shachar erinnert 2001 an das Massaker von Ma'a lot 1974 in Israel. Christian Bazant-Hegemark malt 2012 das

⁶³⁴ Hierzu Schoole Mostafawy: „Wann genau die Vorlage der Abbildung entstanden ist - dazu gibt es auch auf den persischsprachigen Seiten keinen Hinweis. Mit der Angabe "zweite Hälfte 20. Jh." bzw. "letztes Drittel 20. Jh." für die Abbildung können Sie nichts falsch machen.“ E-Mail-Antwort vom 24.06. 2021.

⁶³⁵ Vgl. Grigor, Talinn: Contemporary Iranian Art. From the Street to the Studio, London 2014, S. 125.

Selbstmordattentat von 2011 in Kabul, bei dem afghanische Zivilist_innen ums Leben kamen.

5 Vanitas

5.1 Einführung

Das Sonett von Andreas Gryphius (1616-1664): „Vanitas, vanitatum, et omnia vanitas“⁶³⁶ stellt ein Leitmotiv des in der bildenden Kunst seit dem Spätmittelalter und der Frühen Neuzeit rezipierten Themas von Vergänglichkeit und Vergeblichkeit des Irdischen dar. Mit diesen Worten paraphrasiert er ein Zitat aus der lateinischen Bibelübersetzung, der Vulgata (Koh 1,2).⁶³⁷ Seitdem wird das Zitat vermehrt verwendet. Vanitas steht in der jüdisch-christlichen Anschauung für Vergänglichkeit des Irdischen. Aufgrund des Todes durch Kriege und Krankheiten waren die Vorstellung des sogenannten „memento mori“ (Bedenke, dass du sterben wirst) prägend. Daraus hat sich bereits seit der Antike und im Barock als besonderem Schwerpunkt das Motiv der Vergänglichkeit als Leitgedanke in der Kunst entwickelt.

In der Bildenden Kunst haben sich beim Vanitasmotiv über Jahrhunderte hinweg eine Vielzahl symbolischer Formen herausgebildet, die den Sinngehalt der Vergänglichkeit irdischen Lebens veranschaulichen. Der Totenschädel ist seit der griechischen Antike ein gängiges Symbol menschlicher Vergänglichkeit und der gesamten Schöpfung. Laut Ingvar Bergström steht er in der christlich abendländischen Kultur für die Leblosigkeit der ihn umgebenden Objekte in denen vormals Leben war.⁶³⁸ Gerd Heinz-Mohr legt dar, dass der Totenschädel für innere Buße und des Überdenkens der Vergänglichkeit alles Irdischen stünde. Das eigentlich Nichtdarstellbare würde beispielsweise laut Kerstin Gernig durch den Totenkopf und das menschliche Skelett als ikonografische Embleme gezeigt werden. Sie reflektieren Tod und Auferstehung, Diesseits- und Jenseitsvorstellungen, wie das Jüngste

⁶³⁶ Gryphius, Andreas: Sonett, zitiert nach: Gedichte des Barock, Maché, Ulrich; Meid, Volker (Hrsg.), Stuttgart 1980, S. 114.

⁶³⁷ Vgl. Brox Christiane; Seidler, Thomas: „Vanitas, vanitatum, et omnia vanitas. Vergeblichkeit und Vergänglichkeit als zeitübergreifende Motive bei Andreas Gryphius“, in: „Vanitas Vanitatum! Das Tödlein aus der Sammlung Ludwig: Todesdarstellungen in der Frühen Neuzeit“, 05.02. - 06.05 2012, Ludwiggalerie Schloss Oberhausen, S. 49.

⁶³⁸ Vgl. Ingvar Bergström: Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century, Yoseloff, New York 1956, S.154 ff.

Gericht, Himmel und Hölle.⁶³⁹ Bezogen auf die Pietà-Ikonografie wird in der christlichen Theologie der Tod von Jesus Christus nicht als Ende der menschlichen Existenz, sondern als Übergang oder Verwandlung in einen anderen Seinszustand verstanden.⁶⁴⁰ Insofern ist die Bildsemiotik des Vanitas-Motivs in einem soteriologischen Kontext zu sehen.⁶⁴¹

Weitere Attribute für Vanitas sind Früchte. Sie würden Fruchtbarkeit signalisieren und wären endlich. Insekten, wie Fliegen symbolisieren nach Bergström die Kurzlebigkeit. Die Fliege gilt als Weggefährtin des Teufels.⁶⁴² Der Schmetterling steht seit der Antike für die Verwandlung. Laut dem Kunsthistoriker Gerd Heinz-Mohr sei der Schmetterling, bereits seit der griechisch-römischen Antike im Volksglauben ein Sinnbild der unsterblichen Seele (Psyche), die den Körper des Toten verlasse.⁶⁴³ Nach der Psychiaterin Elisabeth Kübler-Ross hätte im 17. und 18. Jahrhundert das Motiv des Schmetterlings im ursprünglichen Sinne der unsterblichen Seele auf zahlreichen Grabsteinen im protestantischen Deutschland erneute Verwendung gefunden.⁶⁴⁴

Im frühen Christentum wurde diese Symbolik wieder aufgegriffen. Es ist das Sinnbild für die Auferstehung Jesus Christus. Durch die Eigenschaft seiner Metamorphose wird er zu einem österlichen Zeichen und gilt als ein Symbol der Verwandlung, Hoffnung, und des neuen Lebens. Die Schnecke ist laut Heinz-Mohr ein christliches Grabsymbol. Sie stünde für das Sinnbild der Auferstehung, weil sie im Frühjahr ihr Gehäuse öffnen würde. Sie gelte auch als Zeichen der Jungfräulichkeit Marias.⁶⁴⁵

Für diese Studie ist jedoch nicht nur das Auffinden von Attributen, die auf die Vergänglichkeit verweisen relevant, sondern deren Verbindung mit dem Bildmotiv der Pietà. Bei der künstlerischen Auseinandersetzung fokussieren sich einige Gegenwartskünstler_innen im 21. Jahrhundert wieder auf die Darstellung menschlicher

⁶³⁹ Vgl. Gernig, Kerstin: Skelett und Schädel. Zur metonymischen Darstellung des Vanitas-Motivs, in: Claudia Benthien, Christoph Wulf (Hrsg.): Körperteile. Eine kulturelle Anatomie, Reinbek bei Hamburg 2001, S. 403.

⁶⁴⁰ Siehe hierzu auch das Kapitel „II.2. Bildformel/ Schlafdarstellung“.

⁶⁴¹ Vgl. Gnoli, Gherardo; Vernant, Jean-Pierre (Hrsg.): *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, New York/ London, 1982; McManners, John: *Death and the Enlightenment. Changing Attitudes to Death Among Christians and Unbelievers in Eighteenth-Century France*, New York/ Oxford, 1981.

⁶⁴² Vgl. Heinz-Mohr, Gerd: *Lexikon der Symbole*, München 1989, S. 252.

⁶⁴³ Heinz-Mohr, *Lexikon der Symbole*, S. 259.

⁶⁴⁴ Vgl. Kübler-Ross, Elisabeth: *Über den Tod und das Leben danach*, Melsbach 1986.

⁶⁴⁵ Vgl. Heinz-Mohr, *Lexikon der Symbole*, S. 259.

Nichtigkeit und Vergänglichkeit. In ihren Arbeiten tauchen Attribute der Endlichkeit, wie der Totenschädel, vertrocknete Früchte oder Insekten auf. In diesem Kapitel werden exemplarisch Kunstwerke der Gegenwart untersucht die, die Bildtradition des Vanitas-Motivs im 21. Jahrhundert nicht nur fortführen, sondern neu interpretieren.



Abb. 32 Anselm Kiefer, *Pietà*, 2007 © Anselm Kiefer



Abb. 35 Jan Fabre, *Pietà V.*, 2011



Abb. 37 Andres Serrano, *Spanish Pietà*, 2011



Abb. 33 Hans Holbein der Jüngere, *Der tote Christus im Grab*, 1521–1522



Abb. 36 Jan Fabre, *Pietà V.*, Ausschnitt



Abb. 38 Artemisia Gentileschi, *Maddalena penitente* (Die reuige Magdalena), 1615-1616 oder 1631



Abb. 34 Franz von Stuck, *Pietà*, 1891

5.2 Anselm Kiefer, *Pietà*, 2007

Öl, Emulsion, Acryl, Schellack, Brombeeren, Karton, getrocknete Rosen auf Leinwand in Stahl- und Glasrahmen.

Entstehungskontext

Das Werk des deutschen Künstlers Anselm Kiefer ist geleitet von der Auseinandersetzung mit dem Christentum. Seit vielen Jahren befasst er sich auch mit der jüdischen Mystik, hier mit der Kabbala in der Tradition Isaak Lurias aus Safed (1534-1572) und was dieser über den *Zimzum* (aus dem Hebräischen übersetzt:

‚Konzentration‘ oder ‚Kontraktion‘) schreibt. Die Quellen für Anselm Kiefer sind hierbei die Erläuterungen der Kabbala von Gershom Scholem als führendem Kabbalaforscher des 20. Jahrhunderts.⁶⁴⁶ Es stellt sich nun die Frage des Einflusses des christlichen und kabbalistischen Gedankenguts auf das zu untersuchende Werk.

Kurzbeschreibung des Kunstwerkes von Anselm Kiefer Abb. 32

Das dreidimensionale Werk benennt Kiefer, mit *Pietà*. Fast bildmässig liegt ein leicht von rechts unten nach links oben diagonal verlaufender nackter, männlicher Körper mit dem Rücken auf dem Boden. Die Figur ist umgeben von Naturmaterialien, wie getrocknetem Geäst, Samenkapseln, Brombeerfruchthülsen, und darunter befindlicher graufarbener Erde. Der fragmentarische, weiße Körper schimmert unter dem grauen Geäst und den ocker-bis rostfarbenen Blütenelementen hervor. Er ist in Weiß-Grau, bis Schwarztönen gehalten. Das Gesicht des Mannes ohne Kopfhaar zeigt nach oben. Aufgrund des davor liegenden Brombeerzweiges lässt sich nicht genau erkennen, ob die Augen des Mannes geöffnet oder geschlossen sind. Hinter dem Gestrüpp und den getrockneten Früchten der Brombeeren ist ein rechter Arm mit einer Hand zu erkennen. Das rechte Bein ist fast vollständig bis zum Fuß zu sehen. Das linke Bein läuft zum Bildhintergrund hinaus.

Bildformel

Auf den ersten Blick scheint bei dem nackten, männlichen Korpus des Leichnams keine Evidenz zu einer *Pietà* zu bestehen, ist doch die Bildformel eng mit der Sehgewohnheit des Tragens oder Haltens eines Leichnams und der Zuwendung eines Lebenden verbunden. Die zweite Person fehlt jedoch. Gleichwohl steht die flach oder halb auf dem Rücken liegende Position von Jesus seit der Renaissance in einer Bildtradition.⁶⁴⁷ Dies soll im Folgenden mittels eines diachronen Bildvergleichs belegt werden.

⁶⁴⁶ Vgl. Häußler, Harriet: Anselm Kiefer: Die Himmelspaläste. Der Künstler als Suchender zwischen Mythos und Mystik, Berlin 2004, S. 37, zitiert nach Schulte, Christoph: Zimzum: Gott und Weltursprung, Berlin 2014, S. 435.

⁶⁴⁷ Als Beispiel sei hier die *Pietà* in der Predella von Cosimo Rosselli (1439–1507), ca. 1480-90, Philadelphia Museum of Art, Sammlung John G. Johnson Collection, Philadelphia, Inv.-Nr. 39733 aufgeführt. Jesus liegt auf dem Boden. Sein Oberkörper wird von dem Evangelisten Johannes gestützt. Jesus ist von weiteren Assistenzfiguren umgeben. Einen ähnlichen Bildaufbau hat auch die *Pietà*, nach 1441 von Rogier van der Weyden, Königliches Museum der schönen Künste, Belgien, Brüssel, Inv.-Nr. 3515. Auch hier liegt Jesus auf dem Boden und wird von dem Evangelisten mit der rechten Hand hinter dem Rücken gestützt, während Maria ihn mit der linken Hand umfasst. Sie

Vergleich äquivalenter Werke

Obleich eine starke ikonografische Ähnlichkeit zu dem Werk von Hans Holbein dem Jüngeren, *Der tote Christus im Grab*, 1521–1522, Öl auf Lindenholz (Abb. 33)⁶⁴⁸ besteht, wird im Folgenden das Ölgemälde *Pietà*, 1891, des Malers Franz von Stuck⁶⁴⁹ (Abb. 34) für einen diachronen Vergleich herangezogen. Es soll festgestellt werden, in welcher Darstellungstradition das Werk von Kiefer steht und inwiefern das Bildmotiv von ihm modifiziert wird. Die Titelvergabe des Werks von Stuck mit *Pietà* gibt Anlass für einen Bildvergleich. Im Gegensatz zu dem Werk mit der Einzelfigur von Holbein weist Stuck eine Zweifigurengruppe aus, wie dies in der *Pietà*-Ikonografie tradiert ist.

Bei dem Gemälde von 1891 des Malers von Stuck liegt ebenfalls, wie bei der Figur Anselm Kiefers, der nackte Leichnam von Jesus in leichenblasser Hautfarbe flach ausgestreckt im Seitenprofil auf dem Rücken. Hier ist zwar Maria als Mittlerin zwischen dem Betrachtenden und Jesus anwesend, gleichwohl ist sie ohne jegliche körperliche Berührung zu ihrem Sohn. Sie steht isoliert neben ihm. Dabei bedeckt sie ihr Gesicht mit ihren Händen. Die nach vorne abfallende Kopfhaltung und ihre auf dem Haupt liegenden Hände sprechen die Lesart einer Trauergeste an. Die Lichtführung auf dem Gemälde vom Dunklen ins Helle ist auf den erhellten Körper der Figur von Jesus gerichtet. Die hellste Stelle befindet sich am Haupt des Liegenden, am äußersten linken Bildende, wodurch ein Heiligenschein impliziert wird. Die Kopfhaltung und die gesamte Körperlage beider Figuren von Stuck, verglichen zu Anselm Kiefers Liegendem, sind fast identisch. Beide Gesichter zeigen nach oben. Beide Körper liegen mit dem Rücken flach auf einem Untergrund. Arme und Beine sind am Korpus ausgestreckt. Beide Figuren nehmen das gesamte Querformat ein. Dieser Bildvergleich kann als ein Ansatz für die Darstellung von Jesus als einer isoliert, flach auf dem Boden liegenden Figur gesehen werden. Dadurch, dass Stuck sein Gemälde mit *Pietà* betitelt, wird die Beziehung der leidenden Mutter mit ihrem Sohn als einer Trauergeste evident, an der Rezipierende teilhaben.

unterstützt den schlaff hängenden Kopf ihres Sohnes und drückt ihre Wange gegen seine. Am unteren Bildrand liegt ein Vanitassymbol, der Totenschädel.

⁶⁴⁸ Hans Holbein der Jüngere, *Der Leichnam Christi im Grabe*, um 1521/22, Öl auf Lindenholztafel, 30,5 cm x 200 cm. Dargestellt ist ein liegender Jesus Christus in einer steinernen Grabnische. Kunstmuseum Basel.

⁶⁴⁹ Franz von Stuck *Pietà*, 1891, Öl auf Leinwand, 95,5 x 179,0 cm, Städel Museum, Frankfurt am Main.

Wird noch einmal auf die Möglichkeit an hybriden Formen einer Pietà zurückgegriffen, so kann sich die *Pietà* von Franz von Stuck aus einer *Beweinung Christi* oder einer *Grablegung Christi* heraus entwickelt haben. Aus dieser von Stuck erarbeiteten Position beider Figuren heraus liegt die Lesart nahe, dass eine Pietà auch aus einer einzelnen liegenden Figur wie die von Anselm Kiefer bestehen kann.

[Innovation, verglichen zur Pietà von Frans von Stuck, Abb. 34](#)

Die Figuren unterscheiden sich bei Stuck von der Anselm Kiefers hauptsächlich durch die gemalten Wundmale und dem Weglassen der zweiten Figur bei Kiefer und dem Bildhintergrund, also der Auflage der beiden Leichname. Bei Stuck handelt es sich um einen jungen Mann mit vollem, dunkelblondem Haar und einem Bart. Bei Kiefer ist kein Haarwuchs auf dem Kopf auszumachen. Kiefer lässt seinen Protagonisten in einem vertrockneten Gestrüpp mit Brombeeren liegen. Der Künstler hat bewusst oder unbewusst die Bildformel der Pietà von Holbein und Stuck in Bezug zur christlichen Ikonografie aufgenommen. Die augenscheinlichste Innovation in dessen Werk besteht in der Gestaltung einer unbekleideten Einzelfigur, wie sie bereits bei dem Künstler Paul Fryer *Pietà (All Flesh Is Gras)*, 2006 in Kapitel „III.2 Visualisierung von Verletzung und Schmerz“ eingeführt wurde.

Da das Gemälde von Franz von Stuck lediglich als Referenz für eine neue Position des Leichnams als liegende Figur herangezogen wurde, wird hier kein weiterer Vergleich zum Werk Kiefers angeführt.

[Bildnerische Rezeption](#)

[Unbekleidetsein der Einzelfigur](#)

Der Blick Betrachtender kann sich dem unbekleideten, isoliert liegenden Leichnam nicht entziehen. Er wird durch nichts abgelenkt, wirkt zurückgelassen, ohne jeglichen Schutz und der (Ver)witterung ausgesetzt. Maria befindet sich nicht als narratives Element und als Mittlerin im Umfeld des Toten. Die Choreographie des Werkes ist durch die zentrale Anordnung der Figur stark reduziert. Das den Mann umgebende umliegende getrocknete Pflanzegeäst erzeugt eine Tiefe und Plastizität auf der Bildfläche. Betrachtende erfahren die leblos daliegende Figur aus einer leichten Vogelperspektive. Durch seine Nacktheit und dem schutzlosen Ausgesetztsein in einer der Verwitterung preisgegebenen Umgebung wirkt der Korpus in Auflösung

begriffen. Das haarlose Haupt und die Gesichtszüge ähneln dem Künstler. Kiefer hat somit seine Pietà auf die *conditio humana* reduziert. Er interpretiert die Verfasstheit seiner Figur in einem Interview: „Der nackte Mensch, der nichts mehr anhat, der keine Eigenschaften mehr hat, der keine Person mehr ist, der keine Rolle mehr spielt, und der sich in die Erde auflöst und an dem Metabolismus, der überall herrscht, teilhat.“⁶⁵⁰

Die Leere

Er bietet hier einen neuen Umgang mit dem Thema der Vergänglichkeit an. Kiefer beschreibt sein Bild auf eine pragmatische, ja fast materialistische Weise. Der leere Raum, der auf dem Werk einen großen Teil einnimmt, kann zudem auch als ein „vom Göttlichen verlassener Raum gelesen werden, in dem sich Unvollendetes und Vorläufiges materialisieren können.“⁶⁵¹. Laut Christoph Schulte befasst sich Kiefer mit der Kosmogonie des Kabbalisten Isaak Lurias (1534-1572).⁶⁵² Um diesem Werk Kiefers auch als einem Bestandteil im Kontext seiner langjährigen Auseinandersetzung mit der von Scholem verfassten Lurias-Interpretation der Erschaffung der Welt mit dem Ziel der Weltschöpfung Raum geben zu können, wird hierauf näher eingegangen. Gemäß der Lurianischen Mystik beinhaltet der *Zimzum* das In-sich-selbst-Zusammenziehen Gottes, bevor er die Welt erschafft, um in der Leere die Weltschöpfung zu vollziehen. Hiernach würde Gott sich in seinen endlosen Raum zurückziehen, um so einen Raum zu schaffen, in dem sich eine unvollkommene Welt entfalten kann.⁶⁵³ Diese metaphysische Vorstellung setzt sich in der Gedankenwelt Anselm Kiefers fort. Er sieht das *Zimzum* als eine „Idee eines Rückzugs, aus dem etwas entsteht.“⁶⁵⁴

Vor der Erschaffung gab es laut lurianischer Kabbala nur Gott, alles war Gott, durch *Zimzum*, das Zusammenziehen Gottes ist ein leerer Raum entstanden, also ein Raum, wo Gott nicht ist. Erst so konnte er etwas erschaffen, das sich von Gott abhebt, etwas anderes ist als Gott. Der gottleere Raum bedeutet aber auch Gottferne, also dass der Mensch fern von Gott ist und von ihm verlassen auf seine eigene

⁶⁵⁰ O-Ton-Kiefer WDR 3 Kulturfeature, 07./08.03.2015, PDF. Verfügbar über file:///Users/christine-keruth/Downloads/anselmkief108.pdf [19.06.2019].

⁶⁵¹ Schulte, *Zimzum*, S. 446.

⁶⁵² Vgl. Schulte, *Zimzum*, S. 437.

⁶⁵³ Scholem, Gershom: *Kabbalah* (Library of Jewish knowledge), NewYork 1974, S. 128-144, S. 128-144.

⁶⁵⁴ Zitiert nach Schulte, Christoph: *Zimzum: Gott und Weltursprung*, Berlin 2014, S. 29

bloße Existenz zurückgeworfen ist, die nicht wie Gott heil und ewig ist, sondern sterblich, einsam und leidvoll. Auf diese *conditio humana* könnte das vertrocknete Geäst in dieser Arbeit hinweisen wie auch der Leichnam. An die Pietà könnte es sich anlehnen, weil auch Jesus bei seinem Tod am Kreuz ausspricht, von Gott verlassen zu sein⁶⁵⁵ und in seiner menschlichen Existenz gestorben ist, sonst hätte er nach christlicher Vorstellung als Gott nicht sterben können. Die quer, fast die gesamte Bildfläche einnehmende leblos daliegende Figur impliziert die Anmutung von Verlassenheit und durch seine Nacktheit ein schutzloses Ausgesetzt-sein in einer unwirtlich scheinenden Welt. Aber in den Samenkapseln, Brombeerhülsen und vielleicht auch der Erde ist wieder ein Hinweis auf entstehendes Leben enthalten, wenn auch ebenfalls vergänglich oder vertrocknet, ursprünglich bzw. potentiell für entstehendes Leben, was jedoch in diesem Moment nicht mehr der Fall ist.

Vergänglichkeit

Ob Kiefer den deutschen Dichter und Dramatiker des Barock, Andreas Gryphius, (1616-1664) gelesen hat, konnte seitens der Verfasserin nicht belegt werden. Die Einbettung seiner Figur in die vertrocknete Landschaft legt eine Vorstellung von Vergänglichkeit in ihrer Weite und Dimension nahe. Gryphius sähe, laut Brox und Seidler, in der Wiesenblume nicht vordergründig ihr Welken, sondern er beschrieb eben diese kosmische Weite und Größe, in der die Blume für den einzelnen Menschen stünde. Er sähe in *Vanitas* nicht ein Sinnbild von Gewalt und Zerstörung, sondern ein Sichauflösen des Einzelnen, keine Spuren hinterlassenen Menschen in Zeit und Raum.⁶⁵⁶ Diese Anschauung von Gryphius lässt vermuten, in dem dreidimensionalen Werk Kiefers eine endlose Leere und Weite des Raumes durch die Reduktion auf die Landschaft und den einzelnen Menschen darin zu erfahren. Die dreidimensionalen Überwucherungen durch die vertrockneten Dornenbüsche auf und über der liegenden, gemalten Figur lassen die raumgreifende Natur kohärent werden – als wolle sich die Natur den in Auflösung wirkenden Menschen wieder zurückholen. Die grau-weißen Farben des menschlichen Körpers erinnern an die Farbe von Knochen und Staub. Die vertrockneten Fruchthülsen und Blätter bieten hoffnungsvoll minimale rot-orange bis lachsfarbene Farbtupfer auf dem grauen Boden und dem dornigen Gestrüpp.

⁶⁵⁵ „Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen.“ Psalm 22,2, Mk 15,34, Mt 27,46.

⁶⁵⁶ Vgl. Brox, *Vanitas, vanitatum, et omnia vanitas*, S. 51.

Mittel der Affizierung – Funktion

Die weiße bis graue Körperfarbe und das darüber liegende, den Leichnam zum Teil abdeckende Gestrüpp vermittelt eine sich auflösende Gestalt. Die ursprüngliche Funktion des Mitleidens mit der Passion Christi wird hier auf einen Leidensnachvollzug und der Anteilnahme mit dem zurückgelassenen Leichnam hingelenkt. Insofern erfüllt die künstlerische Umsetzung eine Funktion eines Pietà-Motivs.

Zusammenfassung – Bildformel der Pietà in Bezug zu Vanitas

Die Untersuchung hat gezeigt, dass die liegende Figur allein auf den ersten Blick keine Pietà-Motivik impliziert. Lässt sich der Betrachtende jedoch auf die emotionale Wirkung über das Erzeugen von Einsamkeit, Verlassenheit ein und nimmt Anteil an dem leblos liegenden, ungeschützten Körper in einer unwirtlichen Welt, wird dem Rezipierenden in Verbindung mit dem Werktitel *Pietà* ein großer Interpretationsspielraum anheimgestellt. Die Materie in Form eines dargestellten Mannes löst sich im Weltenkosmos auf und wird der Erde übergeben. Eine religiöse Erlösungsvorstellung geht von Kiefers Werk jedoch nicht aus.

5.3 Jan Fabre, *Merciful dream*, (*Pietà V*), 2011

Weißer Carrara-Marmor

Entstehungskontext

Der belgische Maler, Dramatiker, Regisseur und Choreograf entwickelt das Gesamtwerk *Pietas* und lässt dies durch ein Assistententeam umsetzen. Die zu besprechende Plastik, *Merciful dream* (*Barmherziger Traum*), *Pieta V* ist Bestandteil einer aus fünf weißen Marmor-Elementen bestehenden Skulpturengruppe und zehn an den Seiten hängenden Kokons aus Juwelenkäfer-Schilden und Drahtgeflecht mit Gips. Das Gesamtwerk wurde erstmalig auf der 54. Biennale in der Nuova Scuola di Santa Maria della Misericordia in Venedig 2011 aufgestellt.

Laut der Kunsthistorikerin Katerina Koskina besteht die Kernbotschaft Fabres darin, den Zyklus von Leben, Tod und Wiedergeburt aufzuzeigen, welches eine

metaphorische Versöhnung ergäbe.⁶⁵⁷ Dieses Beispiel von Jan Fabre verdeutlicht, inwiefern das kulturelle Bildgedächtnis Betrachtender reaktiviert wird. Es soll ein Prototyp der Pietà aufgezeigt werden, der von dem Künstler in eine zeitgenössische Sprache rekonfiguriert und mit wissenschaftlichen Erkenntnissen verknüpft wird.

Kurzbeschreibung des Kunstwerkes, Abb. 35, 36

Eine Frau sitzt vertikal, leicht schräg nach rechts geneigt auf einem Steinfelsen. Ihr rechter Fuß liegt etwas erhöht auf. Horizontal zu ihr hält sie einen leblos wirkenden Mann auf ihrem Schoß. Ihr linker Arm ist angewinkelt und hat keine Fühlung zum auf ihr liegenden Körper. Die linke offene Handfläche mit nach innen geformten Fingern ist nach oben gerichtet. Der leicht nach rechts und nach vorn geneigte Kopfteil besteht aus einem Totenschädel. Ihr Körper ist in einen weich fallenden gefalteten Stoff eingehüllt. Quer über ihrem Oberkörper wird der Faltenwurf durch ein straff gespanntes Band von links oben nach rechts unten zwischen ihren Brüsten durchbrochen. Der Kopf des auf ihrem Schoß liegenden Mannes ist nach hinten rechts geneigt und liegt in der rechten Armbeuge der Frau. Er trägt nach hinten fallendes kurzes Haar. Die Augen seines Betrachtenden zugewandten, entspannt wirkenden Gesichts sind geschlossen. Sein Mund ist leicht geöffnet. Auf seinem Kinn sitzt ein Falter mit nach oben geklappten Flügeln. Die Schultern werden durch den stützenden Arm und die haltende Hand der Frau an seiner rechten Achselhöhle gestützt. Der Mann trägt einen Anzug. Unter dem geöffneten Jackett trägt er ein Hemd mit einer Krawatte. Auf dem gesamten Anzug sind Schnecken, Schmetterlinge, und weitere Insekten verteilt. Sein rechter Arm hängt herunter, während der linke Arm auf seinem Oberschenkel ruht. An seiner rechten Hand befindet sich ein Gehirn, das er aber mit seinen Fingern nicht zu halten scheint, da der Daumen nicht anliegt. Das rechte Bein ist angewinkelt. Seine Füße sind nackt. Auf ihnen sitzen ebenfalls Insekten. Der Fußballen berührt den darunter befindlichen Felsen. Sein linkes Bein ist angewinkelt, jedoch hat der Fuß keinen Halt am Boden. Die linke Fußferse wird von einem abgesägten Baumstumpf gestützt. Die Skulptur steht auf einem großen Marmorsockel. Diese steht wiederum auf einem Boden aus Blattgold.

Bildformel

⁶⁵⁷ Koskina, Katerina: Pietàs or the allegory of the human brain, in: Pietas. Jan Fabre, Ghent 2011, S. 108.

Dargestellt wird ein weibliches und ein männliches, bekleidetes Figurenpaar, das eine Modifikation der *Pietà* von Michelangelo darstellt. Die Figuren Fabres folgen dem klassischen pyramidalen Aufbau gemäß der *Pietà* im Vatikan. Die Übernahme der Bildformel der *Pietà* ist durch die Dreieckskomposition evident. Diese entsteht durch die thronende Muttergottes und den quer auf ihrem Schoß liegenden Mann. Der Kopf von Maria ist gemäß der Vorlage bei Michelangelo, bei der Fabre-Skulptur leicht nach vorn gesenkt. Da ihr Kopf lediglich aus einem Schädel besteht, lässt sich keine Gesichtsmimik beschreiben. Ihr rechter Arm und die Hand umfassen den Rücken des Liegenden. Ihr linker Arm ist leicht angewinkelt. Die nach oben gerichtete, leicht geöffnete Hand und der abstehende Zeigefinger verweisen auf einen Weisegestus.

Die Referenz zur sogenannten vatikanischen *Pietà* von Michelangelo Buonarroti (1498/99), Abb. 9 ist evident und seitens Jan Fabre beabsichtigt. Dies soll im Folgenden aufgezeigt werden, indem beide Werke miteinander verglichen werden, um Äquivalenzen oder Kontraste festzustellen. Da die Kurzbeschreibung des Werkes von Michelangelo nicht noch einmal wiederholt werden soll wird gleich mit den Übereinstimmungen zum Werk Fabres begonnen.

[Vergleich äquivalenter Werke](#)

Fabre nimmt nun eine Rekonfiguration der Ikonik der vatikanischen *Pietà* Michelangelos vor, indem er die Komposition, einschließlich der Maße und des Materials überträgt. Durch die detaillierte Wiedergabe der Gesamtkomposition der *Pietà* wird die Absicht Fabres kohärent, ein Remake der vatikanischen *Pietà* von Michelangelo herstellen zu wollen, die einen klassischen Prototypen einer *Pietà*-Figuration darstellt.

Vergegenwärtigt man sich die *Pietà* von Michelangelo wird deutlich, dass er die christliche Ikonografie seit dem Spätmittelalter und die Wiedererweckung des klassischen Altertums mit seiner hellenistisch-römischen Formenwelt in einer Gesamtkone vereint. Dies erreicht er, indem er die expressiv wirkende Veranschaulichung des Leides des Mittelalters durch einen harmonisierenden Formenkanon ablöst. An diese Intention Michelangelos knüpft nun Fabre mit seinem Werk im 21. Jahrhundert an. Dies erreicht er zunächst über das Material, indem er seine Skulptur ebenfalls aus Carrara-Marmor herstellen lässt. Mit dem Einsatz des Materials greift er die Haptik seines Vorbildes und der davon ausgehenden harmonischen

Wirkung auf. Die gesamte Körperhaltung, einschließlich der Proportionen Marias und der quer auf ihrem Schoß liegenden Figuration ist von Fabre identisch übernommen worden.⁶⁵⁸

[Innovation, verglichen zur *Pietà* Michelangelos, Abb. 9](#)

Der Kunsthistoriker Giacinto Di Pietrantonio bezeichnet nun die Abweichungen von der *Pietà* Michelangelos als „[...] an updated *Pietà* with many new and different element.“⁶⁵⁹ Auf diese soll nun eingegangen werden. Zunächst fällt auf, dass es sich bei der Gesamtinstallation *Pietas* um mehrere Skulpturen handelt, wovon die hier beschriebene im Zentrum steht. Vor ihr stehen vier Marmorskulpturen in Form eines menschlichen Gehirns, auf denen sich Kreuze, ein Baum, vier umgedrehte Schildkröten und Insekten befinden. Die Insekten und anderen Symbole, die sich auf den vier Gehirnen befinden, sollen nach Fabre, verschiedene Religionen vergegenwärtigen. An den Seiten hängen Kokons aus den Flügeln des Juwelenkäfers. Unter Beibehaltung der Bildikonik und Semiotik der Renaissance-Skulptur wird die Fabre-*Pietà* mit neuen, symbolbeladenden Elementen bestückt.

Die markantesten Umgestaltungen bei der *Pietà V*, verglichen zur Marmorskulptur Michelangelos sind: der Austausch des Kopfes der Maria durch einen Totenschädel. Statt Jesus Christus hält sie einen älteren Mann auf ihrem Schoß, der einen Anzug mit einem Hemd darunter trägt. Dieser hat ein Gehirn in seiner rechten Hand. Auf dem gesamten „Fabre-Christi“ sind Insekten verteilt.

[Bildnerische Rezeption](#)

[Marias Kopf als Totenschädel, Abb. 36](#)

In den Online-News des Österreichischen Rundfunks (ORF) wird dieser Austausch des Gesichts von Maria durch einen Totenschädel folgendermaßen interpretiert: „Fabre wollte nach eigenen Worten allerdings nicht provozieren - Ziel sei es vielmehr gewesen, die Gefühle einer Mutter darzustellen, die sich in ihrer Trauer wünschte, mit ihrem toten Sohn den Platz zu tauschen.“⁶⁶⁰ Fabre greift damit ein

⁶⁵⁸ Die von Michelangelo eingemeißelten Insignien bei dem quer über der Brust verlaufenden Gurt Mariens fehlen bei der Fabre-Skulptur. Hierauf wird aber nicht weiter eingegangen, weil es für Beantwortung der die Fragestellung keine Relevanz hat.

⁶⁵⁹ Pietrantonio, Giacinto di „Christus Pietas“, in: „Pietas. Jan Fabre“, S. 51.

⁶⁶⁰ Österreichischer Rundfunk, online-News, 30.05.2011. Verfügbar über <https://orf.at/v2/stories/2060440/2060452/> [05.12.2019].

starkes emotives Moment der Verbundenheit zwischen Mutter und Kind auf. Die Mutter wolle ihr eigenes Leben gegen das Leben ihres Kindes eintauschen.

Eine mögliche Lesart der Interpretation ist die Ableitung des Totenschädels der Muttergottes aus dem aztekischen Totenkult, der auch in der Gegenwart einmal im Jahr als *Día de Muertos* (auch *Día de los Muertos*) in Mexiko gefeiert wird. Nach dem Volksglauben kehren die Seelen der Verstorbenen zu den Familien zurück, um sie zu besuchen. Während der Zeit steht das Gedenken an die Verstorbenen im Vordergrund. Die Straßen werden mit Blumen geschmückt, Symbole des Todes und der Vergänglichkeit, wie Schädel, Skelette und Blumen finden hier eine metaphorische Verwendung.

Fabre als „neo-Christ“⁶⁶¹

Die Gestalt in den Armen Marias soll nicht Christus, sondern Fabre selbst sein. Er ist nicht mehr nackt, wie das Vorbild Michelangelos, sondern bekleidet, bis auf die Füße. Er selbst äußert sich zu seinem Selbstbild: „Er trägt einen Anzug und ist barfuß. Das ist das Zeichen dafür, dass er sich, nach eigenen Aussagen, bereits auf dem Weg ins Jenseits befände.“⁶⁶² Hierdurch impliziert der Künstler Betrachtenden einen virtuell auf Reisen befindlichen Akteur. Mit diesem Verweis folgt er ebenfalls ganz der christlichen Transformationsvorstellung eines Wechsels in einen anderen Seinszustand und einem Weiterleben nach dem Tod.

Gehirn

Fabre befasst sich in seiner Arbeit mit dem Gehirn als einem zentralen Organ, dass nach seiner Interpretation mit sinnlichen Eindrücken beschäftigt wäre und unsere Bewegungen und Handlungen steuern würde, insbesondere die Aufmerksamkeit.⁶⁶³ Er setzt sich mit Forschungen aus der Neurowissenschaft auseinander. Die Ergebnisse seiner Auffassung zu den Reaktionen der Spiegelneuronen und deren Auswirkungen auf Empathie und Mitgefühl fließen unmittelbar in sein Werk mit ein. Fabres Marketing-Assistent, Nino Goyvaerts, antwortet auf die Frage, wie es zu

⁶⁶¹ Pietrantonio, Giacinto di „Christus Pietas“, in: Pietas - Jan Fabre: veröffentlicht in Verbindung mit der Ausstellung Jan Fabre - Pietas, Venedig Biennial 2011, 54. Internationale Kunstaussstellung in der Nuova Scuola Grande di Santa Maria della Misericordia, 1.06. -1.10.2011, S. 51.

⁶⁶² Fabre im Interview mit Norman Kietzmann am 03.6.2011 für das Online-Architekturmagazin BauNetz. Verfügbar über <https://www.baunetz.de/biennale/2011/beitrag.php?bid=43> [29.11.2019].

⁶⁶³ Vgl. Jan Fabre in der Ausstellung „Do we feel with our brain and think with our Heard?“, 12.12.2014- 28.02.2015. Verfügbar über <https://vimeo.com/114758800> [01.12.2019].

dem Werk *Pietas* kam: „Das Werk kam nach dem Treffen von Jan Fabre mit dem italienischen Neuropsychologen Giacomo Rizzolatti 2008 zustande. Er ist ein bedeutender zeitgenössischer Hirnforscher, der Nervenzellen beobachtete und den Begriff der Spiegelneuronen (mirror neurons) prägt, die beim Beobachten die gleichen Reaktionen zeigen, wie beim eigenen gezeigten Verhalten. Durch die Spiegelneuronen, könne der Mensch über sein Gehirn fühlen und somit Empathie entwickeln.“⁶⁶⁴ Fabre selbst äußert sich selbst hierzu in einem Gespräch in der Galerie Klüver anlässlich seiner Ausstellung 2014 – 2015: „Do we feel with our brain and think with our heart?“ Und weiter:

„Ja, die Pietà ist das Gehirn. In den letzten sechs Jahren habe ich eine Recherche über das Gehirn gemacht und mich intensiv mit Wissenschaftlern ausgetauscht. Vor allem der italienische Wissenschaftler Giacomo Rizzolatti hat mich stark beeinflusst. Er hat nachgewiesen, dass unsere Neuronen über Spiegel verfügen, die uns zum Kopieren, Imitieren oder dem Empfinden von Mitgefühl verleiten.“⁶⁶⁵

Dies verdeutlicht, dass die Vermittlungsfunktion für Empathie, die in dem Pietà-Motiv bereits verankert ist, mit der Darstellung des Gehirns noch einmal verfestigt wird.

Insekten

Auf dem Körper der marmornen Fabre-Skulptur wimmelt es nur so von Insekten: ein Schmetterling auf der linken Wange; eine Schnecke auf der linken Seite des Halses; ein Wurm, der aus dem rechten Ohr kommt, ein weiterer Schmetterling auf der rechten oberen Seite der Brust und so weiter. Sie haben jede in ihrer Art eine symbolische Bedeutung. Diese wird seitens des Künstlers ausgiebig kommentiert,⁶⁶⁶ hier aber nicht weiter ausgeführt, weil sich die Fragestellung dieser Arbeit auf die Hauptattribute in Bezug auf den Vanitasgehalt beschränkt.

⁶⁶⁴ Vgl. Karolina Stefanski im Interview für die Autorin mit dem Marketingassistenten Nino Goyvaerts bei Angelos in Antwerpen am 17.03.2017. Übersetzung aus dem Englischen von Karolina Stefanski. Fabre im Interview mit Norman Kietzmann am 03.6.2011 für das Online-Architekturmagazin BauNetz. Verfügbar über <https://www.baunetz.de/biennale/2011/beitrag.php?bid=43> [29.11.2019].

⁶⁶⁵ Verfügbar über <https://vimeo.com/114758800>. [16.12.2019].

⁶⁶⁶ Hierzu äußert sich der Künstler in seiner Haus-Publikation: *Pietas. Jan Fabre* detailliert.

Ein starkes Indiz dafür, dass der Künstler mit seiner Arbeit die Vergänglichkeit allen Lebens vergegenwärtigt sind die auf dem Körper ruhenden Schmetterlinge, welche Fabre als Zeichen für die Seele und die Auferstehung sieht.⁶⁶⁷

Die auf dem Körper des Liegenden verteilten Würmer sind ein eher aus dem Norden Europas kommendes Symbol für Leben, Tod und Auferstehung. Fabre zeigt ein Leben von Fäulnis und Tod, ein Tier im Übergang von der Erde zum Licht, von einem Larvenstadium zu einem geistigen Reich. In der Spiralform des Schneckengehäuses sieht er beispielsweise ein göttliches Symbol der Unendlichkeit. Die Schnecke ist für ihn ein metaphorisches Porträt Gottes.⁶⁶⁸

Laut Di Pietrantonio habe der Leib Fabre-Christi viel mit einem Garten zu tun, der von metamorphen Geschöpfen bevölkert sei, die die Natur durch Bestäubung verbreiteten, aber auch mit dem verlorenen Garten Eden. Die Marmorinsekten bildeten ein Schlaglicht auf den lebenswichtigen Kreislauf der Metamorphose.⁶⁶⁹ All die Attribute, die der Künstler dem „Fabre-Christus“ verleiht sind Elemente aus dem Schatz der Vanitas-Tradition seit der Renaissance. Sie werden in der Gesamtinstallation dieses Werkes wiederbelebt.

Schlafdarstellung

Michelangelo zeigt seine Pietà nicht mit einem Jesus, dem sein zuvor durchlaufenes Martyrium anzusehen ist. Vielmehr idealisiert dieser seinen Tod, indem er den Gottessohn als Schlafenden stilisiert. In der Renaissance war das Bildmotiv des Abstiegs Christi in das Totenreich gängig.⁶⁷⁰ Fabre greift nun die Vorstellung des Weiterlebens nach dem Tod auf und interpretiert seine Auffassung des Schlaf-, bzw. Bewusstseinszustandes neu, indem er dem Werktitel *Pietà V.* den Zusatz

⁶⁶⁷ Das Wort Schmetterling bedeutet im Altgriechischen ψυχή (*psuché* oder *psyche*). Es steht für Hauch, Atem und Seele, Sie wurden als Verkörperung der menschlichen Seele verstanden. Vgl. Levinson, Hermann u. Anna: Schmetterlinge (Lepidoptera) im ägyptischen und griechischen Altertum. Nachrichten der Deutschen Gesellschaft für allgemeine und angewandte Entomologie 23, Rainer Willmann (Hrsg.), Göttingen, 2009, S. 121-132. Kenneth F. Kitchell Jr.: Animals in the Ancient World from A to Z., Routledge 2014, S.3.

⁶⁶⁸ Vgl. Pietrantonio, Giacinto Di: Christus Pietas, in: Pietas. Jan Fabre, S. 44.

⁶⁶⁹ Vgl. ebd., S. 53.

⁶⁷⁰ Vgl. Korbacher, Dagmar: Der Abstieg Christi in das Totenreich, in: Mantegna + Bellini, Katalog zur Ausstellung, S. 148.

Barmherziger Traum hinzufügt. Damit haucht Fabre der auf dem Schoß Marias liegenden und leblos wirkenden männlichen Gestalt ebenfalls Leben ein.⁶⁷¹

Reenactment

Der Marketing-Assistent Fabres, Nino Goyvaerts, gibt auf die Frage „Warum greifen Sie in ihrem Werk *Pietas* auf eine christlich-tradierte Bildformel zurück“ an: „Die christlich-tradierte Bildformel ist die älteste und bekannteste Formel für diese Repräsentation.“⁶⁷² Bei der daran anschließenden Frage: „Was soll der Betrachtende über die Wiedererkennung zu Michelangelos *Pietà* berücksichtigen?“ antwortet Goyvaerts für Fabre: „Der Betrachter soll ein vertrautes Bild erkennen, welches in einer neuen zeitgenössischen Formel inszeniert wird und mit Wissenschaft verknüpft ist.“⁶⁷³ Sowohl seine Aussage, als auch seine künstlerische Ausdrucksform zielen auf die Gestaltung eines Reenactments ab, bei dem der Künstler auf die Wiederholung setzt und bei dem Betrachtenden ein kunsthistorisches Wissen um die Bildformel voraussetzt. Auch Ulf Otto versteht unter den Reenactments Geschichtsbilder, die verhandeln woran wir uns erinnern. Er sieht darin jedoch keinen kognitiven Akt, vielmehr eine Teilnahme an Geschichte über die Wiederaneignung der Bilder durch ihr Erleben.⁶⁷⁴ Demnach ist dieses Werk keine bloße Adaption mit einigen abweichenden Elementen, sondern ein Erinnerungsbild mit weggelassenen und hinzugefügten assoziierenden Bildelementen.

Mittel der Affizierung – Funktion

Die vatikanische *Pietà* Michelangelos ist der Inbegriff an Erhabenheit. Die Gestalt Marias ist vollkommen auf ihre Funktion konzentriert zum Mitgefühl anzuregen und die Erlösung ihres Sohnes in Aussicht zu stellen. Dieses nicht enden-wollen des

⁶⁷¹ „Es ist eine Hommage an Michelangelo und Christus selbst, und stellt auch die Phase des postmortalen Lebens dar.“ Fabre in einem Interview mit Anna Saba Didonato, in: „Jan Fabres jüngster Skandal. Die trockene Madonna und das abscheuliche Mitleid.“ Onlinemagazine Artribune, 31. Mai 2011. Verfügbar über <https://www.artribune.com/tribnews/2011/05/biennale-updates-l%E2%80%99ultimo-scandalo-di-jan-fabre-la-madonna-secca-e-la-pieta-verminosa-qui-intervista/> [16.12.2019].

⁶⁷² An dieser Stelle wird Frau Dr. Karolina Stefanski gedankt, die für die Autorin am 17.03.2017 im Studio Angelos, in Antwerpen ein Interview mit dem Marketing-Assistenten von Jan Fabre, Nino Goyvaerts, durchführt. Die Fragen werden anhand eines zuvor von der Autorin ausgearbeiteten Fragebogen durchführt. Der Marketing-Assistent hat sozusagen die Fragen für Jan Fabre beantwortet.

⁶⁷³ Karolina Stefanski im Interview mit dem Marketing-Assistenten von Jan Fabre, Nino Goyvaerts, am 17.03.2017 im Studio Angelos, in Antwerpen.

⁶⁷⁴ Vgl. Otto, Ulf: Die Macht der Toten als das Leben der Bilder. Praktiken des Reenactments in Kunst und Kultur, in: *Schauspielen heute* S. 196 f.

Lebens nach dem Tod enthält auch die Rekonfiguration im Werk Fabres. Jedoch scheint eine Übersetzung des Gedankens Michelangelos für die Fabre-Version nicht gleichermaßen anwendbar zu sein. Wenngleich der Künstler dem Fabre-Christi ein menschliches Gehirn in die rechte Hand legt und dieses als das emotionalste aller Körperteile interpretiert von dem vermeintlich Empathie ausginge,⁶⁷⁵ so bleibt dies doch nur eine Metapher ohne eine emotive Wirkmacht.

Dadurch, dass Marias ebenmäßige Gesichtszüge durch einen Totenschädel eingetauscht werden, kann nichts über die Mimik vermittelt werden. Ihr Weisegestus der linken Hand Marias kann eine Mittleroption sein, jedoch stellt dieser nur eine Adaption einer bereits erzählten Geschichte nach. Da nicht mehr Jesus auf ihrem Schoß liegt, sondern die Figur des Jan Fabre, ruft sie nur indirekt eine Erinnerung an die Passion Christi wach. Durch die Veränderung entfällt die Funktion des Mit- oder Nachvollzugs des Leidens Christi und dessen Opfertod. Demnach erzählt der belgische Künstler seine eigene religiöse oder philosophische Vorstellungswelt und somit eine neue Geschichte.

Zusammenfassung – Bildformel der Pietà in Bezug zu Vanitas

Fabre belebt ein im kulturellen Gedächtnis tief verwurzeltes Symbol der Renaissance, bei dem an die Menschwerdung Gottes durch die Geburt, den Erlösungstod und die Auferstehung Christi erinnert wird. Auch er zeigt den Zyklus von Leben, Tod und Wiedergeburt auf.⁶⁷⁶ Der Schwerpunkt der Skulpturengruppe *Pietas* basiert auf der Darstellung dieses Kreislaufs, welches sich sowohl im Vergänglichen zeigt, der Rolle der Religion als einem menschlichen Bedürfnis nach Rückkoppelung zum Göttlichen, als auch der Hoffnung auf ein Leben nach dem Tod.⁶⁷⁷ Gleichwohl beschränkt sich Fabre nicht auf die Vermittlung einer primär christlichen Glaubenswelt. Mittels der hinzugefügten Bildelemente, wie Insekten und das Gehirn, nimmt er eine synkretistische Rezeption vor.⁶⁷⁸

⁶⁷⁵ Verfügbar über <https://vimeo.com/114758800> [16.12.2019].

⁶⁷⁶ Jan Fabre *Pietas* (2011) von Azahara Garcia. Verfügbar über <https://visceralreality.wordpress.com/2013/09/06/jan-fabre-pietas-2011/> [09.10.2018, 9:20].

⁶⁷⁷ Vgl. Koskina, Piers or the Allegro of the Human Brain, S. 108.

⁶⁷⁸ Vgl. Dr. Karolina Stefanski im Interview für die Autorin mit dem Marketingassistenten Nino Goyvaerts in Fabres Firma *Angelos* in Antwerpen am 17.03.2017. Übersetzung aus dem Englischen von Karolina Stefanski. Frage: „Wenn Sie über das Werk auch von einem Ort des Geistigen sprechen, was genau meinen Sie damit?“ Antwort: „Die Spiritualität bezieht sich in diesem Werk auf Referenzen zu den größten bekanntesten Religionen der Welt (Christentum, Judentum, Islam und Buddhismus).“

5.4 Andrés Serrano *Spanish Pietà*, 2011

Aus der Serie *Holy Works*, Farbfotografie auf Papier, Silikon, Plexiglas, Holzrahmen

Entstehungskontext

Die Fotografie des US-Amerikanischen Künstlers Andrés Serrano ist Bestandteil der Serie *Holy Works*, in der er sich mit christlichen Bildthemen auseinandersetzt, unter anderem auch mit der vatikanischen *Pietà* von Michelangelo. Tod, Religion und Sexualität spielen in seinem Gesamtchaffen eine bedeutende Rolle. Diese hier zu untersuchende Arbeit enthält eine starke Bildsemiotik. Sie zeigt das Thema Verletzlichkeit, Tod und Vergänglichkeit von Schönheit in eindringlicher Weise auf.

Kurzbeschreibung des Kunstwerkes, Abb. 37

Eine mit einem dunkelblauen Samtumfang bedeckte, ca. Mitte 30 Jahre alte Frau hält mit angewinkelten Armen in beiden Händen einen menschlichen Totenschädel. Unter dem leicht geöffneten Umhang schaut ein nackter Körper in Form eines Brustausschnitts und ein Teil ihrer Scham hervor. Zwischen Schambein und Bauchnabel verläuft horizontal eine Narbe. Die Bauchdecke ist etwas gefaltet. Der Körper der Frau ist bis zum Schambein angeschnitten und im Halbprofil. Zu vermuten ist eine sitzende Haltung, weil der linke Oberschenkel nicht gerade herunter zu verlaufen und die von ihr aus gesehene linke Umhangseite auf etwas zu liegen und ausgestaffiert scheint. Sie trägt lockiges, dunkles, langes Haar. Ihr Gesicht ist ebenmäßig und ihr Blick leicht nach unten gesenkt. Sie schaut aus dem Bild heraus. Obwohl er nicht auf den Leichnam bzw. Totenschädel gerichtet ist, wird eine innige Zuwendung impliziert. Durch das Vorhalten dieses Objektes entsteht der Eindruck eines präsentierenden Gestus.

Der in Braun-Gelb gehaltene Hintergrund ist um die Figur erhellt und verdunkelt sich zum Bilder-Rahmen.

Bildformel

Andrés Serrano zeigt eine weibliche, überwiegend bekleidete Einzelfigur.

Die stehende oder sitzende mit *Spanish Pietà* betitelte Einzelfigur lässt zunächst in der Bildkomposition eher keine Rückschlüsse auf eine typische *Pietà*-Bildformel, im

Sinne einer Zweifigurengruppen im Verhältnis eines Lebenden und eines Toten zu. Verbindet man jedoch die äußere Kontur des Umhangs und den Verlauf der angewinkelten Arme und Hände zu Linien, so entsteht ein fast gleichschenkliges Dreieck. Zudem liegen auf der Mittelachse des Bildes der leicht geneigte Kopf der Frau, die ungefähre Brustmitte, der Schädel (im Goldenen Schnitt) und ein angeschnittener Teil ihrer Scham. Im Vergleich zur vatikanischen *Pietà*, im Sinne eines Prototypen, läßt sich ebenfalls diese ausgewogene Dreieckskomposition bei der sitzenden Muttergottes feststellen. Durch diese axialsymmetrische Anordnung der Bildelemente wird indirekt auf den Habitus der klassischen Bildformel einer thronenden *Pietà* Bezug genommen.

Aufgrund der Ähnlichkeit der fotografischen Darstellung mit der reuigen Magdalena von Artemisia Gentileschi⁶⁷⁹ erfolgt ein Vergleich.

[Kurzbeschreibung des Kunstwerkes *Maddalena penitente* \(Die reuige Magdalena\) von Artemisia Gentileschi \(1593-1653\), Abb. 38](#)

Der Oberkörper einer jungen Frau sitzt oder steht im Halbprofil dem Betrachtenden zugewandt. Ihre rechte Hand liegt an ihrer linken Brust, während die linke auf einem Totenschädel liegt. Sie trägt langes rötliches Haar. Die Figur trägt ein im Dekolleté ausgeschnittendes, orangefarbenes Kleid der Renaissance mit einem darunter zu sehenden weißen Hemd. Ihr Blick ist nach unten gesenkt.

[Vergleich äquivalenter Werke](#)

Das Gemälde weist Ähnlichkeiten zum Werk Serranos in folgenden Punkten auf: Eine auffallende Ähnlichkeit beider Frauenfiguren besteht in dem nach unten gesenkten, Abwesenheit implizierenden Blick, dem sinnlichen roten Mund, langem lockigem Haar, dem zum Teil unbedeckten Dekolleté und dem den Frauen zugewandten ikonografischen Heiligenattribut des Totenschädels.

Die Lichtführung beider Werke geht von einem dunklen Hintergrund ins Helle.⁶⁸⁰

[Kontrastiver Vergleich](#)

⁶⁷⁹ Artemisia Gentileschi, *Maddalena penitente* (Die reuige Magdalena), 1615-1616 oder 1631, Öl auf Leinwand, 65,7 x 50,8 cm, Privatsammlung Marc A. Seidner, Los Angeles, Vereinigte Staaten.

⁶⁸⁰ Diese Hell-Dunkel-Technik (Chiaroscuro), bzw. in der Fotografie, die „low-key“-Technik wurde bereits bei der Fotografie von Paula Bronstein und dem Gemälde von Stephan Popella besprochen.

Die Figuren unterscheiden sich in ihrer Bekleidung. Während bei Serranos Figur vom Kopf ab, der Körper mit einem schwarzen Samtumhang umhüllt ist, trägt die Frauenfigur Gentileschis ein Kleid. Die Handhaltung an der linken Brust, welche wohl ein Verweis auf das Halten ihres Herzens implizieren soll, verweist auf einen emotionalisierten Gemütszustand, jedoch ohne eine verzweifelnde Mimik, wie dies in den Maria-Magdalena-Gemälden des Barocks üblich war.⁶⁸¹ Vielmehr wirkt ihr Gesicht ausgeglichen und voller Anmut.

[Innovation, verglichen zur reuigen Magdalena von Artemisia Gentileschi, Abb. 38](#)

Abgesehen von der darstellenden Vanitasmethapher durch den von beiden Frauenfiguren haltenden Totenschädel steht bei der Pietà Serranos das körperliche Versehrtsein im Vordergrund. Er zeigt eine Frau mit einem eher traurigen, nüchternen, sich auf etwas rückbesinnenden Blick und einer durch die Bauchnarbe implizierenden tiefen Lebenseinschnitt der weiblichen Figur.

Für das Vanitasthema ist ein Vergleich mit einem Pietà-Motiv oder eine Hybridisierung möglich. Verwiesen sei hier auf die Bildevidenzen bei den Mutter-Kind-Darstellungen aus der christlichen Ikonografie. So weckt Serranos Werk Assoziationen zu Kunstwerken, auf denen Maria den Jesusknaben in ihren Armen hält. Sie hält den Totenschädel in Höhe ihrer Brust, in der in der christlich-tradierten Sehgewohnheit das Halten des Jesusknaben vermutet wird.

[Bildnerische Rezeption](#)

[Einzelfigur](#)

Eine weitere Innovation für diese Arbeit reiht sich in den Kanon anderer in der vorliegenden Studie erörterter zeitgenössischer Künstler_innen, wie Paul Fryer, Anselm Kiefer oder Lotta Blokker ein, dem Fehlen der zweiten Figur. Diese besteht bei Serrano lediglich aus einem Körperfragment, einem Schädel. Zu sehen ist zwar eine Einzelfigur, dennoch wird der Part einer für eine Pietà üblichen Zweitfigur durch das Auge ergänzt. Durch die Darstellung einer Einzelfigur können sich Betrachtende auf die Geste einer Leidenden fokussieren und zeitgenössischen Reflexionen Raum verschaffen. Dies ermöglicht eine konzentriertere und reflexive Kontemplation.

[Ambivalenz der Figurenzuordnung](#)

⁶⁸¹ Fischer-Lichte, Semiotik des Theaters. Vom „künstlichen“ zum „natürlichen“ Zeichen: Theater des Barock und der Aufklärung, Bd. 2., 2. Auflage, Tübingen 1989, S. 43-61.

Der Werktitel *Spanish Pietà* lässt vermuten, dass es sich bei der abgebildeten Frau um Maria handelt. Ohnehin wurde bereits in Kapitel „II.3.3.3 Hybridität“ auf die Hybridität aus Maria mit dem Jesusknaben und Jesus als Sterbendem sowie Panofskys Hypothese einer Transformation von der Madonna hin zur Pietà⁶⁸² verwiesen. So ist es naheliegend, dass Serrano eine junge Frau, die einen Schädel anstelle eines Kindes, wie bei der Gottesmutter zu vermuten, vor sich in den Händen hält. Allerdings ist in der christlichen Ikonografie Maria von Magdala, die Begleiterin und Bezeugende der Auferstehung von Jesus u.a. mit dem Attribut eines Totenschädels, als Metapher für Nichtigkeit und Eitelkeit⁶⁸³ besetzt. Dies legt die Vermutung nahe, dass beide Frauengestalten in einer Figur vereint sind.

Da die Farben bei Heiligenfiguren eine symbolische Bedeutung haben, sei auf die für Maria Magdalena übliche orangefarbene Bekleidung bei Gentileschi hingewiesen. Serrano stattet seine Frauenfigur jedoch mit einem schwarz schimmernden Gewand aus. Dadurch entsteht eine Ambivalenz der Figurenrolle.

Der Künstler hat sich nicht eindeutig zu der genauen Zuschreibung seiner Figur geäußert. Serrano beantwortet die Frage seitens der Autorin: „[...] Should the woman depicted represent Mary Magdalene? If so, why did they call the picture *Spanish Pietà*?“⁶⁸⁴ „It’s a representation of all of them.“⁶⁸⁵ Somit baut Serrano in seinem Werk zwei Polaritäten auf. Eine besteht in der Unbestimmtheit der Figurenzuordnung der Gottesmutter, Maria Magdalena oder beide in einer Person. Eben diese Uneindeutigkeit vermag die subtile Spannung in dem Bild zu erzeugen.

Eine zweite Ebene besteht in der gedachten senkrechten Bildachse zwischen dem trauernden Gesicht der Frau und dem Totenschädel. Das Auge wird dazu verleitet hin und herzuwechseln. Ob Serrano den Schädel von Jesus verdeutlichen will, bleibt ebenfalls offen. Es ist aber zu vermuten, dass er eine virtuelle Metaebene zwischen sinnlicher Wahrnehmung und der realen Abbildung als *subliminal message* einbaut und Rezipierende auf einer subtilen Bewusstseinssebene angesprochen werden.

Verletzung

⁶⁸² Vgl. Panofsky, *Imago Pietatis*, S. 266.

⁶⁸³ Ökumenisches Heiligenlexikon. Verfügbar über https://www.heiligenlexikon.de/BiographienM/Maria_Magdalena.html [20.09.2019].

⁶⁸⁴ Frage der Autorin per E-Mail am 31.01.2020.

⁶⁸⁵ Antwort des Künstlers am 31.01.2020. Es gibt nur diesen einen Satz als Aussage von ihm an die Autorin.

Die Gottesmutter oder Maria Magdalena wird mit körperlichen Makeln gezeigt. Ihre Bauchdecke hängt schlaff herunter und es ist ab dem Bauchnabel zum Schambein hin eine Narbe zu sehen. Diese Form vernarbter Verletzung am weiblichen Bauch konnte seitens der Verfasserin der vorliegenden Studie in kunstgeschichtlichen Darstellungen ansonsten nicht nachgewiesen werden. Die längs vom Schambein bis zum Bauchnabel dunkel verlaufende Linie am Unterbauch impliziert die mögliche Lesart einer „Linea nigra“, einer Nebenerscheinung der Schwangerschaft. Die herunterhängende Bauchdecke legt einen zuvor darin befundenen Säugling nahe, welcher nicht mehr da ist. Das Zeigen der Wunde impliziert, neben der sichtbaren Verletzung, auch eine innere Verletzlichkeit.

Verlust

Das Zusammenspiel des haltenden Totenschädels in Verbindung mit ihren ins Leere schauenden Augen können, wenn man der traditionellen Sehgewohnheit folgt, einen Verlust anzeigen. Zudem wird das Verhältnis einer lebenden Gebärenden dem Tod gegenübergestellt. Dies gestattet eine Interpretationsform, bei der die Frau auf der Fotografie als das hervorbringende und zugleich das Leben des Kindes opfernde Person verdeutlicht. Sie hält nicht, wie der Werktitel: *Spanish Pietà* vermuten ließe, Jesus zwischen ihren Händen, sondern einen menschlichen Schädel. Sie trägt diesen mit angewinkelten Armen in Höhe ihrer Brust. Dadurch, dass die Brüste zum Teil zu sehen sind, impliziert dies die Rolle einer stillenden Mutter. Gleichwohl lässt die Größe des Schädels einen zuvor ausgewachsenen Menschen vermuten. Dies legt die Implikation eines Kindes aber auch Erwachsenen nahe.

Vanitas

Trotz Bemühungen konnte keine Quelle über den Fotografen gefunden werden, die die Fotografie inhaltlich näher erläutert. Demnach können hier nur Vermutungen angestellt werden. So liegt die Lesart nahe, dass die lebendige Frau als potentielle Mutter zwischen dem nicht dargestellten, aber suggerierten, geborenen und eventuell verstorbenen Kind vermitteln soll. In dem visualisierten Wechsel zwischen Totenschädel und der Frau veranschaulicht sie das Dies- oder Jenseits als Bestandteil des Kreislaufs von Leben und Vergänglichkeit. Insofern hat Serrano sowohl das herkömmliche Bildmotiv der Pietà als auch das Vanitasmotiv für die Kunst des 21. Jahrhunderts modifiziert.

Eine mögliche Assoziation, die der Rezipierende aus der christlichen Ikonografie bei der Betrachtung der Frau, die ein Objekt vor sich in den Händen hält haben kann besteht in den Herzmariendarstellungen. In der Volksfrömmigkeit bietet das Motiv der schmerzreichen Muttergottes eine breite Darstellungspalette in Form eines durchbohrten Herzens an. Gleichwohl bedarf es für diese dominante Lesart eine Blickkultur, die nur Gläubige zu dekodieren vermögen.

Mittel der Affizierung – Funktion

Die junge Frau bezieht sich nicht offenkundig, wie so häufig bei dem Pietà-Typus auf den Leichnam. Gleichwohl ist in ihrer Vorhalteposition eine Form der Appellation enthalten. Die Frau wirkt durch ihren Blick in-sich-versunken. Betrachtende werden somit in das Bildgeschehen hineingezogen. Diese können ungehindert auf ihr Halbprofil schauen, ohne direkt mit ihrem Blick konfrontiert zu werden und sich mit ihrem Leid verbünden.

Zusammenfassung – Bildformel der Pietà in Bezug zu Vanitas

Es wird festgestellt, dass Serrano über die pyramidale Bildkomposition auf die Bildformel der Pietà Bezug nimmt. Er stellt jedoch in der Figur selbst eine Verbindung zu Maria von Magdala (Maria Magdalena) als Begleiterin und Bezeugende der Auferstehung von Jesus in der christlichen Ikonografie her. Zugleich wird eine Frau, die Leben in sich getragen hat, dem Tod gegenübergestellt. Somit wird die schicksalshafte Mission von Maria als das hervorbringende und zugleich opfernde Leben verdeutlicht.

5.5 Zwischenfazit

Allen drei Künstlern konnte der Bezug zum Vanitasmotiv nachgewiesen werden. Bei dem deutschen Künstler Anselm Kiefer ist es der eigene Verweis in einem Interview bezogen auf seine Absicht, einen Metabolismus darzustellen. Der belgische Künstler, Jan Fabre, hat die Aussageintention von Vergänglichkeit seiner Marienrekonfiguration förmlich ins „Gesicht geschrieben“. Das Gesicht Marias in Form eines Totenschädels ist als Symbol für den ewigen Kreislauf zwischen Leben und Tod umgeformt. Er übernimmt die christliche Vorstellung des schlafenden Christus, dessen

Seele in der Nacht nach der Kreuzigung die Totenwelt durchschreitet.⁶⁸⁶ Der US-Amerikanische Künstler Andrés Serrano kontrastiert gezielt die Darstellung einer lebenden Frau, die dem Betrachtenden einen Totenschädel präsentiert und durch die Narbe in ihrer Bauchdecke ein ungeborenes oder verstorbenes Leben impliziert. Serrano knüpft ebenso wie Jan Fabre an die christliche Ikonografie an. Die figurative Inszenierung mit dem üppig drapierten Umhang, in den die Frau eingehüllt ist und das Totensymbol wirkt wie ein Reenactment eines biblisch überlieferten Stoffes, dass dem Betrachtenden durch die Wiedererkennbarkeit ein Nacherleben ermöglicht.

Alle drei haben ihr jeweiliges Werk mit *Pietà* und nicht, wie anzunehmen wäre mit *Vanitas* betitelt. Demnach erfolgte eine Modifikation in der künstlerischen Umsetzung bezogen auf das *Pietà*-Motiv. Dies stellt für das 21. Jahrhundert eine Neuerung dar.

Bezogen auf die Fragestellung dieser Arbeit ob eine Modifikation in der Funktion der *Pietà*-Darstellung nachgewiesen werden konnte, zeigt sich beim *Vanitas*-Thema für das 21. Jahrhundert keine Veränderung, was die emotive Ansprache der Werke betrifft. Kiefer hinterläßt Betrachtenden das Gefühl der Verlassenheit und der Auflösung des eigenen, der Umwelt ausgelieferten Körpers in der Natur, dass eine Affektdynamik von Mitleiden evoziert. Jan Fabre verbindet den Tod durch den auf Marias Schoß liegenden Mann in Verbindung mit dem Totenschädel in ihrem Gesicht mit der Nichtigkeit ihres eigenen Daseins und dem menschlichen Gehirn als Träger von Empathie. Andrés Serranos Werk impliziert Verletzlichkeit und Mitgefühl. Als Merkmal der *Vanitas*interpretationen wird festgestellt, dass die Vergänglichkeit der gesamten Schöpfung und nicht nur die Sterblichkeit oder Alterung des Menschen thematisiert wird.

6 Umgang mit dem Altern/ Alt-Sein

[6.1 Einleitung](#)

Bereits Käthe Kollwitz hat sich im Rahmen ihrer *Pietà*-Darstellung mit dem Altern/ Alt-Sein auseinandergesetzt. In ihrem Tagebuch beschreibt sie ihre Skulptur *Mutter mit totem Sohn* von 1937/38 als eine: “[...] alte, einsame und dunkel nachsinnende

⁶⁸⁶ Epheser 4,9 und Petrus 3,19.

Frau.⁶⁸⁷ Dies verdeutlicht, dass sie hier bereits von der idealisierten Darstellung Marias abweicht, die in der christlichen Ikonografie überwiegend als junge Frau stereotypisiert wird. Sie nimmt ihrem Werk nach eigenen Aussagen den religiösen Bezug.⁶⁸⁸ Kollwitz beschreitet damit den Weg hin zu einer neuen Pietà-Interpretation. Hieran anknüpfend entstehen in Bezug auf das Alt-Sein oder Altern im 21. Jahrhundert neue Modifikationen. Sie spiegeln allgemein existenzielle, altersbezogene Erfahrungen, Empfindungen und Ängste in dieser Zeit wider.

Die Alterungsforschung hat sich zwar mit gerontologischen Fragestellungen befasst,⁶⁸⁹ jedoch nicht in Bezug auf das Pietà-Motiv. Seit dem 21. Jahrhundert entstanden vermehrt Werke zum Thema „Altern/ Alt-Sein“. Exemplarisch seien im Folgenden der österreichische Künstler Gottfried Helnwein und der deutsche Künstler Stephan Balkenhol angeführt, die in der gegenwärtigen europäischen Kunst die Beziehung zwischen einer erwachsenen Kind-Elternbeziehung in Bezug zum alternen oder gealterten Menschen im Rahmen der Pietà-Ikonik thematisieren.⁶⁹⁰ Im Speziellen untersucht werden die Werke des australischen Künstlers Sam Jinks, der niederländischen Künstlerin Lotta Blokker und der in Italien lebenden deutschen Künstlerin Julia Krahn. Sie werden ausgewählt, weil sie neben der Auseinandersetzung mit dem Alter weitere Innovationen wiedergeben.



⁶⁸⁷ Käthe Kollwitz. Die Tagebücher, S. 697.

⁶⁸⁸ „Aber meine (Pietà) ist nicht religiös.“ Käthe Kollwitz. Ebd.

⁶⁸⁹ Baltès, Paul: Das hohe Alter – mehr Bürde als Würde, in: Max-Planck-Forschung 2/2003, S.15-18, PDF. Verfügbar über https://pure.mpg.de/rest/items/item_2101598/component/file_2101597/content [29.12.2019].

⁶⁹⁰ Die außergewöhnliche Arbeit der polnischen Urban-Art-Künstlerin Jola Kudela (Yola), wird in dieser Kategorie nicht verhandelt. Dennoch soll sie hier Erwähnung finden. Sie hat sich in ihrem Pastiche von 2010 mit Altersdiskriminierung und der Schönheit im Alter befasst. Ihr Schwerpunkt liegt jedoch eher bei der jugendlichen Schönheit im Verhältnis zum Alt sein. Hierzu hat sie die Figuren Christus und die Gottesmutter Maria älteren Menschen gegenübergestellt und damit die soziale Bedeutung von Schönheit an sich hinterfragt. Vgl. Blog Renaissance Street Art. Verfügbar über <http://yolastreetart.blogspot.de/p/info-press.html> [19.09.2020].

Abb. 39 Sam Jinks,
Still Life (Pietà) 2007

Abb. 40 Lotta Blok-
ker, *Pas de deux*,
2008

Abb. 41 Daniel Mauch,
Nackte Alte, um 1520

Abb. 42 Julia Krahn *Vater
und Tochter*, 2011

6.2 Sam Jinks *Still Life (Pietà)*, 2007

Silikon, Kunsthaar, Echthaar, Textil

Entstehungskontext

Das zu untersuchende Werk des australischen Künstlers Sam Jinks mit dem Titel *Still Life (Pietà)* ist eine von zwei Pietàdarstellungen, welche zwischen 2007 und 2014⁶⁹¹ entstanden sind. Beide Werke adaptieren die beiden Werkvariationen der Pietàs von Michelangelo, die sogenannte vatikanische Pietà um 1500 im Petersdom und die Pietà Rondanini, 1552 bis 1564 im Castello Sforzesco in Mailand. Das Werk *Still Life (Pietà)* wird untersucht, weil es bei diesem Werk nicht nur um die Zerbrechlichkeit und Sterblichkeit des gealterten Menschen geht, sondern zugleich eine Rollenkehr der Hauptpersonen stattfindet.

Kurzbeschreibung des Kunstwerkes Abb. 39

Die Installation mit dem Titel *Still Life (Pietà)* stellt einen ca. 40-jährigen Mann dar, der vertikal auf einem weißen Podest sitzt. Seine durch zwei Tücher bedeckten Beine stehen zu beiden Seiten gleichermaßen geöffnet. Horizontal zu ihm hält er einen leblos wirkenden gealterten Mann auf seinem Schoß. Sein linker Arm ist angewinkelt und hat keine Berührung zu dem auf ihm liegenden Körper. Die Augen des sitzenden Mannes sind verschlossen. Er trägt ein Jackett mit schwarz-weißen, kleinen Karos. Es ist leicht geöffnet, so dass der darunter befindliche schwarze Pullover und ein weißer Hemdkragen zu sehen ist. Sein Kopf fällt nach hinten und wird durch die Armbeuge des sitzenden Mannes abgestützt. Er hat weißes, herunterhängendes Haar. Die Augen sind geschlossen. Sein Mund ist leicht geöffnet. Das Gesicht wirkt erschöpft. Die rechte Schulter ist durch den stützenden Arm und die haltende Hand des jüngeren Mannes an seiner rechten Achselhöhle nach oben gedrückt. Die linke Schulter ragt heraus. Der rechte Arm hängt nach unten. Der linke Arm liegt auf seinem Oberschenkel. Seine Muskeln, Sehnen und Blutgefäße sind präzise herausgearbeitet. Die Haut ist am Brustkorb und dem leicht gewölbten

⁶⁹¹ Seine Installation von 2014 heißt *Standing Pieta* und befindet sich in der Marc and Livia Straus Collection.

Bauch schlaff. Das rechte Bein ist angewinkelt und hängt auf dem linken Bein des jüngeren Mannes. Sein linkes Bein ist angewinkelt. Beide Füße haben keinen Halt am Boden und werden durch die Oberschenkel des jüngeren Mannes abgestützt. Der rechte Unterschenkel bildet eine leichte Wulst. Er liegt auf einem weißen Leinentuch. Ein darunter befindliches etwas dunkleres Tuch deckt den gesamten Bein- und Fußbereich des jüngeren Mannes ab.

Bildformel

Sam Jinks zeigt zwei männliche Figuren, wobei der bekleidete Sitzende jünger als der nackte Leichnam ist. Er bricht damit die herkömmliche Figurenaufteilung von lebender Mutter und totem Sohn auf.

Durch die auf einem Podest sitzende und einen Leichnam quer auf dem Schoß haltende Position entsteht die pyramidale Anordnung beider Figuren. Die Kopfhaltung des Lebenden ist leicht nach rechts geneigt. Beide Arme sind zu einer Halteposition angewinkelt. Beide gestischen Bewegungen zeigen die Bildformel eines klassischen Pietà-Bildtypus an. Die Augen beider Figuren sind geschlossen und haben sanfte Gesichtszüge.

Die Figurenkonstellation des australischen Künstlers Jinks ist eng mit der dominanten Sehgewohnheit des Tragens oder Haltens eines Leichnams und der Zuwendung des Lebenden, ausgedrückt durch die Kopfhaltung, verbunden. Typisch seit dem Spätmittelalter sind auch hier der rechte herabhängende Arm und der ins Genick abfallende Kopf der auf dem Schoß liegenden Person.

Sam Jinks beruft sich nach eigener Aussage auf seine Referenz zur Pietà von Michelangelo⁶⁹² (Abb. 9). Da diese bereits beschrieben wurde, erfolgt keine nochmalige Beschreibung des Kunstwerks.

Vergleich äquivalenter Werke

Auffallend ist die fast identische Körperpose hinsichtlich der Darstellung von Maria und Jesus in Michelangelos⁶⁹³ vatikanischer *Pietà*. Ebenso wie bei dem Prototyp einer sitzenden Haltung der/ des Lebenden hängt der rechte Arm des liegenden

⁶⁹² „The Still Life (Pieta) comes from Michelangelo's Pieta in Rome, [...]. Antwort von Sam Jinks aus dem Fragenkatalog der Autorin an Jinks, enthalten in der an die Verfasserin der vorliegenden Studie gerichtete E-Mail vom 31.08.2017.

⁶⁹³ Gemeint ist der italienische Maler, Bildhauer, Baumeister und Dichter Michelangelo Buonarroti, oft nur Michelangelo (1475-1564) genannt.

Mannes nicht ganz durchgestreckt herunter. Somit verweist die gesamte Komposition auf eine adaptierte Rekonfiguration ihres berühmten Vorbilds. Sam Jinks gestaltet seine hyperreale Neuinterpretation bewusst als ein Reenactment, weil die Komposition der Pietà aus dem Petersdom von Michelangelo, nach eigener Aussage, am Bekanntesten ist.⁶⁹⁴ Auf diesen Bekanntheitsgrad baut er auf und verändert die Figuren der ursprünglichen Bildikone.

[Innovation, verglichen zur vatikanischen Pietà von Michelangelo, Abb. 9](#)

[Umsetzung](#)

Sam Jinks verwendet keinen Carrara-Marmor, sondern verschiedene Materialien. Die proportionalen Verhältnisse der beiden dargestellten Körper sind aufeinander abgestimmt und nicht wie bei Michelangelo von der Natur abweichend. Insofern kommt der Gegenwartskünstler dieser und nicht einer Idealvorstellung nahe.

[Austausch der Figuren](#)

Zudem unterscheiden sich Jinks Figuren, verglichen zu den historischen Pietàs seit dem Spätmittelalter und der von Michelangelo, durch das Eintauschen der ursprünglich sitzenden Maria gegen einen Mann mittleren Alters. Auf dessen Schoß liegt auch nicht Jesus, oder eine anderweitige biblische Figur, sondern ein greiser Mann mit weißem Haar.

[Unbekleidetsein](#)

Entgegen der Christusfigur bei der römischen Pietà von Michelangelo sind seine Lenden nicht mit einem Tuch umwunden, sondern vollkommen unbekleidet. Ein Unterschied zwischen dem Werk von Sam Jinks und Michelangelo zeigt sich auch in der Beschaffenheit der materialisierten Hautoberfläche der Toten. Während der Körper von Jesus aus einer makellosen Oberflächenbeschaffenheit besteht, ist der Körper des alten Mannes mit kleineren oder größeren Falten versehen.

⁶⁹⁴ „The Still Life (Pietà) comes from Michelangelo’s Pietà in Rome, but it also comes from earlier pieces in Medieval times. It’s a theme which occurs during many different eras. The previous depictions of the Pietà are not as well known because Michelangelo trumped them all with his version.“ (Die Still Live-Pietà stammt aus der Pietà von Michelangelo in Rom, aber sie stammt auch aus früheren Werken des Mittelalters. Es ist ein Thema, das in vielen verschiedenen Epochen auftritt. Die früheren Darstellungen der Pietà sind nicht so bekannt, weil Michelangelo sie alle mit seiner Version übertrumpft hat.) Antwort von Sam Jinks aus dem Fragenkatalog der Autorin an Jinks, enthalten in der an die Verfasserin der vorliegenden Studie gerichtete E-Mail vom 31.08.2017.

Weglassen des Weisegestus

Zeigen bei der Skulptur Michelangelos die linke Handinnenfläche Marias nach oben und der Zeigefinger ist ausgestreckt, so verbirgt Jinks seine linke Männerhand hinter der Staffage eines Leinentuchs.

Bildnerische Rezeption

Umsetzung

Der australische Künstler setzt der naturalistischen Renaissancefiguration aus Marmor seine stark an der Realität orientierte Figurengruppe entgegen. Während Michelangelo seinen Jesus Christus in vollendeter Schönheit erschafft, gestaltet Jinks an dessen Stelle eine Pietà mit einem greisen, zerbrechlichen Mann. In den Kunst- und Bildmedien der Gegenwart wird der gealterte Mensch zwar gezeigt, aber selten in einer so hyperrealistischen Nacktheit wie Sam Jinks dies tut.⁶⁹⁵

Austausch der Figuren

Als die Verfasserin der vorliegenden Studie Jinks zu dem Werk befragt, antwortet er: „In diesem Stück geht es darum, dass derselbe Mann in mehr als einem Lebensabschnitt präsent ist. Sein älteres Ich wiegt sein jüngeres Ich, in der Reflexion über den Kreislauf der Generationen, der Alterung und der Lebensabschnitte auf.“⁶⁹⁶ Er habe die Figuren ausgewechselt, weil er sich in ihnen selbst erkunden wollte.⁶⁹⁷ Das heißt, dass Jinks in beiden Figuren ein und dieselbe Person in unterschiedlichen Altersphasen sieht.

Schlafdarstellung

⁶⁹⁵ Ein seltenes Beispiel aus der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts sei hier das Gemälde *Altes Liebespaar* von Otto Dix in den Vergleich geführt. Sowohl bei Jinks als auch bei Dix wird das Greisenalter in einer realistischen Weise dargestellt. Ebenso wie Jinks zeigt Dix die vom Leben gezeichnete Haut des Alterns.

⁶⁹⁶ „This piece is about the same man being present in more than one stage of life. His older self cradles his younger self, in reflection on the circular nature of generations, ageing and stages of life.“ Antwort von Sam Jinks aus dem Fragenkatalog der Autorin an ihn, enthalten in der E-Mail vom 31.08.2017. Wie auch bei anderen in der vorliegenden Studie untersuchten Werke lässt sich diese Arbeit auch einer anderen Kategorie zuordnen, hier dem Kapitel „III.5 Vanitas“.

⁶⁹⁷ Antwort: „I changed the figures, it was a personal exploration of my own.“ (Ich habe die Figuren ausgewechselt, es war eine persönliche Erkundung meiner selbst.). Antwort von Sam Jinks aus dem Fragenkatalog der Verfasserin der vorliegenden Studie an Jinks, enthalten in der E-Mail vom 31.08.2017.

Es ist ferner nicht eindeutig identifizierbar ob Jinks die Schlafdarstellung von Jesus Christus, welche sich in dem noch vorhandenen Muskeltonus bei der Skulptur Michelangelos zeigt, für die Darstellung seines alten Mannes übernimmt. Dessen Arm fällt nicht senkrecht als Anzeichen des Todes hinab. Die rechte Hand des alten Mannes hält aber auch nicht die Stofffalte, wie noch bei der Jesusfigur von Michelangelo. Es ist nicht klar festzustellen ob sich der alte Mann in einem somnolenten oder bereits verstorbenen Zustand befindet. Im Unterschied zu dem alten Mann sind bei dem jungen Jesus Christus von Michelangelo die fünf Wundmale zumindest angedeutet und verweisen somit auf das zuvor stattgefundenene Martyrium.

[Weglassen des Weisegestus](#)

Ein weiteres Indiz für eine von Michelangelo abweichende Interpretation ist der Fingergestus der linken Hand von Maria. Die nach oben geöffnete Handinnenfläche und der ausgestreckte Zeigefinger Marias impliziert eine Verbindung zu Gott. Möglicherweise ist der Weisegestus als rhetorisch-semiotische Strategie bei Michelangelo zu sehen wie dies in Kapitel „II.2 Bildformel“ herausgearbeitet wurde. Dabei wird die linke Handhaltung Marias als ein Hinweis auf das Göttliche bzw. eine Verbindung zwischen dem Irdischen und dem Überirdischen verstanden. Jinks orientiert sich zwar nach eigener Aussage an der vatikanischen Pietà, er lässt jedoch die linke Hand des sitzenden, jungen Mannes hinter dem hinteren Bein des Liegenden weg. Diese Stelle überhängt der Künstler mit dem weißen Tuch, auf dem der alte Mann liegt. Somit fällt die bei Michelangelo bestehende Verweiskfunktion weg. Mit dem Austausch der lebend dargestellten Figur anstelle von Maria durch einen jungen Mann nimmt Jinks der tragenden Figur zugleich die religiöse Funktion als Mittler oder gar Miterlöser, womit Jinks seinem Reenactment einen weltzugewandten Bezug verleiht.

[Unbekleidetsein/ Bekleidetsein](#)

Es wurde bereits dargelegt, dass die Pietà Rondanini (1552-1564) von Michelangelo eine Ausnahme darstellt, bei der Jesus Christus als vollkommen unbekleideter Gottessohn gezeigt wird. Dieses Phänomen wird für das Bildmotiv seit den

Graphiken ab 1903 *Frau mit totem Sohn*⁶⁹⁸ und *Pietà*⁶⁹⁹ von Käthe Kollwitz wieder aufgegriffen. Das bedeutet, dass es im 20. Jahrhundert eine Auseinandersetzung mit dem Alt-Sein in Bezug auf das Pietà-Motiv gab und die Nacktheit der Körper möglicherweise als Zeichen von seelischer Verletzung in der Figur des jeweiligen Kunstwerkes evident wird. Im Gegensatz dazu trägt Jinks Sitzender einen Anzug. Der Leichnam wird Betrachtenden in seiner ausgelieferten Nacktheit und Kraftlosigkeit gewahr. Gerade durch den Kontrast des bekleideten gegenüber dem nackten Körper wirkt dieser umso verletzlicher und kraftloser.

Mittel der Affizierung – Funktion

Anlässlich der Ausstellung *In the flesh*, 2014/15 in der National Portrait Gallery im australischen Canberra, an der Jinks teilgenommen hat, legt er die folgende zentrale Funktion einer Pietà dar, indem er hervorhebt: „Für Gläubige ist sie ein Bildnis, das hilft Leid und Schmerz des Lebens zu bewältigen. Die Frage ist, wie kann man heute ein solches Bild schaffen, dass in dieser Weise tröstet?“⁷⁰⁰ Hieran ist zu erkennen welchen Zweck Jinks seinem Werk zuschreibt. Seine Modifikation des Prototypen von Michelangelo hat die Aufgabe, Betrachtende über den Verlust hinwegzuhelfen und eine soziale Orientierung zu geben. Dies lässt sich mit dem Inhalt einer E-Mail an die Verfasserin der vorliegenden Studie belegen:

„Die klassische Pieta ist rein religiös, aus Liebe zu Gott. Sie ist eine Feier des ewigen Lebens, ein Ausdruck des Vertrauens in die Bejahung Gottes und des Lebens, sie gibt dem Schöpfer und dem Betrachter Trost, vorausgesetzt, sie sind wieder religiös engagiert [...]“⁷⁰¹

⁶⁹⁸ *Frau mit totem Kind*, 1903, Strichätzung, Kaltnadel, Schmirgel und Vernis mou mit Durchdruck von geripptem Büttenpapier und Zieglerischem Umdruckpapier, Kn 81 VIII a. Im Rahmen ihrer Erarbeitung des sechsten Blattes des Zyklusses zum Bauernkrieg fertigt Käthe Kollwitz in mehreren Zeichnungen zu *Frau mit totem Kind* ein Werk, welches sie nicht für den Zyklus verwendet. Daraus entwickelt sie die Farblithographie und die Radierung *Pietà*. Webseite des Käthe Kollwitz Museum Köln. Verfügbar über <https://www.kollwitz.de/frau-mit-totem-kind> [09.04.2020].

⁶⁹⁹ Die Farblithographie *Pietà*, Kn 77 und diese Radierung sind als Einzelblätter veröffentlicht.

⁷⁰⁰ Grist, Penelope, in: *The Flesh Magazine of Australian and International Portraiture* Spring Sumer, PDF 2014, S. 16.

⁷⁰¹ Frage der Verfasserin der vorliegenden Studie an Sam Jinks: „Which values do you see to be addressed in the classic Pietà?“ Antwort von Jinks: „The classic Pietà is purely religious, for the love of God. It is a celebration of eternal life, an expression of confidence in the affirmation of God and the afterlife, it gives comfort to the maker, and to the viewer, providing they are religiously committed.“ E-Mail-Antwort von Sam Jinks vom 31.08.2017.

Daraus ergibt sich, dass Jinks in der Pietà die religiöse Funktion des ewigen Lebens, das im christlichen Credo⁷⁰² enthalten ist und dem Gläubigen Trost spendet, bekannt ist. Jinks schreibt der Kirche über das Kunstwerk eine tröstende Aufgabe zu.

Interpretation

Der Künstler stellt mit seinem Werk seine eigene Reaktion auf die ruhige Verabschiedung eines Menschen dar.⁷⁰³ Diese Absicht bestätigt sich durch den Haupttitel seiner Arbeit: *Still Life*. Demnach kann seine Pietà als eine Andachtsfunktion, bei der sich der Überlebende von einem verstorbenen Menschen verabschiedet, verstanden werden wie sie seit dem Spätmittelalter rezipiert wird. Jinks verwendet diese Bildformel für den profanen Bereich menschlichen Lebens. Seine Figuration spendet möglicherweise ebenfalls Trost. Sie wird jedoch nicht mehr in einen christlich-soteriologischen Kontext eingebettet.

Darüber hinaus wird die Lesart des seit dem Barock bestehenden Vanitasgedankens bei der Betrachtung seines Werkes nahegelegt.⁷⁰⁴ Betrachtet man beispielsweise die Klage „Vanitas! Vanitatum Vanitas!“ von Andreas Gryphius, so sind dort christlich-soteriologische Glaubensvorstellungen enthalten. Die Erlösungsvorstellung im Jenseits ist Bestandteil der Funktion der ursprünglichen Pietà seit dem Spätmittelalter. Jinks greift den Gedanken des Kreislaufes des Entstehens und Vergänglichen alles Irdischen in der Gegenwartskunst wieder auf. Er nutzt diese christlich-soteriologische Glaubensvorstellung für einen eigenen Erklärungsansatz.

Über seine hyperrealistischen Figurendarstellung verarbeitet er sein Erlebnis vom Tod:

„Meine erste Pieta war früh in meiner Karriere, ich war ein jüngerer Mann und auf einer Bühne in meinem Leben, wo ich den Tod nicht verstand, war es mir fremd. Ein enger Verwandter starb, und dieses Stück war ein Weg für eine Person in meinem Alter, um diese Erfahrung zu verarbeiten.“⁷⁰⁵

⁷⁰² Das christliche Credo ist das Bekenntnis des Glaubens an Gottvater, den Sohn, den Heiligen Geist und an sein schöpferisches, erlösendes Wirken. Es mündet in der Verkündigung, dass die Toten auferstehen und in der Existenz eines ewigen Lebens.

⁷⁰³ Vgl. E-Mail-Antwort von Sam Jinks vom 31.08.2018 auf die Frage: „Wie verstehst du die Funktion von Pietàs in deiner Arbeit?“

⁷⁰⁴ Siehe hierzu auch das Kapitel „III.5 Vanitas“.

⁷⁰⁵ Frage der Verfasserin: „How do you understand the function of Pietàs in your work?“ Antwort von Sam Jinks: „My first Pieta was early in my career, I was a younger man and at a stage in my life

Demnach veranschaulicht Jinks über die beiden Männerfiguren eine in einer Generation enthaltene Alters-Zeitreise. Er zeigt zwei Lebensabschnitte auf. In seinem Werk verarbeitet er seine Erfahrung mit dem Alterungsprozess und dem zu erwartenden Tod.

Zusammenfassung – Bildformel der Pietà in Bezug zum Alter

Jinks zeigt das Bestreben von einem Werk mit einer ursprünglich christlichen Bildformel in den Bereich existenzieller Lebenserfahrungen hinüberzuleiten. Auf die Frage: „Welche Werte werden Ihrer Meinung nach in der klassischen Pietà angesprochen?“ antwortet Jinks:

Nun ist die Religion unsicherer, die Gläubigen sind weniger verbreitet, wie also hat man diese Kraft und Energie in einem Kunstwerk ohne Religion? Ich wollte das darstellen und so ist die Interpretation der Pietà mein Versuch. Die Verwendung religiöser Bilder verleiht dem Werk eine Hebelwirkung, die Menschen kennen die Formel.“⁷⁰⁶

Damit spricht Jinks die Kraft und Wirkung des Bildmotivs an mit der Bildformel einen visuellen Reiz erzeugen zu wollen, mit dem Ziel empathisch-emotionale Reaktionen bei Betrachtenden zu bewirken.

Die Gestaltung der Bildelemente, wie die zeitgenössische Alltagskleidung des sitzenden Mannes, die vollständige Entblößtheit des Leichnams oder das Weglassen des Fingerzeigs sind ein Hinweis auf eine veränderte Funktion aus dem ursprünglich heiligen in den verweltlichten Kontext hinein. Jinks sieht in Maria nicht mehr die Mittlerin zu Gott und die Miterlöserin. Seine Arbeit intendiert ein stilles, fast meditatives In-Sich-Gekehrtsein und des Annehmens von Altern und Alt-Sein.

6.3 Lotta Blokker, *Pas de deux*, 2008

Bronze

where I didn't understand death, it was alien to me. A close relative died, and this piece was a way for a person of my age to process that experience.“ E-Mail-Antwort an die Autorin am 31.08.2017.

⁷⁰⁶ „Now religion is more precarious, believers are less prevalent, so how do you have that power and energy in a work of art without religion? I have been wanting to depict that and so the interpretation of the Pietà is my attempt. Using religious imagery adds leverage to the work, people know the formula.“ Ebd.

Entstehungskontext

Die Bronze *Pas de Deux* der niederländischen Grafikerin und Bildhauerin Lotta Blokker ist ein Objekt aus ihrer vierteiligen Werkreihe *Pietà*. Diese Arbeit hat auf den ersten Blick keine Ähnlichkeit zur Bildformel einer *Pietà*. Gleichwohl ist diese Umsetzung insbesondere dazu geeignet, eine innovative Modifikation dieses Bildmotivs seit dem 21. Jahrhundert aufzuzeigen. Das Werk ist ein weiterer Beleg für die Beobachtung, dass seit der Jahrtausendwende für die *Pietà* die Gestaltung von Bewegungen in den Raum hinein nachzuweisen ist.

Kurzbeschreibung des Kunstwerkes, Abb. 40

Die Arbeit der niederländischen Bildhauerin ist in etwa lebensgroß und realistisch ausgeführt indem es wirkt, als käme es dem realen Modell sehr nahe. Sie zeigt die 92-jährige demenz kranke Coos beim Tanzen.⁷⁰⁷ Diese formt ihre Arme in Schulterhöhe zu einem geöffneten Oval, als würde sie Schulter und Körper eines imaginierten erwachsenen Gegenübers umfassen. Die Finger ihrer Hände sind leicht geöffnet, die rechte Hand ist nach innen gedreht. Ihr linker Fuß steht auf dem Boden während der nach hinten versetzte, rechte Fuß sich auf dem Fußballen abstützt. Ihr Kopf mit kurzen Haaren ist leicht nach links geneigt. Augen und Mund sind verschlossen. Das gesamte Gesicht ist von kleinen Fältchen durchwoben. Die Frau ist mit einem dünnen, wehend geformten Trägerunterkleid bekleidet, das fast bis zu den Knöcheln reicht.

Bildformel

Lotta Blokker formt eine weibliche, leicht bekleidete lebende Einzelfigur. Ein Merkmal der Bildformel der *Pietà* lässt sich anhand der Dreieckskomposition herleiten. Wird eine Verbindungslinie zwischen dem Scheitel des Kopfes und beiden Armen der Frau hergestellt, so entsteht ein ungleichschenkliges Dreieck. Das durch die Armformung entstandene Dreieck liegt auf einer vertikalen Mittelachse, welches durch das Stehen der Frau gebildet wird. Ihr Kopf ist, ähnlich wie bei der Zuwendung Marias zu ihrem Sohn, leicht nach links geneigt und ihre etwas Imaginäres einschließenden Arme zu einem Oval erhoben. Dabei sind die Augen von Coos

⁷⁰⁷ Keuning, Ralph; Lindner, Gerd; Berndt, Iris (Hrsg.): Lotta Blokker. *The hour of the wolf*, 2. Auflage, Zwolle 2014, S.6.

geschlossen. Ihre Füße vollziehen eine Schrittbewegung nach hinten in den Raum hinein.

Da die stehende Einzelfigur in Bezug zur Bildformel der Pietà in den Jahrhunderten zuvor als Komposition bislang nicht nachzuweisen ist, wird von einem diachronen Vergleich mit einem konkreten traditionellen Werk, wie bei den anderen beiden Positionen von Sam Jinks und Julia Krahn in diesem Kapitel abgesehen.

Innovation

Einzelfigur und imaginiertes Einbezug der zweiten Figur

Das Werk *Pas des deux* steht an dieser Stelle für alle Werke bei denen die gesamte Bildaussage über eine Einzelfigur zu leisten ist. Allerdings wird hier durch den Titel und die Darstellung der Tanzhaltung eine zweite Person impliziert. Der im klassischen Ballett verwendete Fachbegriff „Pas de deux“ kommt aus dem Französischen und heißt „Schritte/ Tanz zu zweit.“ Mit diesem Tanz eines Paares wird die gegenseitige Liebe zueinander offenbart. Blocker ergänzt die Lacuna des Gegenübers durch die den Partner mit einbeziehende Körperbewegung als einem proxemischen Zeichen. Somit entsteht eine imaginierte Entität. Durch die das Gegenüber einschließende Armhaltung von Coos wird die Einzelfigur zur Zweifigurengruppe vervollständigt.⁷⁰⁸ Das heißt, dass die für eine Pietà eigentlich unabdingbare zweite Figur über den Werkstitel *Pas des deux* und den Habitus der Einzelfigur ergänzt wird. Durch das mit der Armform in der oberen Körperhälfte auf einer Längsachse entstehende Dreieck entsteht eine visuelle Spannung in der Gesamtkomposition.

Bildnerische Rezeption

Das Dreieck auf einer Längsachse ist in der Komposition einer Pietà neu. Hierdurch entsteht eine Bildrhetorik, bei der die Aufmerksamkeit Betrachtender erhöht wird. Dies ist mit dem Habitus des Vorzeigens gleichzusetzen, einem weiteren Indiz für die Bildformel einer Pietà.

Schrittbewegung

⁷⁰⁸ Das Bildmotiv passt auch in die Kategorie „III.7 Lacuna“ des daran anschließenden Kapitels. Die Verfasserin hat eine Entscheidung der Zuordnung zu Gunsten des Altersthemas getroffen, weil zu vermuten ist, dass bei diesem Werk die Anmutung des Alters im Vordergrund steht.

Wie bereits aufgezeigt,⁷⁰⁹ wird bei der Frauenfigur ein „proxemisches Zeichen“⁷¹⁰ in Form einer Schrittbewegung impliziert: An der Figur der Dame, Coos, ist ein Schritt nach hinten in den Raum hinein zu sehen, der als eine als Plastik eingefrorene Bewegung zu erkennen ist. Auch die ausgebreiteten Arme implizieren eine tanzende Bewegung als eine fließende Regung in den Raum hinein. In der Summe zeigen Arme, Beine und Füße eine zeitliche Abfolge an. Dadurch entsteht in der Vorstellung Rezipierender ein Bewegungsablauf. Dies stellt, wie bei weiteren in der vorliegenden Studie aufgeführten Werken ein Novum für das 21. Jahrhundert dar.⁷¹¹

Alter – Zukunftstrend

Mit dieser Darstellung spricht Blokker die Erfahrung im Alter an. Einer von beiden Kontaktpersonen ist im Alter nicht mehr da, sei es durch Trennung oder Tod. Der Zurückgelassene bleibt allein.

Blokkers Arbeit erinnert an die Holzskulptur *Nackte Alte* von Daniel Mauch (Abb. 41), die um 1520 entstanden ist. Die gealterte Frau mit langem Haar ist vollkommen nackt. Ihr rechter Arm ist angewinkelt und hält einen nicht mehr vorhandenen Gegenstand. Der linke Arm und die leicht geöffnete Hand stehen etwas vom Körper ab. Sie steht aufrecht in der Pose des Kontraposts. Ihr Körper weist eine faltige und eingefallene Haut auf. Auffallend ist ihr leicht geöffneter Mund mit einer lückenhaften Zahnreihe. Es ist eine von mehreren Standstatuen, wie es diese im süddeutschen Raum um diese Zeit in größerer Anzahl gab. Sie belegen die Auseinandersetzung mit dem Thema Vanitas und vergegenwärtigen die Vergänglichkeit menschlicher Schönheit.⁷¹² Das heißt, dass die Auseinandersetzung mit dem Alter auch eine Befassung der Begrenztheit des eigenen Daseins in sich trägt. Die Parallelen mit Blokkers Coos und deren beseelte Entrücktheit im Gesichtsausdruck,

⁷⁰⁹ Hierzu die Farbfotografie *Syria. No Exit* des Bildjournalisten Mohammed Badra in Kapitel „III.3.5.“

⁷¹⁰ Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters*, S. 87.

⁷¹¹ Möglicherweise begründet sich diese Veränderung in dem Wandel der Bewegtbilder über die Medien. Zwar gibt es in der Kunst- und Bildgeschichte seit der griechisch-römischen Antike Bewegtdarstellungen in den Raum hinein, sind der Verfasserin der vorliegenden Studie vor dem 21. Jahrhundert bei dem Bildmotiv der Pietà und einer derartigen Darstellung über das Altern nicht bekannt. Nach Robert Schmitz entsteht der visuelle Eindruck einer Bewegung durch die im Laufe der Zeit erworbene Fähigkeit der Vorstellung Sehen gelernt zu haben. Dieses ziehen wir beim Betrachten eines Werkes zu Rate. Er schränkt jedoch ein, dass die im Kopf zurückgelassene Vorstellungswelt einer Bewegung nie identisch mit einem mathematisch genauen Ausschnitt aus deren Abfolge einhergeht. Vielmehr ist es eine Art Resümee der verschiedenen Bewegungsphasen, die als Formel in dieser enthalten ist. Vgl. Schmitz, Robert: *Von der Darstellung der Bewegung in der bildenden Kunst*, in: *Schweizer Kunst*, Bd. 1949, Heft 3-4, S. 15.

⁷¹² Sie sind das Gegenstück zu den Venusdarstellungen dieser Zeit.

verglichen zu der Frau aus dem 16. Jahrhundert, sind frappierend. Während Mauch durch die stark herabhängenden Brüste, das strähnige Haar, die schlechte Zahnstellung etc. der Greisin eine Vorstellung von Alter abstrahiert, verkörpert Blokkers alte Dame eine berührende, nahezu zärtlich wirkende körperliche Anmutung. Die Figur von Mauch spricht das Publikum mittels ihrer Gestik direkt an, verharrt aber in ihrer Ansprache.

Blokkers Figur steht nicht allein vor dem Publikum wie bei Mauchs alter Frau, sondern sie suggeriert ein zweites Gegenüber in das Geschehen hinein, das auch in dem Titel *Pas des deux* mitschwingt. Die zeitgenössische Künstlerin thematisiert die Zurückgelassenheit eines gealterten Menschen und dessen Umgang damit.

Erinnerung

Durch ihre geschlossenen Augen, ihren geneigten Kopf und den entspannten Gesichtsausdruck wirkt Blokkers Figur vollkommen introvertiert und der sie umgebenden Umwelt entrückt. Die aktuelle Realität des Verlustes wird der Kraft des virtuell imaginierten Gegenübers als Erinnerung entgegengesetzt. Die geistige Vergegenwärtigung des nicht mehr Anwesenden in der Vorstellung über das Medium des Kunstobjekts ist eine der wichtigsten Funktionen einer Pietà. Insofern wird hierüber der Bezug zur Bildformel und diesem Bildmotiv belegt.

Trost, Kompensation, Verlust

In diesem Werk kommt ein zusätzlicher als Funktion der Pietà herausgearbeiteter Aspekt hinzu, der bereits seit dem Spätmittelalter seine Wirkung entfaltet.⁷¹³ Mit dem Bildsujet wird Gläubigen eine innere Hinwendung zum Leid als einer sozialen Orientierung und Trost über den Verlust ermöglicht, um das erlittene Leid zu kompensieren. Der zuvor besprochene Künstler, Sam Jinks, sieht ebenfalls in der früheren und in seiner eigenen Pietà die Funktion, dem Betrachtenden Trost zu geben. Ebenso wie *Still Life (Pietà)* bei Jinks impliziert die weibliche Figur Blokkers kein Leid. Vielmehr suggeriert sie ein In-Sich-Ruhen, Gefasstheit und Würde. Die Implikation einer stillen Andacht bei der Dame Coos ergibt sich aus ihrem ausgleichenden wirkenden Gesicht und ihrer geraden Körperhaltung.

⁷¹³ Vgl. Kapitel „II.3 Funktionen“.

Mittel der Affizierung – Funktion

Mit dieser Frauenfigur wird Betrachtenden ein Ausdruck von Kraft und innerer Schönheit vermittelt. Das Gesicht von Coos zeigt vollkommene Entspannung und Zufriedenheit. Es sind keine äußeren Anzeichen eines gelittenen Leides zu sehen, welche Mitleid evozieren würden. Wie eingangs angezeigt, hat das von Lotta Blokker verwendete Modell Demenz. Diese Kenntnis erschließt sich Betrachtenden jedoch erst aus sekundären Recherchen heraus. Dadurch können sich Rezipierende unvoreingenommen über den gesamten Habitus und der entspannt wirkenden Mimik der Figur von Coos einfühlen. Ihre leichte Bekleidung eines Trägerunterkleids lässt sie, verglichen zu einer vollständigen zeitgemäßen, mehrteiligen Oberbekleidung, schutzlos wirken, dass ein Anteil nehmendes Mitfühlen befördert. Ein Gefühl von Mitleid, welches eine innere Anteilnahme an einem Leidenszustand miteinschließt, vermag die Frauenfigur nicht auszulösen. Vielmehr legen ihre sorglos wirkenden Gesichtszüge und der leichtfüßige Schritt Betrachten Trost nahe.

Dadurch dass der Frauenkörper aus Bronze weiche Formen und fließende Übergänge in der Bewegung impliziert, geht eine große Harmonie und Intensität von dem Werk aus, das eine affizierende Wirkmacht zu evozieren vermag. Blokker baut eine emotive Metaebene in ihr Werk mit ein. Dies deckt sich mit ihrer Intention, wenn sie sich äußert, dass es ihr „um das Gefühl“ geht. Die Geschichte dahinter würde das Werk einengen.⁷¹⁴ Auf die Frage seitens der Verfasserin der vorliegenden Studie an Lotta Blokker: „Warum greifen Sie in Ihrem Werk auf die Ikonografie, also einer christlich tradierten Bildformel zurück?“ antwortet sie: „Das Gefühl, dass das Thema mit sich bringt, berührt mich.“ Dabei stünde für sie nicht der äußere Mensch im Fokus, vielmehr das Geheimnis in ihm.⁷¹⁵ Daran wird deutlich, dass die Künstlerin die Pietà als Erzähl- und Gestaltungsmittel einsetzt, um Rezipierende emotional anzuregen.

Zusammenfassung – Bildformel der Pietà in Bezug zu Alter

⁷¹⁴ Meier-Ewert, Lavinia: „Panorama-Museum zeigt Lotta Blokker: Die Einsamkeit der Schlaflosen“, in: Thüringer Allgemeine, 06.03.2015. Verfügbar über <https://www.thueringer-allgemeine.de/kultur/ausstellung/panorama-museum-zeigt-lotta-blokker-die-einsamkeit-der-schlaflosen-id220759245.html> [29.12.2019].

⁷¹⁵ Frage seitens der Verfasserin der vorliegenden Studie: „Warom grijpt u in uw werk op de ikonografie, dus een christlijk tradeert beeldvorm terug?“ Antwort von Lotta Blokker: Het gevoel dat het thema met zich meebrengt raakt me.

Für die Arbeit *Pas des deux* in Bezug auf die Thematisierung von Alterserfahrung wird festgestellt, dass es sich um eine Einzelfigur handelt, die in den Bezug zu einem äußeren Allein-Sein gesetzt wird. Der gesamte Habitus und ihre Mimik verweisen jedoch nicht auf eine innere Einsamkeit. Vielmehr Verbleibt die Figur durch die tatsächliche Demenz, die hier vermittelt wird, in der Vergangenheit. Es entfaltet sich eine Erinnerung wie sie bei der Pietà seit ihrer Entstehung als Funktion besteht. Diesbezüglich kann für diese Arbeit der Gegenwartskunst keine wesentliche Veränderung in der Funktion der Pietà ausgemacht werden. Das Neue an dieser Figur ist jedoch die Vermittlung eines illusionären Transfers indem eine nicht vorhandene Entität über eine gealterte Frau imaginiert wird.

[6.4 Julia Krahn, *Vater und Tochter*, 2011](#)

Fotografie, Farbdruck auf Aluminium

[Entstehungskontext](#)

Die in Italien lebende deutsche Künstlerin Julia Krahn setzt sich seit Jahren mit der christlichen Ikonografie auseinander. Demnach ist das Werk *Vater und Tochter* einem Cluster in ihrem Gesamtchaffen zuzurechnen. Bei dem überwiegenden Teil ihrer Fotoinszenierungen ist sie zugleich teilnehmende Performerin. Das vorliegende Werk ist ein weiteres Beispiel für die Auseinandersetzung mit dem Altern als auch für den Rollentausch der Geschlechter und der Generationen bei den Figuren.

[Kurzbeschreibung des Kunstwerkes, Abb. 42](#)

Eine ca. 30-jährige Frau mit hinter dem Kopf zusammengebundenem, dunkelblondem Haar sitzt auf dieser Fotografie auf einer für den Betrachtenden nicht erkennbaren Unterlage. Vor ihr liegt auf einem zweistufigen Podest mit dem Kopf nach links quer ein älterer, ca. Mitte sechzigjähriger Mann, dessen Lenden mit einem weißen Tuch bedeckt sind. Die Sitzende breitet beide Arme aus. Ihr rechter Arm, der vordere Teil ihres Körpers bis zu dem linken Knie ist mit einem weißen Tuch bedeckt. Die rechte Hand der Frau liegt auf seiner vorderen Schulter und die Finger der linken Hand auf seinem rechten, vorderen Knie. Der Fußballen ihres rechten Beines stützt sich auf dem Boden ab. Das Gesicht des Liegenden zeigt nach oben.

Der gesamte schräg liegende Körper hat eine leichte Drehung zum Betrachtenden. Der Bauch des Mannes ist gewölbt. Auf seinem Brustbein hat er eine Narbe. Sein rechter Arm hängt nach unten, die linke Hand ist auf seinen linken Oberschenkel gelegt.

Sein Kopf mit den nach oben schauenden Augen ist in gerader Linie zur Schulter aufgerichtet. Der Mann sitzt auf einem mit einem weißen Stoff üppig drapierten Podest. Der Hintergrund und der Boden sind in einem monochromen Weiß-Grau gehalten. Auf der Fotografie inszeniert die Künstlerin sich selbst mit ihrem lebenden Vater.⁷¹⁶

Bildformel

Auf der Fotografie Krahn's hält eine Tochter ihren lebenden Vater. Die Bildformel einer Pietà ist durch die Sitzende, die eine zweite Figur liegend quer auf ihrem Schoß hält, evident. Beide sind zum Teil mit einem Tuch umhüllt und an einigen Stellen unbekleidet. Die haltenden, ausgebreiteten Arme der Sitzenden und der quer über ihr Liegende bilden den pyramidalen Aufbau. Die junge Frau schaut mit leicht nach vorn geneigter Kopfhaltung konzentriert auf den Oberkörper des Mannes. Dessen Blick geht nach oben, sein rechter Arm fällt, wie für eine Pietà-Ikonik tradiert, herab. Seine Beine stehen angewinkelt auf einem Podest.

Um zu belegen ob Julia Krahn die Bildformel einer tradierten Pietà aufgreift, erfolgt ein diachroner Vergleich mit der vatikanischen *Pietà* von Michelangelo. Es ist nicht bekannt ob die Künstlerin genau diese Pietà adaptiert hat, sie wird jedoch für einen Vergleich als Prototyp herangezogen, weil der erste perzeptive Eindruck bei der Figurenanordnung daraufhin deutet. Die *Pietà* von Michelangelo wurde bereits beschrieben und wird deshalb nicht noch einmal wiederholt. Es werden hier nur die Ähnlichkeiten und Unterschiede untersucht. Die mit christlichen Vorstellungen verhaftete Figurengruppe Michelangelos zeigt sich durch verschiedene Merkmale, wie die Sitzauflage Marias auf dem Berg Golgatha als Zeichen des Ortes der Kreuzigung Christi, dem Weisegestus der linken Hand Marias, die bereits beschriebene Schlafdarstellung⁷¹⁷ sowie das Zeigen der Wundmale von Jesus.

⁷¹⁶ Wandlung, in: Reine Seele, Johannes Rauchenberger im Gespräch mit Julia Krahn in der Ausstellung *Seelenwäsche* am 1. Juni 2013.

⁷¹⁷ Vgl. Kapitel „II.2 Bildformel“.

Wie bei der *Pietà* von Michelangelo sitzt die tragende Frau. Sie umfasst mit ihrer Hand den quer vor ihr liegenden Mann. Die Lenden des älteren Mannes sind ebenso wie bei Jesus von Michelangelo mit einem Tuch bedeckt. Aus der Zusammensetzung dieser Elemente lässt sich schließen, dass es sich bei der Inszenierung der Künstlerin ebenfalls um die kompositorische Paraphrase einer *Pietà* handelt.

[Innovation, verglichen zu Michelangelo, Abb. 9](#)

Die Arbeiten von Julia Krahn und Michelangelo unterscheiden sich zunächst durch ihre Materialität: Marmor versus Fotopapier und die Zwei- und Dreidimensionalität.

[Austausch der Figuren/ Rollen](#)

Krahn tauscht die Figuren aus. An die Stelle der Maria setzt sie die Tochter eines älteren Vaters, sich selbst. Sie wechselt das Alter. Die ursprünglich bei einer tradierten *Pietà* vorhandene Jesusfigur ist jünger als der dargestellte Vater der Künstlerin. Der Kopf von Jesus ruht bei Michelangelo auf dem rechten Arm Marias. Der Kopf des Vaters auf dem Foto Krahns ist im Gegensatz zu Jesus angespannt. Der Vater blickt nach oben und ist wach. Sein rechter Arm hängt geradlinig herunter, während die Figur Michelangelos eine Stofffalte hält. Die linken am jeweiligen Körper der Frauen liegenden Arme der beiden Männer unterscheiden sich jeweils durch ihre muskuläre Erschlaffung oder Anspannung. Daran zeigt sich die Modifikation der Künstlerin, die einen Lebenden zeigt. Ein weiterer Hinweis findet sich in der Vergabe des Werktitels. Die zeitgenössische Künstlerin nennt ihre Fotografie: *Vater und Tochter* und nicht *Pietà*. Der Vater Krahns weist auch nicht mehr die heiligen Wundmale des Erlösers auf, wie bei der vatikanischen *Pietà*. All das sind Hinweise auf eine sozial-motivierte Interpretation von Julia Krahn. Sie stellt zwar die *Pietà*-Szene als Reenactment nach und nutzt hierdurch die Wiedererkennung der Bildformel, führt diese aber als eine Neuinterpretation aus.

[Bildnerische Rezeption](#)

[Austausch der Figuren/ Rollen](#)

Wenngleich die *Pietà* in der christlichen Ikonografie durch das Halten, Vorhalten oder Tragen eine physische Stärke des Lebenden suggeriert, verhält sich dies bei Julia Krahn anders. Der massive Körper des auf oder vor der Frau ruhenden Mannes kann durch diese in der Form nur sehr kurz oder gar nicht gehalten werden. Sie

versucht den Vater mit der linken Hand zu halten, aber ihre Finger reichen nur an dessen vorderes Knie. Ließe sie das Knie los, würde das Bein kippen und der Körper abrutschen. Es ist absehbar, dass sie den Mann so nicht lange halten kann. Unter dem halb liegenden Mann befindet sich ein Podest, auf dem dieser ruht. Die Konstruktion ist mit viel weißem Stoff drapiert. Deshalb wirkt die Figurenanordnung inszeniert. Dadurch rückt jedoch ein entscheidender Aspekt ihrer Werkausgabe in den Fokus, welche durch Hilflosigkeit der Situation gegenüber gekennzeichnet ist.

Proportionales Missverhältnis

Während das Figurenpaar bei der vatikanischen *Pietà* in einem harmonischen Kräfteverhältnis angeordnet ist,⁷¹⁸ wirken die beiden Lebenden bei Krahn angespannt. Ihr Vater streckt die Nackenmuskeln, um seinen Kopf zu halten. Die Künstlerin selbst scheint Mühe zu haben, den Vater zu umfassen. Das Foto-Modell, Julia Krahn, sitzt auf einem Stuhl leicht nach vorn gebeugt, um den im Verhältnis zu ihr, größeren Körper des Vaters umfassen zu können. Aufgrund seiner größeren Gestalt und des damit verbundenen Gewichts, sitzt dieser auf einem Podest und nicht auf ihrem Schoß, während sie auf einer mit weißem Stoff umhüllten Unterlage ruht. Michelangelos Maria thront auf dem symbolisierten Berg Golgatha. Sie ist, bis auf ihr Gesicht, den Hals und die Hände in ein Gewand eingehüllt, während Julia Krahn auf der Fotografie ihre Schultern, Arme und das rechte Bein freilegt.

Sie ist zunächst aufgrund ihrer körperlich kleineren und schwächeren Konstitution nicht in der Lage, ihren Vater auf ihrem Schoß zu tragen und voll zu umfassen. Offensichtlich besteht ein unterschiedliches Kräfteverhältnis zwischen Vater und Tochter. Das Werk entwickelt sie, laut dem zeitgenössischen Kunsthistoriker und Theologen Johannes Rauchenberger zu der Thematik „etwas tragen zu müssen.“⁷¹⁹ Es liegt nahe, dass sie im Vergleich zu dem zuvor tradierten und idealisierten Bildmotiv einer *Pietà*, die körperliche Differenz der Stärke zwischen Mann und Frau real darzustellen versucht. Damit zeigt sie aber auch, dass die abgebildete Krahn nicht im Stande ist, die wechselnde Rolle einzunehmen. Sie wirkt eher überfordert als die Stärkere zu sein. Diese Annahme wird durch das Interview mit Johannes

⁷¹⁸ Obwohl Jesus Christus im Verhältnis größer als Maria ist.

⁷¹⁹ Wandlung, in: Reine Seele, Johannes Rauchenberger im Gespräch mit Julia Krahn in der Ausstellung „Seelenwäsche“ am 1. Juni 2013.

Rauchenberger und ihr belegt. Dieser führt seine Fragestellung an die Künstlerin mit der Implikation der Umkehr des Tragens im Laufe der Entwicklung innerhalb einer Familie ein, das sich mit dem Älter-Werden verkehren würde. Er sieht in dieser Umkehrung des Tragens und Getragen-Werdens auch eine aufgebürdete Last durch die Eltern und Großeltern. Die Last würde an die nächste Generation weitergegeben. Diese Vermutung wird von Julia Krahn bestätigt.⁷²⁰ Sie zeigt das Moment wenn der Erwachsene seine Elternrolle verloren hat. Das Elternteil muss sich erst wieder fallen lassen, um von dem erwachsen gewordenen Kind aufgefangen werden zu können.⁷²¹

Interpretation – Auseinandersetzung mit dem Tod

Die Auseinandersetzung mit dem Thema ist eine Vorwegnahme über einen später eintretenden Verlust mit dem sie sich zu Lebzeiten von Vater und Tochter auseinandersetzt. Durch das Halten des Vaters, der vor ihr auf einem Podest ruht, wird die Geste des Vorzeigens als einer Funktion der Pietà deutlich hervorgehoben. Dabei setzt Krahn sich selbst und ihren Vater in Szene. Sie befasst sich mit der eigenen Akzeptanz, ihren Vater nicht als den „Retter“ oder „Übervater“ zu sehen. Krahn beschreibt dann auch einen Moment des Fallen-Lassens und des Sich-Geborgen-Fühlens seitens des Vaters nach einigen Widerständen während des Fotoshootings.⁷²² Krahn schildert ihren Vater und sich selbst als sehr melancholisch, was sie zur Schaffung dieser Pietà in Auseinandersetzung mit dem Tod inspiriert. Hierin visualisiert sie ihre Vater-Tochter-Beziehung, die auch mit dem Tod verbunden ist und mit einer Liebe, die ihres Erachtens immer weiterleben würde.⁷²³ Für sie verkörpert die Pietà Tod und Leben zugleich.⁷²⁴

Mittel der Affizierung – Funktion

⁷²⁰ Ebd., S. 4.

⁷²¹ Ebd., S. 7.

⁷²² Ebd., S. 6-7.

⁷²³ Ebd.

⁷²⁴ Julia Krahn: „Man darf das nicht falsch verstehen, bei mir geht es nicht immer um Religion. Mein Thema ist auch nicht die Religion, aber ich denke einfach, dass Spiritualität und Religion zu meinem Leben gehören, deswegen sind sie einfach sehr präsent, [...]“ Ebd. Da Julia Krahn in dieser Arbeit den Wechsel zwischen Leben und Tod und dessen Wandel anspricht, kann diese Arbeit auch dem Kapitel „III.5 Vanitas“ zugeordnet werden.

Da die sitzende Frauenfigur in sich gekehrt scheint, keinen Schmerz erkennen lässt und der liegende Mann lebt, löst die Darstellung keine Anteilnahme aus. Ihre Mimik zeigt auch keinen Schmerz an. Der liegende Mann lebt. Damit wird speziell die tradierte Funktion des Leidensnachvollzugs über eine Vermittlung von Schmerz mittels der Mimik und der Gestik des Figurenpaares in diesem Werk nicht nachvollzogen.

Zusammenfassung – Bildformel der Pietà in Bezug zu Alter

Julia Krahn thematisiert den Übergang der Verantwortung innerhalb eines aus zwei Generationen bestehenden Familienverbundes und dessen Möglichkeit der Leistbarkeit. Mit dem Altwerden verbindet sie eine Umkehrung des Eltern-Kind-Verhältnisses, hier zwischen Tochter und Vater. Für das untersuchte Werk nutzt sie die Bildformel der Pietà als Ausdruck für die elterliche Abgabe von Verantwortlichkeit an das erwachsen gewordene Kind. Mit dem Balanceakt der jüngeren Sitzenden, die einen älteren Schwereren zu halten versucht, versinnbildlicht sie die Schwierigkeit des Tragens, Haltens und Loslassens. Hierbei nutzt sie das einer Pietà immanente Potenzial der Appellation, indem sie die Position des Vorhaltens des vor ihr liegenden Körpers in Szene setzt. Die gesamte Energie des Ausdrucks geht von ihrem Agieren des Festhaltens oder der vor ihr liegenden Person aus, die ihr zu entgleiten droht.

Julia Krahn setzt ihr Thema mittels der Bildformel in einen christlich-religiösen Bezug. Sie zeigt hiermit ihre Verbundenheit mit der christlich tradierten Ikonografie und ihre eigenen religiösen Wurzeln an.⁷²⁵ Gleichzeitig interpretiert sie die Bildinhalte neu. Da der Vater lebend mit geöffneten Augen gezeigt wird entfällt die Funktion des Leidens und Sich-Erinnerns an den Verletzten, Getöteten oder Verstorbenen als einer Funktion der Pietà. Weitere Funktionen einer Pietà, wie die Versöhnung im christlich-theologischen Sinne, die Kontaktaufnahme und Interaktion des Gläubigen mit dem Göttlichen, die Rettung des Seelenheils, die Traumabewältigung über einen Verlust etc. lassen sich dem Werk nicht zuordnen. Gleichwohl lassen sich die Vorstellung über einen anstehenden Verlust und der mitfühlende Nachvollzug über diese Pietà-Adaption Krahns aufzeigen.

⁷²⁵ „[...] Währenddessen ist mir klar geworden, dass das dieses Bild ein ganz zentraler Punkt ist in meinem Leben und in meiner Recherche ist: Das es eine ganz extreme Präsenz der christlichen Ikonografie und auch des Christentums allgemein gibt, das es zu meinem, vielleicht auch zu meinem italienischen Kulturgut, zu meinem Erbe – auch aus meiner Familie, ich bin ja katholisch erzogen worden – gehört.“ Wandlung, in: Reine Seele.

6.5 Zwischenfazit

Zwei der untersuchten Künstler_innen adaptieren und erneuern eine im kulturellen Bildgedächtnis verankerte Formel und verhandeln hierüber das Alter. Dabei wird die Gesamtkomposition des Vorbilds nicht verändert. Es werden jedoch Hinweise weggelassen, die auf eine religiöse Aussage Bezug nehmen. Diese sind die Schlafdarstellung von Jesus Christus als Zeichen des bevorstehenden Abstiegs in die Unterwelt, die Wundmale, die sein gesamtes Erlösungsleiden implizieren, sowie der zwischen dem Irdischen und Göttlichen verweisende Fingerzeig von Maria.

Eine weitere Veränderung wurde durch den Austausch oder sogar dem Weglassen einer Figur aufgezeigt, welche einen Verlust anzeigt. Die Figurenverteilung macht sich bei Jinks und Krahn an dem Austausch der Maria durch einen Mann oder eine Frau fest.

Rollenumkehrung – Eltern-Kind-Beziehung

Die beiden Werke von Sam Jinks und Julia Krahn thematisieren das Verhältnis zwischen den Generationen und deren Beziehungen zueinander. Sie gestalten jeweils eine Umkehrung des Verhältnisses von Elternteil und Kind sowie ein Ende der Eltern-Kind-Beziehung mit der damit einhergehenden Trauer und Angst um eine verloren gehende Verbindung aufgrund von Alterungsprozessen. Diese Angst vor dem Altwerden und Altsein spiegelt sich auch in der Auseinandersetzung des Tragens der Alten als Last und Überforderung der Jüngeren wider. Ebenso wird das Fehlen des Gegenübers, vermutlich durch Trennung, Sterben oder Alterung, thematisiert und durch Weglassen impliziert. Die exemplarisch vorgestellten Arbeiten thematisieren eine Haltung der jüngeren Generation zu ihren Eltern. Die Arbeit von Lotta Blokker zeigt einen entgegengesetzten, introspektiven Blick einer gealterten Frau in Bezug zu ihrer Umwelt. Im Vordergrund aller drei Arbeiten steht der subjektive Verlust, die Angst davor oder die Erinnerung daran.

Funktion

Von den Figurengruppen gehen keine Anzeichen von äußerlich verursachtem Schmerz aus. Expressive Ausdrucksformen in der Mimik sowie Verletzungen und Wunden, die auf das Hinzufügen von Schmerz durch Gewalt verweisen könnten, fehlen. Der Tote ist demnach nicht mehr an einem zuvor ertragenen und von außen

zugefügten Martyrium gestorben oder wird noch sterben. Gezeigt wird dessen biologisches Altern als natürlichem Vorgang.

Durch die Veränderung dieser vormaligen Bildelemente, wie sie noch bei der vatikanischen *Pietà* Michelangelos anzutreffen sind, ändert sich die inhaltliche Aussage der Gegenwartswerke. Es erfolgt eine Überleitung in den gesamtgesellschaftlichen Kontext. Dadurch, dass nicht die ältere weibliche Figur als Mutter den das Geschehen bestimmenden Part als Mittlerin und Rolle der Gottesgebälerin übernimmt, wird der christliche Gedankenkorpus in Bezug zur *Pietà* weggelassen oder zumindest hinterfragt. Die Möglichkeit, die Betrachtung der Figuren als Trost oder Kompensation über den Verlust eines Mitmenschen wahrzunehmen bleibt in Auseinandersetzung mit dem Alter und der Problematik des Verlustes in der Gegenwart bestehen.

7 Lacuna⁷²⁶

[7.1 Einleitung](#)



Abb. 43 Unbekannt, Diptychon mit der Muttergottes Maria und Christus, Zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts, Tempera auf Holz, Maße: Jungfrau Maria, 27 x 21 cm, Christus, 22 x 19 cm, Kloster Metamorphosis (Metéora-Klöster), Griechenland.⁷²⁷

⁷²⁶ Georges: Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch übersetzt den Begriff *lacuna* u.a. mit: die Vertiefung, Senkung, Höhlung, Lücke, Grube, das Loch. Georges, Karl Ernst: Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch, unveränderter Nachdruck der achten verbesserten Auflage, Bd. 2, (Reprint der Ausgabe Hannover: Hahnsche Buchhandlung, 1913/ 1918, Darmstadt 1998, Spalte 535. Der Begriff „Lakune“ kommt aus der philologischen Disziplin. Er wird in der vorliegenden Studie auf künstlerische Werke übertragen und steht für den Begriff: die Lücke.

⁷²⁷ Foto aus Vokotópoulos, Panagiotes: Byzantinische Ikonen, Griechische Kunst, Athen, Athen, 1995.

Während der Bildrecherchen zu dem Thema dieses Kapitels stieß die Verfasserin der vorliegenden Studie auf eine außergewöhnliche beidseitig bemalte christlich-byzantinische Ikone aus dem Spätmittelalter.⁷²⁸ Es handelt sich um das oben abgebildete Diptychon mit Maria und Jesus Christus. Der Kunsthistoriker Panagiotes Vokotopoulos führt an, dass diese Ikone in der Passionszeit Verwendung fand.⁷²⁹ Auf der linken Holztafel ist die Jungfrau Maria mit nach links geneigtem Kopf und leicht geöffneten Augen zu sehen. Zu erkennen ist die Heilige Maria an den drei Sternensymbolen auf ihrem Gewand.⁷³⁰ Ihr rechter Arm ist angewinkelt und die Handinnenfläche nach oben geöffnet. Darüber befindet sich die linke Hand, die nach unten zeigt. Ihr Kinn liegt auf der Handoberfläche der linken Hand. Zwischen den einander zugewendeten Handinnenflächen ist ein Abstand. Auffallend bei der Darstellung der Jungfrau Maria⁷³¹ ist dabei der leere Raum zwischen ihren beiden vorgehaltenen Händen. Es ist der Platz, an dem in der christlich-byzantinischen Ikonografie üblicherweise der Jesusknabe vorgehalten wird. Dieser ist nicht abgebildet, wird jedoch durch die Handhaltungen Marias als anwesend imaginiert. Es kann aber auch die gegenteilige Intention des Hervorhebens von Abwesenheit beabsichtigt sein. Das heißt, dass die Lakune als solche dargestellt werden soll. Der Fokus richtet sich auf die dargestellten Halbfiguren in Bezug auf eine implizierte Entität. Das Subjekt oder Objekt wird Betrachtenden mittels eines gestischen Zeichens suggeriert.

Werden die Handhaltungen der tradierten Darstellung der christlich-orthodoxen Jungfrau Maria mit einer Ikone der Gottesmutter „Hodegetria“, der Wegweiserin, die den Jesusknaben in den Händen hält, verglichen so liegt es nahe, dass es sich bei der Ikone aus dem Kloster Metamorphosis um eine Hybridisierung zwischen der Gestalt von Theotókos (Gottesgebäerin)⁷³² und Hodegetria handelt. Dies zeigt sich an der Handhaltung ihrer rechten unteren Hand, die bei den Hodegetria-Ikonen in Leserichtung nach rechts (von ihr aus gesehen) auf den Jesusknaben in ihrer linken

⁷²⁸ Eine weitere vergleichende byzantinische Ikone aus dieser Zeit konnte bisher seitens der Verfasserin nicht ausfindig gemacht werden.

⁷²⁹ Vgl. Vokotopoulos, Panagiotes: Byzantinische Ikonen, Griechische Kunst, Athen.

⁷³⁰ Vgl. Bäumer, Marienlexikon, Bd. 4, S. 321.

⁷³¹ Der erste Stern ist immer auf der Kopfbedeckung auf der Stirn zu sehen. Die beiden anderen Sterne sind links und rechts auf ihrer Bekleidung zu finden. Sie symbolisieren die Insignien der „immerwährenden Jungfrau.“ Bäumer, Marienlexikon, Bd.4, S. 321.

⁷³² Die göttliche Mutterschaft der Heiligen Maria gewinnt seit dem christlichen Konzil im Jahre 431 n.Chr. in Ephesus an Bedeutung. Durch das Konzil wird ihr aber erst 433 die Bezeichnung Gottesgebäerin (griechisch: Theotokos) zuerkannt. Vgl. Schreiner, Maria Leben, S.24.

Hand verweist. Diese Handhaltung folgt in ihrer Ausführung genauen ikonografischen Vorgaben, die als semiotische Kodierung eingesetzt werden. Die obere Hand weist in die entgegengesetzte Richtung und lässt ein Stützen der imaginierten Jesusfigur vermuten. Selbst wenn diese Annahme nicht zuträfe und die Ikone für etwas anderes, z.B. für eine Verwandlung stünde und sich am Namen des Klosters "Metamorphosis" ausrichtet, so bleibt es doch bei der geöffneten Handhaltung Marias mit einem dazwischen liegenden Leerraum. Bei der einzelnen hier aufgeführten Mariendarstellung wird das Narrativ des Passionsgeschehens und ihre Rolle als Mitwirkende am Erlösungswerk durch die Bewegungen des Gesichts evident. Ihre mimischen Zeichen zeigen sich insbesondere durch ihren niedergeschlagenen nach unten schauenden Blick und die nach oben gezogenen Augenbrauen. Über die geöffnete Handhaltung wird auf den späteren Verlust hingewiesen. Betrachtende werden aufgefordert, diese Lakune gedanklich auszufüllen. Sie werden sozusagen mittels einer rhetorischen Vorgabe zum Handeln animiert.

Auf der rechten Holztafel ist Jesus Christus als Schmerzensmann mit der Seitenwunde und dem angedeuteten Kreuz mittels eines Querstriches hinter ihm dargestellt. Sein Kopf mit seinen geschlossenen Augen neigt sich nach links. In der Kombination des Bildtypus des Christus als *Imago Pietatis* (Gregorianischer Schmerzensmann) und der Mariendarstellung wird Rezipierenden bzw. Gläubigen durch die Abbildung Jesus in der Passion eine Handlung verdeutlicht.

Für die Fragestellung dieses Kapitel von Interesse ist hierbei die bereits in der griechisch-orthodoxen Ikonografie vorhandene Darstellungsform einer imaginierten Handlung, die eine chronologische Abfolge zwischen dem Leben und dem Tod, hier der von Jesus Christus, impliziert. Betrachtet man die nach rechts geneigte Kopfhaltung Marias, die Auflage des Kinns ihres Gesichts auf der oberen Hand in Verbindung mit ihrer traurigen Mimik, so wird hieraus die Vermittlung einer emotionalen Gestimmtheit ersichtlich. Maria nimmt den Verlust ihres Mensch gewordenen Sohnes, verbunden mit dem Ausdruck des Schmerzes und zugleich ihre Rolle als Gottesgebälerin hin. Ebenso wie bei der Pietà werden Mutterschaft und menschliche Grenzen durch Tod auf eine Formel reduziert. Mit dieser Ikone wird die These einer Herleitung der Pietà aus der byzantinischen Passionsikone insofern gestützt, als die zweite Figur auf dem linken Marienteil und die *Imago Pietatis* auf dem rechten Teil des Diptychons in Verbindung gesetzt werden. Sie sind aber noch nicht miteinander

verschmolzen.⁷³³ Belting geht bei der Pietà von einer Herausbildung der Mutter-Sohn-Figuration aus, welche sich von der Ikone ausgehend im Nordwesten Europas als Vesperbild und in Italien als *Imago Pietatis* weiterentwickelt.⁷³⁴ Möglicherweise besteht die Erzählhandlung des Diptychons in der Verbindung der Mutter-Kind-Darstellung und der *Imago Pietatis*, die dann in der späteren Darstellung einer Mutter mit dem Leichnam Christi auf dem Schoß als Bildmotiv vollzogen wird. Demnach dient das Bildbeispiel dieser Ikone nicht dem Nachweis eines Pietà-Motivs, sondern vielmehr, wie sich aus der Erzählabfolge dieser spätmittelalterlichen byzantinischen Ikone dieses Motiv herausbildet.

Das materialisierte Imaginäre und die Affizierung durch narrative Bewegtheit im Bild

Damit Gläubige einen inneren Dialog mit dem Abgebildeten aufnehmen konnten bedurfte es demnach zur Anregung der bildlichen Vorstellung der Schaffung eines Imaginationskonzepts, das ihnen den Zugang sowohl zur kognitiven als auch sinnlichen Wahrnehmung und Gefühlen erschließt.⁷³⁵ Dieses Konzept zur Umsetzung von Text in eine Bildsprache entwickelt sich, laut Belting, bereits im europäischen 12. Jahrhundert beispielsweise um die Schule von Chartres und deren Rückbesinnung auf Vorbilder der Antike. Zunächst spiegeln sich in den Dichtungen metaphorische Vorstellungen und Deutungen von Welterfahrungen wider. Eine bildliche Umsetzung der inneren Vorstellung vom Göttlichen schlägt sich in deren Bildmystik nieder. Dort werden materielle Bilder als Transmissionsform für eine bildliche Vorschau zum scheinbar Nichtdarstellbaren umgesetzt, um über diese Verbindung zur Gnade zu gelangen. Panofsky beschreibt diesen Vorgang als ein sich Herauslösen der Figuren aus dem Zusammenhang einer Szene, die „ein Hinausprojizieren des subjektiven Erlebnisses in die Gegenstandssphäre gestatten, die weniger die Assimilation des Dargestellten an das Bewusstsein, als dessen Assimilation ermöglichen.“⁷³⁶ Seine Aussage legt nahe, dass das Bewusstsein die über das subjektive Erleben entstandenen Bilder vor dem inneren geistigen Auge entstehen lassen kann. Die abgebildeten Formen und Farben eines Bildes sind ein Mittler für

⁷³³ Hierzu wird in Kapitel „II. Begriffsgeschichtliche und historische Prämissen“ vorgetragen.

⁷³⁴ Vgl. Belting, *Das Bild und sein Publikum*, S. 132., S. 251.

⁷³⁵ In der Forschung der letzten Jahre erfolgte ein umfangreicher Diskurs zu Imaginationsprozessen über Bilder. Zu nennen sind z.B. die Autoren_innen Lodi Nauta/ Detlev Pätzold (Hrsg.): *Imagination in the later Middle Ages and early modern times*, Leuven 2004 oder David Ganz/ Thomas Lentz (Hrsg.): *Ästhetik des Unsichtbaren. Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne*, Berlin 2004.

⁷³⁶ Panofsky, S. 265.

imaginierte kognitive und emotionale Wahrnehmungsprozesse. Für das Thema dieser Studie bedeutet das, dass es bereits seit der Entstehung der Pietà ein Imaginationskonzept gab.

Tod oder Verlust werden in der Gegenwartskunst bei einigen Künstler_innen nicht mehr als Figur versinnbildlicht, sondern mittels Virtualisierung. Hans Belting formuliert dies folgendermaßen: „Bilder besetzen die Schwelle zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, dort wo auch Religion stattfindet.“⁷³⁷

Der Aspekt des Unsichtbaren soll deshalb thematisiert werden, weil die Abwesenheit der zweiten Figur, nach dem derzeitigen Recherchestand der Verfasserin der vorliegenden Studie,⁷³⁸ seit 2000 vermehrt in das Sujet der Pietà eingeführt wird.



Abb. 44 Lotta Blokker, *Pietà I*, 2006



Abb. 45 *Pietà II*, 2006,

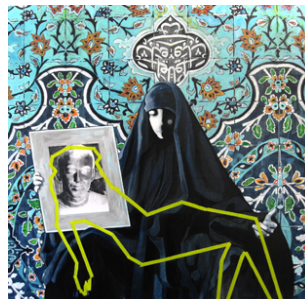


Abb. 46 Ayad Alkadhi, *Pietà II*, 2010



Abb. 47 Francisco de Zurbarán, *Hl. Antonius von Padua*, ca. 1640

[7.2 Lotta Blokker, *Pietà I*, 2006](#)

Bronze

Entstehungskontext

Die hier vorgestellten beiden Arbeiten der niederländischen Grafikerin und Bildhauerin Lotta Blokker entstammen dem fünfteiligen Zyklus *Pietà*, der zwischen 2006 und 2008 entstand. Hierin befasst sie sich mit dem Verlust eines zuvor vorhandenen Gegenübers. Diese beiden Werke verkörpern, wie möglicherweise bis dato kein

⁷³⁷ Hans Belting, *Das echte Bild*, S. 13.

⁷³⁸ Bis auf eine Ausnahme, vertreten durch die *Geburtenmadonna* von Valie Export von 1976.

anderes Werk die Umsetzung von Leere in Bezug auf das Pietà-Motiv für das 21. Jahrhundert. Die Künstlerin findet eine neue Form des Zeigens inniger Fürsorglichkeit oder des Verlustes.

[Kurzbeschreibung des Kunstwerkes, Abb. 44](#)

Das erste Objekt aus Blokkers vierteiliger Werkreihe *Pietà* ist eine fast lebensgroße und realistisch ausgeführte Skulptur. Sie wirkt als käme sie dem tatsächlichen männlichen Modell sehr nahe. Der körperliche Gesamteindruck des dargestellten Mannes lässt ein Alter zwischen 30 und 40 Jahren vermuten. Die Figur steht mit leicht auseinander gestellten nach innen gedrehten Füßen auf dem Boden. Die von der Wirbelsäule ausgehende Rückenpartie geht nach links mit der geneigten Kopfbewegung mit. Die Bronze weist eine stabile Standhaltung auf, keinen Kontrapost. Die Fußstellung ist nach innen gekehrt. Der stark geneigte Kopf und der offene Blick sind auf die leeren Handinnenflächen gerichtet. Die nach oben gedrehte Handinnenfläche des rechten angewinkelten Armes überschneidet leicht die ebenfalls nach oben zeigende Handfläche des linken angewinkelten Armes. Beide Hände sind leicht geöffnet, als würden sie etwas halten. Der enge Handumfang lässt ein kleines Ausmaß vermuten. Deshalb ist davon auszugehen, dass der stark auf seine leeren Hände fixierte Blick des Mannes auf einen Säugling gerichtet ist. Es scheint als ob er mit dem rechten Unterarm den Rücken und mit der linken leicht gewölbten Hand dessen Kopf stützt. Seine Stirn ist zu einer ernsten Mimik zusammengezogen. Die Lippen sind weich als würden sie augenblicklich etwas sagen wollen.

[Bildformel](#)

Die fast lebensgroße Skulptur einer allein im Raum stehenden unbekleideten männlichen Figur lässt auf den ersten Blick keine typische Pietà-Bildformel in Form eines pyramidalen Kompositionsaufbaus vermuten. Dennoch sind Elemente hiervon enthalten. Schaut man sich die Armhaltung und die Hände der Figur an so haben diese eine für eine Bildformel der Pietà typische Haltung des Tragens und Vor-Sich-Haltens eines menschlichen Wesens. Da die Bildformel auch in der Wahrnehmung des Ausdrucks seinen Niederschlag findet, sei hier auf die geneigte Kopfhaltung und die dadurch implizierte Zuwendung als ein Merkmal der Pietà verwiesen. In diesem Fall richtet sich diese auf die Lakune.

Innovation

Einzelfigur und imaginierter Einbezug der zweiten Figur

Blokker setzt der tradierten Pietà-Bildikonik eine stehende männliche Einzelfigur entgegen, die zweite Figur fehlt. Es handelt sich nicht um einen erwachsenen Jesus oder Maria. Gleichwohl verwendet Blokker den Bildtitel *Pietà I*. Wie bei dem Abschnitt „II.2 Bildformel“ festgestellt, sind Elemente der Pietà-Ikonik, wie das implizierte Vorhalten oder Tragen enthalten, die nun über eine Einzelfigur verhandelt werden.

Lakuna, Entität

Die Künstlerin erneuert nicht nur das bisher tradierte Bildmotiv über eine Einzelfigur, sondern abstrahiert ihre Bildaussage über die Implikation einer Lücke. „Die gesamte Körperspannung der männlichen Figur ist auf die Darstellung ausgerichtet, das Fehlen als einem allgemeinen Gefühls-Zustand von etwas auszudrücken. Da wird etwas liebkost, was nicht mehr da ist.“⁷³⁹

Bildnerische Rezeption

Einzelfigur und Einbezug der zweiten Figur

Mittels der Reduzierung auf eine Einzelfigur erhöht Blokker die Konzentration auf die lebende Person. Somit wird die introspektive Haltung der Figur in den Vordergrund gestellt. Durch die leicht eingedrehte Beinhaltung wirkt das Stehen des dargestellten Mannes eher unbeholfen – als wolle der Mann eine kindliche Fußstellung nachahmen. Die Achsverschiebung in den Schultern, das Nach-vorn-Gebeugtsein, die starke Neigung des Kopfes mit dem Blick in die erhobenen Handinnenflächen hinein verweist auf ein „gestisches Zeichen“,⁷⁴⁰ einer Geste, welche eine Körperbewegung ohne Positionswechsel anzeigt. Die wiegende Anmutung durch die Armhaltung des Trauernden bleibt als typisches Element der Bildformel verglichen zu den Jahrhunderten zuvor unverändert erhalten. Betrachtende erhalten die Möglichkeit zwischen der Gestik und Mimik der männlichen Figur und den geöffneten leeren Händen zu wechseln und in die Lücke hineinzuzinterpretieren. Er wird dazu aufgefordert, sich mit der Leerstelle zwischen den geöffneten Händen auseinanderzusetzen. Durch das Weglassen und der dennoch imaginierten zweiten Entität erzeugt

⁷³⁹ Keuning, Ralph; Lindner, Gerd; Berndt, Iris (Hrsg.): Lotta Blokker. *The hour of the wolf*, 2. Auflage, Zwolle 2014, S.17.

⁷⁴⁰ Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*, S. 47.

Blokker eine virtuelle Interaktion zwischen der Lücke und Betrachtenden. Diese Ausdrucksform, durch welche eine emotionale Zuwendung impliziert wird, stellt zwar noch keine Neuerung dar. Ein Novum ist jedoch die Kombination aus den oben beschriebenen Elementen.

Lakuna, Entität

Mit dem Motiv eines einzelnen erwachsenen Mannes wird hier eine Lesart angeregt, die sich auf eine konkrete Bildtradition der katholischen Ikonografie bezieht. Exemplarisch wird das Ölgemälde des Barockmalers Francisco de Zurbarán (1598-1664), *Hl. Antonius von Padua*,⁷⁴¹ (Abb. 47) eingeführt. Die christliche Ikonografie des Antonius von Padua⁷⁴² zeigt ihn häufig in einer tradierten gestischen Körperbewegung mit dem Jesuskind in den Armen. Auf dem Gemälde kniet der Heilige auf dem Boden und hält das Jesuskind in beiden Händen. Antonius wird in einem schwarzen Habit der Franziskaner gezeigt. Ihn umgeben seine ikonografischen Heiligenattribute: Buch und Lilie. Sein Kopf neigt sich liebevoll blickend dem Kind zu, das ihn anschaut. Diese innige Gestik der Zuwendung zu Jesus ist Bestandteil der Bildformel des gesamten Bildmotivs. Die Figuren beider Werke verbindet die tragende Handhaltung einer Männerfigur und die konzentrierte Zuwendung zu einem Säugling bzw. dessen Nichtvorhandensein. Ob Lotta Blokker dieses Vorbild kennt, ist nicht belegt. Dennoch stellt es eine Bildlösung dar, in der das gestische Zeichen des zugeneigten Kopfes und der zärtliche Blickkontakt ein wesentliches Erkennungsmerkmal innerer Zuwendung darstellt, wie sie auch bei einer Pietà zwischen Maria und Jesus anzutreffen ist.

Rhetorik der Appellation, Vorzeigen, Trost, Kompensation des Verlustes

Die Bronzeskulptur Blokkers vollzieht über die vor seinem Körper angewinkelte Armhaltung, die geöffneten Handinnenflächen und die leicht auseinander gestellten Finger eine gestische Bewegung des Vor-sich-Haltens als Körperbewegung am Ort. Das Vorzeigen als Mittel der Appellation ist seit ihrer Entstehung ein elementares Chiffre der Pietà-Ikonik.

⁷⁴¹ Francisco de Zurbarán, *Hl. Antonius von Padua*, 148 x 108 cm, Museo del Prado.

⁷⁴² Der Heilige Antonius (1195-1231), zuweilen auch Antonius von Lissabon (geb.) oder Padua (gest.) genannt, war ein portugiesischer Ordenspriester des Franziskanerordens. Er wird in der römisch-katholischen Kirche als Heiliger und Kirchenlehrer verehrt.

Das Ins-Gedächtnis-Rufen von etwas Gewesenem über die Transvisualisierung ist ein wichtiger Indikator für die Funktion einer Pietà. Der auf den Hohlraum der Handinnenflächen gerichtete Blick der männlichen Figur impliziert, dass sich dieser an das nicht mehr Anwesende erinnert. Betrachtende werden so in die Lage versetzt, sich ihrer eigenen Verlustvorstellung gewahr zu werden und somit möglicherweise zu kompensieren.

Mittel der Affizierung – Funktion

Blokker entwirft bei ihren Figuren eigene Gesten des Schmerzes bei der die Andeutung des Haltens und die vermittelte Leere emotiven Schmerz und Mitgefühl evozieren kann. Es wird noch einmal die in der Einleitung beschriebene byzantinische Ikone vergleichend herangezogen: Maria wird in leidender Mimik und geneigtem Kopf als semiotische Form von Schmerz in Bezug zu dem auf der Rückseite der Ikone befindlichen G visualisiert. Ihr Habitus ist somit bereits seit dem Spätmittelalter ein Bildcode, der als eine affizierende Wirkmächtigkeit eingesetzt wird. Bei Blockkers *Pietà I* ist eine ähnliche Kopfhaltung mit der Trauer zeigenden Mimik der männlichen Figur und dessen um- oder einschließende Handhaltung evident, welcher dazu geeignet ist, Mitgefühl zu evozieren. Dieser Habitus ermöglicht es Betrachtenden, das Leiden des Mannes nachzuempfinden.

Neu ist das gänzliche Unbekleidetsein der Männerfigur, der keinerlei Attribute an oder bei sich trägt. Die Figur wirkt zeitlos und wird dadurch allgemein gültig. Zudem bringt die Bildhauerin über die Nacktheit des Lebenden eine Verletzlichkeit in die Figur mit hinein.

Zusammenfassung – Bildformel der Pietà in Bezug zur implizierten Lakuna

Ebenso wie bei den nächsten Bronzen Blockkers aus der Serie *Pietà* handelt es sich bei dem Werk *Pietà I* um eine Einzelfigur. Wie bei Blockkers Bronze *Pas des deux* aus der Werkreihe *Pietà*⁷⁴³ imaginiert sie über die Lakune einen illusionären Transfer. Blokker greift diese Bildformel über ein seit dem Spätmittelalter tradiertes gestisches Zeichen aus der christlichen Ikonografie auf und übernimmt dieses für eine allgemeingültig Aussage von Verlust und Trauer. Damit verbleibt sie in der herkömmlichen Tradition der Funktion einer Pietà, welche in der Rhetorik der

⁷⁴³ Hierzu Kapitel „III.6 Umgang mit dem Altern/ Alt-Sein“.

Appellation, dem Vorzeigen des Verlustes, den an das Publikum gerichteten Trost und der Kompensation über den Tod besteht. Zudem impliziert der stehende Mann die Erinnerung an etwas, was er einmal hatte. Blokker überführt diese Aussage in den allgemein existenziellen Kontext. Die seit dem Spätmittelalter bestehende Funktion des Trostes und der Kompensation über den Verlust eines Menschen, sowie die Erinnerung an ihn wird damit von Lotta Blokker in einen sozialen Kontext verortet.

[7.3 Lotta Blokker, *Pietà II*, 2006](#)

Bronze

[Kurzbeschreibung des Kunstwerkes, Abb. 45](#)

Die zweite bronzene Vollplastik aus Lotta Blokkers vierteiliger Werkreihe *Pietà* stellt eine stehende, unbekleidete Frau mittleren Alters dar. Sie blickt auf ein über beide Unterarme fallendes großes Tuch. Das obere Stoffende liegt kürzer über ihrem rechten Arm, während der linke Teil bis fast auf den Boden herunterhängt. In der Mitte vor ihrem Körper, hängt es als Mulde bis auf die Höhe der Knie durch. Beide Hände schauen unter dem Stoff hervor. Die rechte Hand zeigt mit der Oberfläche nach unten. Die Finger der linken Hand sind geöffnet. Dabei ist der Zeigefinger als natürliche Bewegung leicht ausgestreckt. Der Kopf ist leicht nach rechts geneigt. Ihr Gesicht zeigt Falten. Ihre Mimik und die aufeinander liegenden, geschlossenen Lippen haben keine Spannung. Die Augenlider wirken schwer. In der Summe vermittelt die Mimik ihres Gesichts Traurigkeit. Sie trägt offenes, langes, volles Haar. Ihre Brüste hängen leicht herunter und die Haut weist eine glatte Oberfläche auf. Die Ausarbeitung der Glattheit ihrer Gliedmaßen weichen signifikant von dem von Falten durchfurchten Gesicht ab. Durch die von der Frau eingenommene Position des Kontraposts entsteht eine Achsverschiebung in der gesamten Körperbewegung, wodurch eine leichte Drehbewegung entsteht. Während die rechte Fußspitze zum Betrachtenden zeigt, ist der linke Fuß nach außen gedreht. Arme und Beine sind weich gerundet und die Schultern in das Schlüsselbein eingebettet. Die Frau zeigt durch ihre gerade Körperhaltung Würde und Anmut. Die Figur ist etwas kleiner als lebensgroß.

Bildformel

Die weibliche lebend dargestellte Einzelfigur ist unbekleidet.

Die Bildformel einer Pietà ergibt sich bei dieser Bronze durch die linearen Geraden zwischen dem Kopf und den beiden von der Frauenfigur gehaltenen Stofflagen, die ein Dreieck ergeben. Ebenso wie bei einer klassischen Pietà-Ikonik befinden sich die angewinkelten Arme in einer tragenden Haltung. Auch ihr Kopf ist, wie es dieser Sehgewohnheit entspricht, leicht nach rechts unten auf ihren rechten Arm gerichtet und der Blick auf den darüber hängenden Stoffüberwurf. Die in ihrer Körpermitte bis zu ihren Knien reichende tiefer hängende Mulde impliziert ein dort befindliches menschliches Gesäß und die fast bis zum Boden fallende Stoffbahn hängende, menschliche Beine. Das auf dem rechten Unterarm liegende Stoffteil fällt nicht senkrecht herunter sondern ist steif in ihrer Armbeuge, was die Nachahmung eines dort liegenden Kopfes nahelegt. Durch die Ausstaffierung des von der Frau vor sich gehaltenen Tuches ergibt sich die übliche Haltung eines sonst quer auf dem Schoße Marias liegenden Jesus Christus.

Bei der linken nach oben geöffneten Hand scheinen die Betrachtenden zugewendeten Finger in Bewegung zu sein. Der Mittel- und der Zeigefinger sind ausgestreckt. Es ist festzustellen, dass die gesamte Handhaltung fast identisch mit der ebenfalls linken Hand der Pietà von Michelangelo ist. Die Ähnlichkeit ist so frappierend, dass diese Geste als eine Referenz an die Muttergottes im Vatikan zu verstehen ist. Daraus ergibt sich, dass Blokkers Frauenfigur ebenfalls einen Weisegestus wie bei Micheangelos Pietà vollzieht. Ob dies von der Künstlerin so beabsichtigt ist, konnte bisher nicht nachgewiesen werden. Dafür spricht aber Blokkers Studium in Italien an der amerikanischen Florence Academy of Art.⁷⁴⁴ Die Skulpturen, die sie in dieser Zeit erschafft, sind von den klassischen Renaissanceskulpturen beeinflusst.⁷⁴⁵ Es liegt auf der Hand, dass sie sich mit der italienischen Bildhauerkunst der Renaissance und dem Schaffenswerk von Michelangelo beschäftigt hat.

In einem Podiumsgespräch 2017 in der Ev. Apostel-Kirchengemeinde Münster antwortet sie auf die Frage, wie es zu diesem religiösen Thema kam: „Ich studierte in Florenz, in Italien. Dort sah ich viele Pietà-Darstellungen. Die Pietà ist eine

⁷⁴⁴ Vgl. Webseite von Lotta Blokker. Verfügbar über <http://www.lottablokker.com/about/> [01.04.2020].

⁷⁴⁵ Vgl. Moleveld, Vincent: Lotta Blokker – The Hour of the Wolf, 12.06.2014, in: Online Gallery, Niederlande. Verfügbar über <https://onlinegallery.art/nl/blog/lotta-blokker-the-hour-of-the-wolf-117/> [01.04.2020].

beeindruckende Szene: die Gottesmutter mit dem toten Sohn. Das inspirierte mich, meine eigene Pietà-Serie zu machen.“⁷⁴⁶

Innovation

Einzelfigur und imaginierter Einbezug der zweiten Figur

Wie bei der zuvor beschriebenen Arbeit ist die *Pietà I*, ein Novum hinsichtlich der Auflösung der klassischen Zweifigurengruppe hin zu einer Einzelfigur. Auch bei dieser Frau ist keine religiöse Figur dargestellt. Gleichwohl verwendet Blokker den Bildtitel *Pietà II* Wie bei dem Abschnitt „II.2 Bildformel“ festgestellt, sind Elemente der Pietà-Ikonik wie das implizierte Vorhalten oder Tragen enthalten. Diese wird ebenfalls, wie bei den anderen Werken der Serie *Pietà* über eine Einzelfigur verhandelt. Auch bei *Pietà II* ist in der Stehenden die der Pietà tradierte Zweitfigur kodiert.

Lakuna, Entität

Ihre Konzentration und Körperspannung zielt auf den Überwurf des rechten, angewinkelten Arms. Die Form des Tuches mit der großen Mulde lässt den Verlust eines größeren Menschen vermuten, der für Betrachtende nicht zu sehen ist. Für diese Annahme sprechen die Spannbreite ihres Armumfanges, die Größe und Ausformung des Tuches, das schwer wirkt. Daraus lässt sich schließen, dass der Mensch fast so groß, wie sie selbst gedacht werden muss.

Bildnerische Rezeption

Einzelfigur und imaginierter Einbezug der zweiten Figur

Ebenso wie bei den anderen Werken Blokkers aus dieser Serie wird über die Einzelfigur die Konzentration auf die lebende Person gesteigert und in den Vordergrund gerückt. Durch den Kontrapost der Beinposition wirkt die Stehende in ihrer Körperspannung ausgewogen. Die Neigung des Kopfes mit dem Blick auf den mit Stoff überhangenen angewinkelten rechten Unterarm verweist auf ein „gestisches Zeichen“,⁷⁴⁷ eines Ausdrucks, welcher eine Körperbewegung ohne Positionswechsel anzeigt. Betrachtende erhalten die Möglichkeit, zwischen der Gestik und der sanften Mimik der weiblichen Figur und dem drapierten Stoffüberwurf zu wechseln, in die Lücke hineinzuzinterpretieren und die Leerstelle mit ihrer Imagination zu füllen.

⁷⁴⁶ Lotta Blokker im Gespräch mit Sarah Breuer und Ulrich Bartels, Ev. Apostel-Kirchengemeinde Münster in der Ev. Apostelkirche Münster, 24.08. 2017.

⁷⁴⁷ Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*, S. 47.

Lakuna, Entität

Ebenso wie bei *Pietà I* wird hier das Tragen einer Entität in der Leere simuliert. Dass es sich nicht um die realistische Darstellung durch ein reines Weglassen einer Figur handelt, zeigen die davon abweichenden Kräfteverhältnisse, wie sie in der Realität gegeben wären. Läge ein realer Mensch in den Armen der Frau, hätte diese vermutlich eine stabilere Standhaltung, um das Gewicht eines Erwachsenen tragen zu können. Ihr linker Arm würde dann eine stärkere Hebebewegung vornehmen und ihre Finger das Wesen haltend umfassen. Der Stoffüberwurf auf ihrem linken Unterarm müsste senkrecht fallen. Demnach veranschaulicht Blokker ein Sinnbild. Ihr geht es offensichtlich um die Implikation einer Metapher, die für einen Verlust steht. Wie bei der Skulptur *Pietà I* transvisualisiert der gesamte Habitus der Frau verbunden mit der vermittelten Leere ein Sich-Erinnern von etwas Gewesenem.

Rhetorik der Appellation, Vorzeigen, Trost, Kompensation des Verlustes

Hierauf verweist auch die Antwort der Künstlerin auf die Frage nach ihrem Zugang zum Pietà-Motiv:

„Das Thema spricht mich an, weil es eine so heftige Emotion beinhaltet. Der Tod eines Kindes geht mit der größten Trauer, dem Verlust, einher. Mit diesem Gefühl als Ausgangspunkt habe ich die Serie *Pietà* gemacht. Aber sie kann auf verschiedene Weise interpretiert werden. Es stellt den Verlust im Allgemeinen dar.“⁷⁴⁸

Den von der vatikanischen Pietà Michelangelos übernommenen Weisegestus über die geöffnete linke Hand mit dem abstehenden Finger, der bei diesem noch in einer religiösen Verbindung steht, überführt Blokker in einen weltzugewandten Kontext. Auch bei diesem Werk, wie bei ihren übrigen Werken der Pietà-Werkreihe, sprechen die gestischen Zeichen der Hände Betrachtende direkt an.

Mittel der Affizierung – Funktion

⁷⁴⁸ Auf die Frage der Verfasserin der vorliegenden Studie: „Hoe was uw benadering aan dit tema Pietà?“ antwortet Lotta Blokker: „Het thema spreekt me aan omdat het zo'n heftige emotie met zich meebrengt. De dood van een kind gaat gepaard met het grootste verdriet, verlies. Met dat gevoel als uitgangspunt heb ik de serie Pietà gemaakt. Maar het is op meerdere manieren te interpreteren. Het verbeeldt verlies in het algemeen.“ E-Mail-Antwort von Lotta Blokker vom 16.01.2017.

Mit der Unbekleidetheit der Frau impliziert auch diese Figur ebenso wie *Pietà I* eine Verletzlichkeit. Zugleich wird damit deutlich, dass diese Nacktheit keineswegs als hässlich wahrgenommen werden soll. Vielmehr strahlt der Körper trotz seines Entblößt-seins Schutzlosigkeit aus. Sie vermittelt aber auch, dass von ihr selbst eine beschützende Funktion ausgeht gegenüber dem, was sie imaginär in ihren Armen hält. Mittels ihrer geraden Kopf- und Schulterhaltung verkörpert sie Anmut.

Zusammenfassung – Bildformel der Pietà in Bezug zur implizierten Lakuna

Lotta Blokker zeigt den Verlust über gestische Zeichen und die Mimik an. Diese Skulptur, ebenso wie die anderen Arbeiten aus der Werkreihe *Pietà*, stellen Paraphrasen des christlichen Bildmotivs dar. Die Neuerung für das 21. Jahrhundert in Bezug auf die Pietà-Motivik besteht in dem Zeigen von Leere einer virtuellen Entität, die Blokker mit Implikationen ausfüllt. Dies erreicht sie durch den Habitus der Einzelfigur, der das zweite Gegenüber in der Wahrnehmung Rezipierender mit einbezieht. Über die Figur evoziert sie ein Sich-Erinnern an das ursprünglich Vorhandene. Alle beiden hier vorgestellten Figuren mittleren bis höheren Alters strahlen Erhabenheit aus. Sie wirken in Bewegung, als wollten sie ihr virtuelles Gegenüber in ihre Handlung mit einbeziehen. In beiden Werken, *Pietà I* und *II* schwingt eine unendliche Liebe des Zurückgebliebenen mit, der sich beschützend und zärtlich an den Verstorbenen zurückerinnert.

Ob Blokker ihr Werk als religiös empfindet, entzieht sich der Kenntnis der Autorin. Sie selbst äußert sich hierzu: „Aber ich wollte eine menschliche Pietà darstellen.“⁷⁴⁹ Der Kunsthistoriker James Elkins sieht dies im Auge des Betrachtenden liegend: „For some people, art simply is religious, whether the artists admit it or not.“⁷⁵⁰

7.4 Ayad Alkadhi, *Pieta II*, 2010

Mixed media, aus der Werkreihe *Widows Nation* (Witwennation)

Entstehungskontext

⁷⁴⁹ Eine Stunde mit Lotta Blokker. Lotta Blokker im Gespräch mit Sarah Breuer und Dr. Ulrich Bartels, Ev. Apostel-Kirchengemeinde Münster, 24.08. 2017. Verfügbar über <https://docplayer.org/56476923-Eine-stunde-mit-lotta-blokker.html> [08.01.2020].

⁷⁵⁰ Elkins, James: *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art*, New York/ London 2004, Vorwort.

Der irakische Künstler Ayad Alkadhi ist in Bagdad aufgewachsen und lebt in New York. In seinen Arbeiten fokussiert er sich auf kulturelle und politische Themen des Irak und des Nahen Ostens.⁷⁵¹ In seiner vierteiligen Serie *Widow Nation* (Witwen Nation) zeigt er vier muslimische Frauen, auf denen die Körperumrisse in Form einer Pietà oder einer Kruzifixpose zu sehen sind. Sie halten alle eingerahmte, als Negativ gemalte, männliche Porträts vor sich. Alkadhi kommentiert seine Werkreihe *Widows Nation* mit dem Verweis darauf, dass sich der Irak seit 1980 in einem kontinuierlichen Kriegszustand befände. Fast jede Familie, auch seine eigene, hätte in den letzten Kriegen einen Verlust erlitten. Er führt weiter aus, dass nach Angaben der irakischen Frauenministerin im Irak schätzungsweise 1,5 Millionen "Kriegswitwen" leben würden.⁷⁵²

Im Folgenden wird das Werk *Pietà II* aus dieser Werkreihe untersucht. Es steht für den Ausdruck mehrerer, aus dem Nahen und Mittleren Osten in die USA oder nach Europa geflüchteter Künstler_innen, welche in ihren Werken eine Verbindung zwischen einer islamischen Kunsttradition und der christlich abendländisch geprägten Kunst herstellen.⁷⁵³

[Kurzbeschreibung des Kunstwerkes, Abb. 46](#)

Zu sehen ist eine sitzende in einen schwarzen Tschador eingehüllte Frau. Ihr schmales Gesicht ist in eine helle und eine schattige Seite eingeteilt. Mit ihrer rechten Hand hält sie ein in einen Rahmen eingefasstes männliches Schwarz-Weiß-Portrait, das auf ihrem rechten Bein aufliegt und zu den Betrachtenden zeigt. Quer über ihrem Schoß ist mit gelbem Neon-Tape der Umriss eines Menschen geklebt, dessen rechter Arm herab hängt. Seine Beine sind angewinkelt. Die dahinter befindliche linke Hand der Frau ist leicht geöffnet, wobei der Daumen schräg nach oben zeigt. Auffallend sind die im Hintergrund gemalten Fliesen, die mit islamischen Arabesken und einer kalligrafischen Inschrift versehen sind.

⁷⁵¹ Vgl. Biografische Angaben auf der Webseite des Künstlers. Verfügbar über <http://aalkadhi.com/main/html/bio.htm> [02.04.2020].

⁷⁵² Vgl. verfügbar über http://aalkadhi.com/content/widow_nation/ [11.01.2020].

⁷⁵³ Zu nennen ist hier die aus Teheran geflüchtete und in Berlin lebende Künstlerin Mona Hakimi-Schüler.

Das Bild zeigt, nach Aussagen des Künstlers, eine traditionell gekleidete irakische Mutter, die ein Negativ-Bild ihres toten Sohnes, einem Opfer des Irak-Krieges, in der Hand hält.⁷⁵⁴

Bildformel

Der Künstler gestaltet eine weibliche, bekleidete und zwei männliche Figuren. Dadurch, dass die sitzende weibliche Figur in der Bildmitte eine angedeutete Figur vor sich auf dem Schoß zu liegen hat, wird Rezipierenden die Bildikonik einer Pietà gewahr. Der Tschador der weiblichen Figur fällt über den gesamten Körper und ergibt in der Silhouette ein Dreieck. Der Kopf ist leicht nach vorn geneigt, die Augen zeigen nach unten. Die Arme der Frau sind in einer Halteform positioniert. Ihre leicht geöffnete linke Handinnenfläche zeigt nach oben.

Quer vor ihr wird mit neonfarbenen Umrissen eine Figur mit einem hängenden Arm angedeutet. Demnach sind die klassischen Zeichen einer Pietà-Ikonik evident.

Alkadhi übernimmt die Dreieckskomposition der Marmorskulptur der Pietà Michelangelos, die Kopfhaltung Marias und in etwa die vom liegenden, männlichen Körper losgelöste, fallende rechte Handhaltung von Jesus. Auch wenn er ein Tape als groben Umriss nutzt, um die Jesusfigur zu stilisieren, ist an dessen Kopfumriss, Armhaltung, des zwar abgewandelten, aber dennoch markanten Weisegestus der linken Hand und des ausladenden Gewandes, zu erkennen, dass es sich bei diesem Werk um die Modifikation der vatikanischen *Pietà* handelt.⁷⁵⁵ Auch die Kontur des Neon-Tapes lässt die Jesusfigur dieser Pietà evident werden.

Innovation, verglichen zu Michelangelo, Abb. 9

Die Werke von Ayad Alkadhi und Michelangelo unterscheiden sich durch ihr Material Marmor und *mixes media* sowie die Zwei- und Dreidimensionalität.

Austausch der Figuren/ Rollen

⁷⁵⁴ Vgl. Kurze Bildbeschreibung auf der Webseite des Künstlers. Verfügbar über http://aalkadhi.com/content/widow_nation/ [10.01.2020].

⁷⁵⁵ Der Künstler nimmt selbst Bezug auf die Adaption der vatikanischen Pietà von Michelangelo bei dieser Variation. Er begründet diese damit, dass es bestimmte Bilder in der Kunstgeschichte gibt, welche die Zeit, den Ort und den Kontext in der sie erstellt wurden überschritten haben, um zu universellen Darstellungen zu werden. Vgl. E-Mail-Antwort von Ayad Alkadhi an die Autorin am 20.07.2015.

Statt Maria wird eine Frau islamischen Glaubens gezeigt. Während die Gottesmutter mit einem ausladenden Gewand mit reichem Faltenwurf, einem Kopftuch und einem Schleier gekleidet ist, trägt die Figur Alkadhis einen schwarzen Tschador. Sie ist offensichtlich nicht Maria. Gleichwohl ist in ihren Armen der Umriss von Jesus angedeutet. Das in ihrer rechten Hand gehaltene Porträt impliziert einen Mann aus der Zivilbevölkerung.

Lakuna, Entität – Umkehrung des Positivs ins Negativ und Neontape

Dieses gemalte Foto ist ein bemerkenswerter „Kunstgriff“ in der Bildgestaltung. Es zeigt ein gemaltes Negativ des Bildes des im Irak-Krieg getöteten Sohnes. Mit der Umkehrung eines Fotopositivs in ein Negativ wirkt das Porträt, als wäre es nicht da und doch ist es da, aber nicht vollständig. Die Umkehrung ins Entgegengesetzte impliziert eine Lakuna. Der Künstler wiederholt diese Lücke in der Gestaltung des Liegenden als Umriss mit dem neonfarbenen, gelben Tape.

Bildnerische Rezeption

Austausch der Figuren/ Rollen – Verbindung von christlicher Ikonografie und islamischer Bildtradition

Ayad Alkadhi versetzt die muslimische Witwe auf seinem Bild in die Pose der Vatikanischen *Pietà* und verbindet somit christliche Ikonografie mit islamisch geprägter Bildtradition, die durch die floralen Arabesken eines epigrafischen Ornaments im Bildhintergrund und dem Tschador der Mutter des Toten aufgegriffen wird. Den religiösen Erkennungsmerkmalen fügt Alkadhi die Pose des liegenden Jesus und ein männliches Bildnis hinzu. Die Verknüpfung von islamischer und christlicher Ikonografie stellt für das 21. Jahrhundert nichts Ungewöhnliches dar. Entgegen der vorherrschenden Meinung gibt es im Koran kein Bilderverbot.⁷⁵⁶ Im shiitischen Islam

⁷⁵⁶ Laut der Islamwissenschaftlerin und Kunsthistorikerin Silvia Naef findet sich das Wort *sûra*, welches im Arabischen für *Bild* steht, im Koran nur einmal im Zusammenhang der Erschaffung des Menschen (Sure 82,8). Bei der Ableitung von *sûra* aus dem Wort *sawwara* geht es darum, etwas eine Form zu geben. Dieses Verb findet sich dort vier Mal. Demnach bezweifelt Naef eine Theorie des Bildes im Koran und somit eine eindeutige Positionierung, die ein Bilderverbot beinhaltet. Vgl. Naef, Silvia: *Bilder und Bilderverbot im Islam. Vom Koran bis zum Karikaturenstreit*, München 2007, S. 12f.

Auch in den Hadithen gäbe es nach Naef kein thematisches Kapitel, welches sich einem Verbot von Bildern im Islam widmen würde. Vielmehr kämen diese in diversen Rubriken vor, in denen es um die Kleidung, das Gebet etc. ginge. Vgl., S. 15. In den Hadithen würden Bilder zwar pauschal missbilligt, die Vorstellung dieser Ablehnung wäre aber widersprüchlich. Zum einen würde jegliche Herstellung von Bildern verurteilt. Die anderen gestatten diese unter bestimmten Bedingungen. Hiernach könne alles, was nicht Tier oder Mensch ist, dargestellt werden. Sie können jedoch dann abgebildet werden, wenn die Körper so verstümmelt seien, dass sie keine Lebensfunktion mehr aufwiesen. Vgl.

ist beispielsweise die Bildsprache des Opfermythos im Iran-Irak-Krieg als Mural an den Hauswänden in den iranischen und irakischen Städten allgegenwärtig.

Künstler_innen sind in ihren muslimisch geprägten Ländern mit der christlichen Ikonografie durch Museumsbesuche, die eigene Kunstausbildung oder die Medien in Berührung gekommen. Sie verbinden die christliche Ikonografie und die islamische Bildtradition miteinander. Als Eingewanderte in die USA oder nach Europa, wie der hier beschriebene Künstler, ist es eine Form der Selbstidentifikation, sich in ihren Werken zwischen dem Orient und dem Okzident zu bewegen. Ihre Werke erheben den Anspruch an Universalität. Dieses Bildbeispiel verdeutlicht, dass das Pietà-Motiv in Gestalt des Prototypen von Michelangelo multikulturelle Verwendung findet und international ist. Die Bildsprache einer trauernden Mutter mit einem getöteten Sohn ist universell geläufig.⁷⁵⁷

Lakuna, Entität

Durch das Porträtbild erfolgt eine virtuelle Rematerialisierung des Getöteten. Diese Entität wiederholt Alkadhi mittels einer Umrisszeichnung eines Liegenden, durch welche der Bildcodes einer Pietà vervollständigt wird. Betrachtenden wird eine Vorstellung von etwas imaginiert. Sowohl die Vorstellung als auch das Auge vervollständigen das immaterielle Bild, das durch die Umkehrung des Positivs ins Negativ des hochgehaltenen Fotos der Frau und das Neontape der Umrisse von Jesus Christus angeregt wird.

Rolle der Mutter als Fürsprecherin – Funktion

Alkadhi setzt die Bildformel der Pietà Michelangelos als semiotisches Sinnbild ein, das für eine trauernde Mutter steht.⁷⁵⁸ Indem er die Rolle Marias nicht nur auf die Aufgabe des Opfer(n)s beschränkt wird deutlich, dass die eigentliche Bedeutung der christlichen Vorstellung der italienischen Hochrenaissance, die sich zwar in der

ebd., S. 21.f Dennoch gäbe es bei islamischen Rechtsgelehrten die Interpretation eines Bilderverbots, welche in den Hadithen enthalten sind: das Verbot der Anbetung von Götzenbildern, das Merkmal der Unreinheit sowie die Vorstellung, nicht stellvertretend für Gott etwas erschaffen soll. Vgl. ebd. S. 25.

⁷⁵⁷ Hierzu sagt er: „Michaelangelo's pieta has become a symbol for the grieving mother. It is a work that captures the story of two victims, the child who was killed and the mother who will always grieve his loss with dignity.“ („Die Pieta von Michael Angelo ist zum Symbol für die trauernde Mutter geworden. Es ist ein Werk, dass die Geschichte von zwei Opfern einfängt, dem Kind, dass getötet wurde und der Mutter, die seinen Verlust immer mit Würde betrauern wird.“ E-Mail-Antwort von Ayad Alkadhi an die Autorin am 20.07.2015.

⁷⁵⁸ Ebd.

trauernden Muttergottes um ihren Sohn und der damit verbunden Opferbereitschaft manifestiert und in ihrer Rolle als Schmerzensmutter⁷⁵⁹ finalisiert ist, für ihn keine Relevanz hat. Marias Aufgabe ist es aber auch, bei der Menschwerdung und dem Erlösungswerk von Jesus mitzuwirken.⁷⁶⁰ Der Maria in der Pietà kommt demnach die Funktion der Fürsprecherin, Mittlerin und zum Teil der Miterlöserin zu. Nach Alkadhi wurden die Frauen der getöteten Männer ebenso Opfer der Gräueltaten wie der Mensch auf dem von der Frau gehaltenen Porträt.⁷⁶¹ Insofern zeigt die Reduktion Alkadhis auf die Opferfunktion, aber auch Fürsprecherin für ihren getöteten Mann, als eine Lesart an. Es ist davon auszugehen, dass Alkadhi für seine Bildaussage eher die Popularität und die Wiedererkennung einer der bekanntesten Skulpturen der abendländischen Kunst einsetzt. Dies belegt die Befragung der Autorin zu der Motivation der von ihm verwendeten Formensprache aus der christlichen Ikonografie, worauf er antwortet: „Ich glaube es gibt bestimmte Bilder in der Kunstgeschichte, die die Zeit, den Ort und den Kontext, in dem sie entstanden sind transzendiert haben, um zu universellen Darstellungen zu werden.“⁷⁶²

Rhetorik der Appellation, Vorzeigen

Tom Holert prägt den Begriff der „lebenden Ausstellungsarchitektur“, in der die Bilder als „mobiles Displayelement“ vorgehalten würden. Er sieht darin den Aufbau eines präpolitischen Vertrauens in die kommunikative Leistung des getragenen Bildes. Die Tragenden würden dadurch an die Tradition öffentlicher Sakramentsprozessionen anknüpfen, bei denen Monstranzen oder Heiligenbilder vorgehalten würden. Dabei würden diese an die Wirkmacht der Bilder glauben.⁷⁶³ Die abgebildeten Witwen dieser Serie halten im Verhältnis zur gesamten Bildfläche große Negativfotos vor sich. Demnach halten sie demonstrativ ein Bild vor sich, das ihre Appellationsabsicht manifestiert.

⁷⁵⁹ Hierzu Kapitel II.3 Funktionen, S. 2-3.

⁷⁶⁰ Vgl. Bäumer, Marienlexikon, Band 4, S. 322.

⁷⁶¹ E-Mail-Antwort von Ayad Alkadhi an die Autorin am 20.07.2015. Verfügbar über http://aalkadhi.com/content/widow_nation/ [10.01.2020].

⁷⁶² Frage: „What was the reason for you to use the design idiom of Christian iconography? (for me the most interesting and important question)“ (Was war der Grund für Sie, die Formensprache der christlichen Ikonografie zu verwenden? (für mich die interessanteste und wichtigste Frage). Antwort: „I believe there are certain images in art history that have transcended the time, place and context in which they were created to become universal representations.“ Ebd.

⁷⁶³ Vgl. Holert, Tom, Regieren im Bildraum, S. 60 f.

Bemerkenswert ist die Haltung der linken Hand der Frau auf Alkadhis Bild. Sie scheint unvermittelt neben dem Körper der nachgezeichneten Christusfigur eine haltende Bewegung einzunehmen. Dennoch berührt die Frau den vor ihr liegenden Christus nicht. Sie hält lediglich das Fotonegativ als Bildnis in ihrer rechten Hand. Die linke Hand der Maria von Michelangelo hingegen streckt ihren Zeigefinger als einem Verweis aus. Möglicherweise will Alkadhi lediglich die Metapher der Bildikonik einer Pietà aufrechterhalten. Ein anklagendes Vorzeigen wird hierdurch ebenfalls evident.

Mittel der Affizierung – Funktion – Memorial

Dem irakischen Künstler gelingt es über die Bildgestaltung eine sublimale Wirkmacht zu erzeugen, die dazu geeignet ist, Betrachtende über die trauernde Witwe zu emotionalisieren. Dies erreicht er weniger über die Darstellung der Mimik ihres nach unten gerichteten Blicks, vielmehr über den liegenden Jesus als eingesetzte Bild-Metapher. Hierzu sind die Konturen des quer vor der Frau Liegenden zu abstrakt. Das Mitgefühl für Rezipierende offenbart sich vielmehr über das demonstrative Vorzeigen des Negativfotos, auf dem der Sohn der abgebildeten Mutter dargestellt sein soll. Es impliziert das Abbild eines Angehörigen an sich als ein symbolisches Zeichen, mit dem sich Rezipierende identifizieren können. Betrachtende werden zur Teilhabe an dem implizierten Verlustgefühl aufgefordert.

Mit der Narration über das Bildmedium erhofft sich der Künstler nach eigener Aussage, Betrachtende sanft auf das Leiden seiner Mitmenschen aufmerksam zu machen und „Mitgefühl für die Menschen zu entfachen“, um diese zu unterstützen und für ein besseres Leben für alle zu animieren.⁷⁶⁴ Demnach setzt der Künstler dieses Bildzitat als Metapher für etwas ein, was real nicht mehr da ist, aber im Gedächtnis fortlebt und auf diese Weise aufrecht erhalten werden soll.

Zusammenfassung – Bildformel der Pietà in Bezug zur implizierten Lakuna

Der Künstler zeigt mit seinem Werk *Pietà II* einen Verlust an, indem er die Bildformel der Pietà als Zitat einsetzt. Die Lücke in Form eines fehlenden Menschen verdeutlicht er zum einen über das Zeigen der Umrisse eines Leichnams und zum anderen

⁷⁶⁴ Vgl. Begleittext zu seiner Werkreihe. Verfügbar über http://aalkadhi.com/content/widow_nation/ [11.01.2020].

über die Visualisierung eines Negativs. Betrachtende haben somit die Option, den angezeigten Leerraum, bzw. die Umkehrung zu imaginieren.

7.5 Zwischenfazit

Die künstlerisch umgesetzte Lakuna der behandelten Künstler_innen steht für die innere Fürsorge und den Verlust eines Menschen. Ebenso wie die Darstellung der in der Einleitung eingeführten christlich-byzantinische Ikone aus dem Spätmittelalter entsteht über das gestische Zeichen eine Lücke (Lacuna) und somit ein Raum, der eine virtuelle Entität entfaltet. Impliziert wird diese über die dargestellte Handlung, aus der sich die Vergangenheit und die Gegenwart als Form der Narration ableiten lässt.

Mit der Veränderung der vorhandenen Bildgegenstände oder Entität wird dem Publikum eine vollkommen neue Perzeptionsmöglichkeit eröffnet, bei der er die Lücke gedanklich selbst ergänzen kann.

Hierüber wird die Erinnerung von etwas Gewesenem nicht nur wachgehalten, sondern die Leere hebt sie hervor. Über die Perzeption Rezipierender entsteht ein illusionärer Transfer, der Raum für eine eigene Interpretation oder eine Trauermöglichkeit über den Verlust des Abwesenden lässt.

8 Projektion von Schmerz und Leid über den Werktitel

8.1 Einführung

Seit dem beginnenden 21. Jahrhundert lässt sich ein weiteres Phänomen beobachten: Wurden bislang Betrachtende über die Bildikonik auf das Pietà-Motiv gelenkt, so hat sich dies bei einigen Werken verändert. Es ist etwas anderes zu sehen, als es der konditionierte Blick vermuten lässt. Dies führt zunächst zu Irritation. Offensichtlich sind Begriffswidmung in der zeitgenössischen Pietà-Ikonografie an der Tagesordnung. D.h., es besteht eine Diskrepanz zwischen dem, was Betrachtende mittels bildsemantischer Erfahrungen innerhalb ihres christlich-ikonografischen Bildgedächtnisses erkennen sowie zuordnen und dem vom Künstler angebotenen Interpretationshinweis. In der Vergangenheit erfolgten die Betitelungen oftmals erst durch die Kunstrezeption, wohingegen in der Gegenwartskunst der Werktitel Bestandteil des Bildprogramms ist, bei dem die Darstellung und der Titel zusammen

eine Aussageabsicht intendieren. Um dieses Phänomen zu belegen und damit verbundene Veränderungen in der Funktion, werden drei Künstler exemplarisch aufgeführt.⁷⁶⁵ Ziel ist es, die Ursachen und Beweggründe für die Diskrepanz zwischen Werktitel und Bildikonik zu verstehen. Nach einer kurzen Bildbeschreibung wird die Intention des Kunstschaffenden durch eigene Aussagen belegt. Die Werke werden andernorts in der vorliegenden Studie beschrieben. In diesem Kapitel wird nur die Absicht bezogen auf die Bildaussage im Verhältnis zum Werktitel verhandelt.

8.2 Pascal Convert, *Pietà du Kosovo*, 1999-2000

Wachs, Harz und Kupfer

Der Künstler Pascal Convert stellt in seinem Werk kosovoalbanische Frauen dar. Sie knien um einen männlichen Leichnam herum und trauern. Der von der serbischen Miliz getötete junge Mann liegt vor seiner Mutter und den sie umgebenden Frauen der Familie. Die Bildkomposition entspricht eher dem Bildtypus einer *Beweinung Christi* als einem Pietà-Motiv. Das Werk des französischen Künstlers ist inspiriert durch eine Farbfotografie des Fotojournalisten Georges Mérimon.⁷⁶⁶ Dieser beschriftet sein Bild, aufgenommen in Nagavc am 28. Januar 1990, ursprünglich mit: „Eine Trauerfeier im Kosovo um den Körper von XX, der bei einer Unabhängigkeitsdemonstration getötet wurde“.⁷⁶⁷ Das Bild wird erstmals im Frühjahr 1990 in *L'Express* veröffentlicht. Im Herbst 1990 erscheint im *Figaro Magazin* ein Artikel zum Thema „Offenheit für Schmerz“ mit diesem Foto von Mérimon.⁷⁶⁸ Im Februar 1991 juriert der Weltpressepriis unter dem Vorsitz von Christian Caujolle das Bild zum „Foto des Jahres“. Deren steigende Popularität führte zu einer Änderung des Titels. Das Foto hieß nun *Pietà du Kosovo*.⁷⁶⁹ Die Abänderungen des Bildtitels

⁷⁶⁵ Weitere in der vorliegenden Studie untersuchte Künstler_innen, bei denen die Darstellung nicht die herkömmliche Bildikonik einer Pietà erkennen lässt, sind Paul Fryer, *Pietà (All Flesh Is Grass)*, 2006; Berline De Bruyckere, *Pietà*, 2008; Anselm Kiefer, *Pietà*, 2007; Lotta Blokker, *Pietà I-II*, 2006 und *Pas de deux*, 2008; Andrés Serrano, *Spanish Pietà*, 2011.

⁷⁶⁶ 1991 gewinnt der Fotojournalist den World Press Photo Prize für dieses Foto.

⁷⁶⁷ „The mother, icon of the Pietà“, (ohne Angabe des Autors), in: *L'Osservatore Romano*, 01.06.2016. Verfügbar über <http://www.osservatoreromano.va/en/news/mother-icon-pieta> [29.09.2019].

⁷⁶⁸ Vgl. Georges Didi-Huberman: „Die Konstruktion der Dauer“. Verfügbar über <http://www.pascalconvert.fr/histoire/lamento/lamento-didi-huberman-de.html> [29.09.2019].

⁷⁶⁹ Interview von Pascal Convert mit Georges Mérimon. Verfügbar über http://www.pascalconvert.fr/histoire/pieta_du_kosovo/entretien_georges_merillon.html [29.09.2019].

verdeutlichen, wie Bilder in den Medien der Übermittlung einer Botschaft dienen. Bei diesem Foto wird die Wirkung durch die Auswahl des Fotos aus einer Serie von 20 Bildern⁷⁷⁰ in Verbindung mit einem Titel gezielt eingesetzt, um einen emotionalen Kontext herzustellen. Durch den Untertitel des Fotos wird die Vermittlung eines ursächlich dokumentarischen Anliegens des Fotografen⁷⁷¹ zu einer religiösen Handlung verklärt.⁷⁷² Convert entscheidet sich dennoch, den in den Bildmedien entstandenen Titel, *Pietà du Kosovo*, für seine Werkbezeichnung zu übernehmen.⁷⁷³ Die Frage nach dem „Warum?“, wurde auf Anfrage von Convert nicht beantwortet.⁷⁷⁴ Es ist aber naheliegend, dass dieses Werk ebenfalls über die Verwendung des Begriffs *Pietà* und dessen Bedeutung funktioniert und deshalb von dem Künstler übernommen wird.

Es wurde aufgezeigt, wie der Werkstitel *Pietà du Kosovo*, über den Bildjournalismus entstanden ist, wenngleich der Bildinhalt eher dem Bildtyp einer Beweinungszone zuzuordnen ist. Damit wurde belegt, dass Key Visuals in den Bildmedien eher der Vermittlung einer Botschaft mit einem emotionalisierenden Kontext dient, das vom zeitgenössischen Künstler aufgegriffen wird.

8.3 Stephan Popella, *Pietà*, 2012

Acryl auf Leinwand

⁷⁷⁰ „Als das Kamerateam gegangen ist, habe ich 20 Bilder gemacht.“ (First, the television crew made their footage, while I waited for my turn. When the camera team left, I made some 20 pictures.) Kommentar zu dem Foto auf World Press Photo im Interview von Pascal Convert mit Georges Mérillon. Verfügbar über http://www.pascalconvert.fr/histoire/pieta_du_kosovo/entretien_georges_merillon.html [29.09.2019].

⁷⁷¹ Georges Mérillon in einem Interview mit Pascal Convert 2005: „Ich mache einen Fotojournalismus, und das Ziel ist es, mit allen möglichen Mitteln zu informieren.“ (Je fais un travail de photojournalisme, et le but reste d’informer par tous les moyens possibles.)

⁷⁷² Georges Mérillon in einem Interview mit Pascal Convert 2005: „Im Herbst 1990 hatte das Figaro Magazin eine Offenheit auf Schmerz und ein Foto aufgenommen. Es ist wunderschön gedruckt, es ist völlig aus dem Zusammenhang herausgerissen. Es ist nicht mehr informativ, und man verliert fast das Interesse, es zu veröffentlichen.“ („À l’automne 1990, le Figaro Magazine fait une ouverture sur la douleur et choisit cette photo. Elle est superbement imprimée, mais totalement extériorisée de son contexte. Ce n’est plus du tout informatif, et l’on perd presque l’intérêt de la publier.“) Verfügbar über http://www.pascalconvert.fr/histoire/pieta_du_kosovo/entretien_georges_merillon.html [2.05.2018].

⁷⁷³ Das Foto wurde zuerst in der französischen Zeitschrift *L'Express* veröffentlicht. Einen Monat später im Herbst 1990 verwendete *Le Figaro Magazine* das Bild, um einen Artikel über Schmerz zu illustrieren. Verfügbar über http://www.pascalconvert.fr/histoire/pieta_du_kosovo/entretien_georges_merillon.html [09.09.2020].

⁷⁷⁴ Vgl. E-Mail der Autorin vom 03.05.2018 und 08.05.2018 an Pascal Convert.

Der Künstler Stephan Popella zeigt einen auf einer von Blut verschmutzten Matratze liegenden getöteten Mann, der von fotografierenden und filmenden Männerhänden umringt wird. Die für eine Pietà-Ikonik typische bezugnehmende Zweitfigur fehlt. Deshalb ist zunächst nicht auf die Bildformel einer Pietà zu schließen. Stephan Popella wurde nach dem Grund für die Vergabe des Werktitels befragt. Nach dessen Aussage sei der Bildtitel *Pietà* ein Verweis auf das italienische „pietà“ im Sinne von Erbarmen, Mitleid, Mitgefühl. Der Begriff würde eine zentrale Stellung im christlichen Wertesystem einnehmen und deshalb für dieses Werk als Titel eingesetzt.⁷⁷⁵ Hier wird ein klarer Bezug zur Etymologie des Wortes hergestellt. Über die Bedeutung des Wortes *Pietà* wird beim Rezipierenden eine Assoziationskette hervorgerufen, die durch das christlich kulturelle Bildgedächtnis geprägt und abrufbar ist. Es besteht auch die Option über den Werktitel eine ironisch-kritische Haltung zu dem bisher bestehenden Begriff einzunehmen.

8.4 Christian Bazant-Hegemark, *Pietà*, 2012

Öl, Holzkohle auf Leinwand

Christian Bazant-Hegemark zeigt ein Mädchen, das inmitten verwundeter Menschenkörper und zeretzter Körperteile steht. Ihr Mund ist weit geöffnet und impliziert einen Schrei. Beide Hände mit abgespreizten Fingern öffnen sich zum Bildbetrachtenden. Am oberen Bildrand sind zwei schwebende Mädchen mit ausgebreiteten Armen zu sehen. Das hintere Kind wird von einer angedeuteten Frauengestalt mit der Hand gehalten. Ihr Kopf neigt sich zum Hinterkopf des Mädchens. Da die vertikal stehende Figur zentral im Raum steht, wird der Blick auf das aufschreiende und weinende Mädchen gelenkt. Zunächst ist nicht von einer klassischen Pietà-Ikonik auszugehen. Da der Künstler sein Werk mit *Pietà* betitelt, wurde er für diese Studie nach seinem Beweggrund gefragt. Er beantwortet die an ihn gestellte Frage damit, zunächst nicht immer zu wissen, wie er sein Bild nach Fertigstellung benennen würde. Bei seiner *Pietà* von 2012 hat er sich von einem durch die Bildmedien vermittelten Ereignis stark berühren lassen. Das heißt, er befasst sich mit dem

⁷⁷⁵ Aussage von Stephan Popella gegenüber der Verfasserin der vorliegenden Studie am 31.07.2015 in seinem Atelier in Dresden.

tagespolitischen Ereignis, stellt über den Werktitel jedoch keinen dokumentarischen und zeithistorischen Bezug her, sondern wählt einen Titel, der zunächst nichts mit dem Ereignis zu tun hat. Möglicherweise will der Künstler eine Ansprache nutzen, die über den Werktitel eine emotionale Affektdynamik hervorbringen soll. Zudem verweist Bazant-Hegemark als Referenz auf eine Pietà-Ikonik in der Darstellung der Figuren auf den oberen Bildrand. Seines Erachtens würde die Bildformel durch die das Kind küssende Mutter evident.⁷⁷⁶ Das kann so verstanden werden, dass er seine Bildaussage über die Addition ihrer Bildelemente (unterer Bildrand, Bildmitte oberer Bildrand) in Verbindung mit dem Werktitel konkretisiert. Gängige Praxis ist dieses Stilmittel beispielsweise in der Werbung, wo eine Assoziationskette in der Kombination zwischen Bild- und Textinformation aufgebaut wird und damit eine unterschwellige, eine „subliminal message“, entstehen kann. Wendet man z.B. die Interaktion von Bild und Text der Pietà-Motive auf die Bedeutungsbeziehungen innerhalb der Werbung an, so kann es sich um eine „visuelle Addition“ handeln, bei der sich nach Oliver Nickel oder Thomas Schierl der Sinn einer Aussage nur erklärt, wenn Text und Bild zusammengenommen (addiert) werden. Jedes für sich würde unverständlich bleiben.⁷⁷⁷

Desweiteren kann es sich aber auch um eine „visuelle Konnexion“ handeln, bei der das Bild dahingehend fungiert, als die verbale Aussage gezielt mit anderen visuellen Zeichen in Verbindung gebracht wird.⁷⁷⁸ Bildbetrachtende folgen demnach der eigenen Assoziationskette in Verbindung mit dem Werktitel. Ebenso zutreffend könnte die Bild- oder Objektaussage in Form einer „visuellen Normabweichung“ sein, bei der die Aussage durch eine unerwartete Bedeutung eines überraschend veränderten Zeichens umgesetzt wird.⁷⁷⁹ Der dadurch implizierte Bruch ist als ein Verfremdungseffekt zur Erregung von Aufmerksamkeit zu sehen.

8.5 Zwischenfazit

Aus diesen Werkbeispielen wird ersichtlich, dass die Künstler_innen den Werktitel *Pietà* seit dem 21. Jahrhundert zitieren und ihr Bildprogramm für ein

⁷⁷⁶ Christian Bazant-Hegemark in einem Interview mit der Autorin am 16. April 2018, 18:00 Uhr über Skype.

⁷⁷⁷ Vgl. Nickel, Oliver, S. 330. Auch bei Vgl. Schierl, Thomas (2001): Text und Bild in der Werbung. Bedingungen, Wirkungen und Anwendungen bei Anzeigen und Plakaten, Köln: Harlem 2001, S. 249.

⁷⁷⁸ Vgl. Nickel, Oliver, S. 330. Auch bei vgl. Schierl, Text und Bild in der Werbung, S. 249.

⁷⁷⁹ Nickel Ebd. S. 330. Auch bei vgl. Schierl, ebd.

philosophisches oder politisches Thema steht. Zu sehen ist nicht mehr, was der Titel als bisher rezipierte Bildformel als Mutter mit ihrem toten Kind evoziert. Vielmehr tritt eine emotionale Gestimmtheit in Verbindung mit einem intervenierenden Statement in den Vordergrund. Nachgewiesen wurde, dass die Künstler_innen von der Wortbedeutung des Begriffs *Pietà*, welches „Frömmigkeit“, „Mitleid“ aber auch „Barmherzigkeit“ bedeutet, ausgehen und ein Werk schaffen, welches einen emotionalen Stimulus auslöst. Die Intention der Barmherzigkeit, die in dem Begriff enthalten ist, konnte insbesondere bei dem Künstler Popella verdeutlicht werden, der den Umgang der Medien mit einem getöteten, zur Schau gestellten Machthaber zeigt.

IV Ergebnisse

1 Veränderung der Bildformel

1.1 Bildkodierung

Im Folgenden werden die aus der Studie gewonnenen Erkenntnisse zusammengefasst.

Einzelfigur/ Zweitfigur/ Assistenzfiguren

Der Abriss zur Bildtypengeschichte und der Vergleich mit den „Formvarianten“⁷⁸⁰ der *Pietà*-Darstellungen aus der Kunstgeschichte hat ergeben, dass bis zum Beginn des 20. Jahrhundert nur Maria mit Jesus (nebst Assistenzfiguren außerhalb des nordalpinen Raumes) dargestellt wurde. Es hat sich herauskristallisiert, dass sich die Zweitfigur bis in die Gegenwartskunst fortgesetzt hat. Für die Werkauswahl dieser Studie lässt sich eine klare Zuordnung hinsichtlich einer vorliegenden Zweitfigur durch das reale Vorhandensein einer zweiten abgebildeten Figur jedoch nicht immer treffen. Denn sie wird nicht bei jedem Kunstwerk verbildlicht, sondern auch mittels der dargestellten einen Figur virtualisiert.

Am Beispiel des Kapitels „7 Lacuna“ wurde verdeutlicht, dass alle dort verhandelten drei Einzelfiguren sogar eine gestische Bewegung vollziehen, um das Publikum auf die implizierte Lücke zu lenken. Das Vor-sich-Halten als Körperbewegung am Ort ohne die zweite Figur, bzw. teilweise Weglassen des Verletzten, Verstorbenen oder

⁷⁸⁰ Belting, Das Bild und sein Publikum, S. 67 f.

Getöteten, gab es zuvor bei dem Pietà-Motiv nicht. Der Blick Rezipierender wird auf die lebende Geste des Leidenden gelenkt, wodurch eine konzentrierte Kontemplation zwischen der einen Figur und Betrachtender erzeugt wird. Exemplifiziert wurde dies bei der niederländischen Bildhauerin Lotta Blokker, bei der die Größe des fehlenden Subjekts über die Spanne zwischen den Armen und Händen entwickelt wird. Der irakische Künstler Ayad Alkadhi arbeitet den Umriss von Jesus und ein gemaltes Bildnis, das zum Negativ wird und als eine Metapher für den Getöteten steht. Es wurde nachgewiesen, dass die mit *Pietà* betitelten Einzelfiguren keinen Einzelfall seit dem 21. Jahrhundert darstellen. In der vorliegenden Studie wird belegt, dass sich seit dem 21. Jahrhundert⁷⁸¹ zwei Formvarianten einer Einzelfigur herauskristallisiert haben:

1. Eine Einzelfigur, die um den Verlust eines anderen Subjekts oder mehrerer trauert. Das heißt, dass der gesamte Bildausdruck von einer Einzelfigur zu leisten ist. Untersucht wurden die Werke von Lotta Blokker,⁷⁸² Ayad Alkhadi,⁷⁸³ Christian Bazant-Hegemark.⁷⁸⁴

2. Eine Einzelfigur, die das Leid selbst verkörpert.

Der Ausdruck von Schmerz und Leid vereint sich in einer lebenden oder tot dargestellten Figur. Als Belege wurden die Arbeiten von Andrés Serrano,⁷⁸⁵ Paul Fryer⁷⁸⁶ und Anselm Kiefer⁷⁸⁷ aufgeführt. Insofern hat sich die Darstellung des Bildtyps der Pietà um diese Ebene hin erweitert. Geblieben sind jedoch wie Belting es formuliert „die Sinntypen“ innerhalb einer „Formvariante“.⁷⁸⁸ Darauf bezogen wird für die Gegenwartskunst festgestellt, dass es mindestens eine Figur gibt, die diesem „Sinntyp“ entspricht.

⁷⁸¹ Die in der vorliegenden Studie vorgestellten Werke hierzu exemplifizieren den Übergang zur Abwesenheit der zweiten Figur und die Reduzierung auf eine Einzelfigur seit den achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts. Die österreichische Künstlerin Valie Export fertigt 1976 die beiden Arbeiten *Geburtenmadonna* und die *Strickmadonna* als einzelfigurige Darstellungen an, bei denen sie die im Hintergrund abgebildete vatikanische *Pietà* von Michelangelo gestisch nachahmt. Hiermit ist eine Sozialkritik an der konservativen Frauenrolle verbunden.

⁷⁸² Lotta Blokker, *Pietà I*, 2006, *Pietà II*, 2006, Kapitel „III.7 Lacuna“.

⁷⁸³ Ayad Alkhadi, *Pietà II*, 2010, Kapitel „III.7 Lacuna“.

⁷⁸⁴ Christian Bazant-Hegemark, *Pietà*, 2012, Kapitel „III.8. Projektion von Schmerz und Leid über den Werktitel“

⁷⁸⁵ Andres Serrano, *Spanish Pietà*, 2011, Kapitel „III.5 Vanitas“.

⁷⁸⁶ Paul Fryer, *Pietà (All Flesh Is Grass)*, 2006, Kapitel „III.2 Visualisierung von Verletzung und Schmerz“.

⁷⁸⁷ Anselm Kiefer, *Pietà*, 2007.

⁷⁸⁸ Belting, *Das Bild und sein Publikum*, S. 67 f.

Die für eine Pietà so markante zweite Figur wird seitens der Künstler_innen über den Werktitel ergänzt. Das bedeutet, dass sie das kulturelle Bildgedächtnis Rezipierender nutzen einschließlich deren Wissen um die in der Pietà enthaltenden Bildkodierung.

Assistenzfiguren

Haben sich zuvor in der Region um den Mittelmeerraum auch Assistenzfiguren wie Engel, Heilige oder Stifter auf Pietà-Werken befunden, so wurde dies für die Gegenwartskunst vor allem am Beispiel von Kevin Brand,⁷⁸⁹ Pascal Convert,⁷⁹⁰ Christian Bazant-Hegemark⁷⁹¹ und Stephan Popella⁷⁹² belegt. Diese erfüllen ebenso wie innerhalb der Bildgenese aufgezeigt, eine narrative Funktion. Sie unterstützen die Erzählhandlung und fordern Betrachtende zum Leidensnachvollzug auf oder dienen der Erhöhung der Aufmerksamkeit auf das Handlungsgeschehen, wie die den Leichnam umkreisenden Männerhände bei dem Werk *Pietà* von Stephan Popella.

Geschlecht und Rolle

Handelte es sich in der bisherigen Kunst- und Bildgeschichte ausschließlich um die Figuredarstellung der Gottesmutter Maria, die ihren gekreuzigten Sohn Jesus Christus betrauert,⁷⁹³ wird für die Gegenwartskunst ein Austausch, eine Erweiterung oder sogar Auflösung der Zweifigurengruppe, wie oben beschrieben, festgestellt. An ihre Stelle treten Hauptpersonen unterschiedlichen Alters aus der jeweiligen Bevölkerung und des Zeitgeschehens einer Gesellschaft. Das bedeutet die Aufhebung einer klaren geschlechtlichen Aufteilung eines zuvor in der christlichen Tradition verorteten Orientierungssystems. Allein bei der begrenzten Bildauswahl in dieser Arbeit ergibt sich, dass die Gegenwartskunst sich an keine konventionelle Rollenverteilung der Geschlechter bei den Figurationen hält. Die Künstler_innen der Gegenwart variieren ihre teilnehmenden Figuren durch das Vertauschen der dargestellten Personen und ihre Mitspielerschaft. Sie brechen bewusst die konventionelle Aufteilung der Mutter-Sohn-Beziehung auf. Dabei sind ein oder zwei Figuren

⁷⁸⁹ Kevin Brand, *Pietà*, 2008, Kapitel: „III.4 Gewalt“.

⁷⁹⁰ Pascal Convert, *Pietà du Kosovo*, Kapitel: „III.4 Gewalt“.

⁷⁹¹ Christian Bazant-Hegemark, *Pietà*, 2012, Kapitel „III.8. Projektion von Schmerz und Leid über den Werktitel“

⁷⁹² Stephan Popella, *Pietà*, 2012, Kapitel: „III.4 Gewalt“.

⁷⁹³ Dies trifft nur für die christliche Ikonografie zu. In den überwiegend muslimisch dominierten Ländern gibt es ebenfalls Pietà-Motive.

mannigfaltig austauschbar: Mann oder Frau mit einem minderjährigen Kind; Sohn mit Vater; Tochter mit Vater; zwei junge Männer; nur ein Protagonist. Sie reizen zum Teil die Möglichkeit der Identifikation über die Bestimmung des Geschlechts bis zu dessen Unkenntlichkeit aus, wie die *Pietà* (2008) von Berlinde De Bruyckere, die bewusst Körpermerkmale, wie Köpfe, Hände und Arme als individualstiftendem Subjekträger vermeidet. In scheinbar zeitlosen Figuren setzt sich die Künstlerin mit existenziellen Fragestellungen von Leben und Tod sowie Schmerz und Leid auseinander und betont die Verankerung der menschlichen Existenz im fleischlichen Körper. Die Auflösung der Rollenverteilung sind ein Indikator für ein zunehmend egalitäres Denken in der Gesellschaft.

[Lebendig/ tot, verletzt, Schlafdarstellung](#)

Ein zunehmendes, seit dem 21. Jahrhundert auftretendes Phänomen besteht darin, dass die gehaltene, getragene oder gestützte Figur nicht mehr unbedingt als Leichnam gezeigt wird, sondern neben einer Postmortalität auch lebend, verletzt oder in einem Zustand vor dem Tod, bei dem der Muskeltonus noch nicht ganz entschwunden ist. Der Urban-Art-Künstler Ernest Pignon-Ernest zeigt seine getragene Figur in einem prämortalen Zustand, bzw. die noch nicht gänzlich erschlafften Gliedmaßen, lassen noch einen Rest an Leben des Sterbenden vermuten. Ebenso wie bei der Installation von Paul Fryer, bei der die Pupillen des geschundenen Jesus entrückt nach oben verdreht sind. Damit umfassen Künstler_innen den gesamten Leidenszustand des Individuums, der zuvor in der Passion Christi in einzelne Bildabfolgen segmentiert wurde. Am Ende der Passion stand jedoch nach christlichem Glauben die Erlösungsvorstellung, die sich tradiert in dem Pietà-Motiv oft durch einen prä-mortalen Zustand in der Darstellung Christi und in den Gesichtszügen zeigte. Christus ist zwar am Kreuz für die Menschheit gestorben, aber mit dieser Bildgestaltung sollte der seelische Übergang ins Totenreich visualisiert werden. Dies ändert sich im weltzugewandten Kontext. Die untersuchten Werke stehen für ein Anzeigen körperlicher Verfasstheit unabhängig eines semantischen Ausdrucks einer Vorstellung nach dem irdischen Leben. Sie vermitteln einen existenziellen Zusammenhang vom Verletzten, Getöteten oder Verstorbenen, bzw. Lebenden. Hierbei stehen die sozialen und politischen Beziehungen, bzw. Konflikte der Menschen untereinander im Vordergrund.

Wie bereits dargelegt, ist die Darstellung der christlichen Vorstellung eines Übergangsvorgangs in das Totenreich ein wichtiges funktionales Teilsegment in Form der Schlafdarstellung in der Werkausgabe einer Pietà. Erinnerung sei an die *Pietà* von Michelangelo und die damit verbundene Vorstellung des Abstiegs Christi in das Totenreich. In der Bildästhetik des Fotojournalismus der Gegenwart wird sie möglicherweise in der Fotografie von Paula Bronstein über die geschlossenen Augen des verletzten Jungen transformiert. Das heißt, dass diese ambivalente Form Leben und Tod zugleich zu verdeutlichen und damit eine Unsterblichkeit zu implizieren aus der Kunst- und Bildgeschichte in die Gegenwartskunst transformiert wird. Es wurde ein weiteres Beispiel in der vorliegenden Studie über den Bildjournalisten Mohammed Badra analysiert, der einen weggetragenen kleinen Jungen mit verschlossenen Augen zeigt.⁷⁹⁴ Angesichts des vermeintlich dokumentarischen Anspruchs und aus der darstellenden Handlung heraus ersichtlich, werden offensichtlich keine religiösen Vorstellungen damit verbunden.

In der Bildenden Kunst greifen die beiden Gegenwartskünstler Jan Fabre und Sam Jinks die Vorstellung des Weiterlebens nach dem Tod auf. Fabre belebt die Vorstellung der Renaissance neu⁷⁹⁵ und unterstreicht seine Auffassung von einem anderen Seinszustand durch den Werktitel *Merciful dream, (Pietà V)*, 2011.

Sam Jinks bekennt sich zwar zu einer Jenseitsvorstellung, in seiner künstlerischen Umsetzung scheint aber offen zu bleiben, ob der gealterte Mann auf seinem Schoß lebend oder schlafend wirken soll. Die Installationen beider Künstler replizieren die Darstellung der vatikanischen *Pietà* Michelangelos und setzen sich somit mit der kunstgeschichtlichen Tradition und der Funktion des Pietà-Motivs auseinander.

Unbekleidetsein, Bekleidetsein

Ein weiterer Nachweis für eine Verweltlichung der Figuren in der Gegenwartskunst ist das vollkommene Unbekleidetsein, welches anhand der Werke von Lotta Blokker *Pietà I, II*; Sam Jinks, *Still life (Pietà)*; Berlinde De Bruyckere, *Pietà* und Anselm

⁷⁹⁴ Siehe hierzu in Kapitel: Kapitel „III.3 Die Pietà als ikonische Macht am Beispiel des World Press-Photo Award“ Unterkapitel 3.5 Mohammed Badra.

⁷⁹⁵ „Es ist eine Hommage an Michelangelo und Christus selbst, und stellt auch die Phase des postmortalen Lebens dar.“ Fabre in einem Interview mit Anna Saba Didonato, in: „Jan Fabres jüngster Skandal. Die trockene Madonna und das abscheuliche Mitleid.“ Onlinemagazine Artribune, 31.05.2011. Verfügbar über <https://www.artribune.com/tribnews/2011/05/biennale-updates-1%E2%80%99ultimo-scandalo-di-jan-fabre-la-madonna-secca-e-la-pieta-verminosa-qui-intervista/> [16.12.2019].

Kiefer, *Pietà* exemplifizierend untersucht wurde. Bis auf Ausnahmen in der Kunst- und Bildgeschichte, wie Michelangelos *Pietà Rondanini* (1552 bis 1564), und deren Orientierung an hellenistischem Vorbild eines idealisierten Körpers, oder Franz von Stucks *Pietà*, 1891, ist der Unterleib Christi in der Regel mit einem Perizoma bedeckt.

In den Arbeiten von Lotta Blokker werden nun über die vollkommene Entblößtheit des Körpers Grenzbereiche menschlichen Verlustes verhandelt. Sam Jinks thematisiert damit die Zerbrechlichkeit und Sterblichkeit eines gealterten Menschen. Berlinde De Bruyckere zeigt mit ihren nackten Körperfragmenten die Verletzlichkeit menschlicher Körper. Anselm Kiefer befasst sich mit der Vergänglichkeit des menschlichen Körpers und legt einen ihn selbst verkörpernden nackten Mann, dessen Körper ein Sich-Auflösen impliziert, in eine vertrocknete Flora. Allen gemeinsam ist die Darstellung des nackten Körpers als Zeichen äußerster Verletzlichkeit. Die Figuren tragen keinerlei zeithistorisch einzuordnendes Kleidungsstück an ihrem Körper und erlangen somit in der Bildaussage der Künstler_innen Allgemeingültigkeit.

Das imaginierte Dreieck

Wie bereits im Kapitel „II.2 Bildformel“ festgestellt ist die signifikanteste Silhouette einer *Pietà* ihr pyramidaler Aufbau. Die Gegenwartskunst bespielt diese bisherige geometrische Bildkomposition als tradierte Norm weiter. Dies tut sie gerade aufgrund ihres hohen Wiedererkennungswerts. Dadurch, dass die Bewegung in den Raum über die lebende Figur als „proxemisches Zeichen“⁷⁹⁶ in der Gegenwartskunst verstärkt hinzugekommen ist, wird nun die Form des Dreiecks modifiziert. Das bedeutet, dass es eine senkrechte Achse gibt, auf der sich das Dreieck befindet. Das Gefahrenzeichen wird hier aus dem Straßenverkehr als optischem Signal eingeführt. Deshalb ist diese Modifikation, verglichen zu einer tradierten *Pietà*-Pose, als eine Erweiterung der Bildformel seit dem 21. Jahrhunderts festzustellen. Dies wird mit dem Einfluss der Kriegsfotografie auf das Kunstschaffen begründet. Im Kontext von Krieg und Gewalt gegen Zivilpersonen wird in den Bildmedien oft eine Fluchtbewegung abgebildet. Als Beispiel hierfür wurde das Werk *Pietà*, 2008 von Kevin Brand angeführt. In Verbindung mit dem an das Publikum gerichteten Blick

⁷⁹⁶ Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters*, S. 87.

des Tragenden und der Zuwendung des Gesichts des Toten im Halbprofil wird eine appellative Ansprache evident.

1.2 Positionen

Nach wie vor gibt es noch im 21. Jahrhundert die Variation der sitzenden, lebend dargestellten Figur, die in Frontalansicht Betrachtenden zugewandt ist. Auf deren Schoß liegend besteht die zweite getragene, gehaltene Figur in allen in der Typengeschichte von Frieda Carla Schneider⁷⁹⁷ definierten Positionen im 21. Jahrhundert unverändert fort. Das heißt, dass die Zustandsposition des Verletzten, Sterbenden oder Getöteten im Sitzen, Liegen und in allen Winkelverschiebungen von der horizontalen, über die diagonale bis zur vertikalen Lage nach wie vor existiert. Auch die Drehungen der beiden Körper zueinander bleiben in allen Abstufungen erhalten. Der Typ der „Leidensschumpfung“, also des „kindhaft klein gebildeten Christus“⁷⁹⁸ ist weggefallen, weil die hier verhandelten Künstler_innen der Gegenwart ihre Figur, bis auf Paul Fryers *Pietà (All Flesh Is Grass)*, 2006, nicht mehr als Jesus darstellen. Bis zum 20. Jahrhundert ist auch die Position, bei der Maria hinter Christus steht, der mit dem Rücken an ihr lehnt und von hinten unter dessen Achseln untergreifend gestützt wird geläufig. Dabei stehen die Körperachsen von Maria und Christus senkrecht zueinander. Die Marmorstatue der *Pietà Rondanini* (1552-1564) von Michelangelo ist in der Kunstgeschichte vielfach adaptiert worden. Dieser Bildtypus wird bis in das 21. Jahrhundert zitiert.⁷⁹⁹ Auch der Bodenlagetyp, bei dem der Verletzte, Sterbende oder Getötete flach auf dem Boden liegt, leben in Zweifigurengruppen und der Einzelfigur weiter.⁸⁰⁰

Bewegungen des Körpers der lebend dargestellten Figur

Kopfhaltung der lebend dargestellten Figur

Die Kopfhaltungen der lebenden in Bezug zur verletzten, sterbenden oder tot dargestellten Figur bleibt in allen Positionen der Jahrhunderte zuvor erhalten – selbst wenn die zweite Figur nicht dargestellt ist, wie bei den Einzelfiguren der Werkreihe *Pietà* von Lotta Blokker aus den Jahren 2006-2008. Hier werden die geneigten

⁷⁹⁷ Schneider, Die mittelalterlichen deutschen Typen.

⁷⁹⁸ Finke, Das Vesperbild, S. 25.

⁷⁹⁹ Siehe Sam Jinks, *Standing Pietà*, 2014, Silikon, Pigment, Harz und menschliches Haar, 160 x 60 x 60 cm.

⁸⁰⁰ Ein Beispiel ist die Installation von Anselm Kiefer *Pietà*, 2007, Öl, Emulsion, Acryl, Schellack, Brombeeren auf Leinwand unter Glas, 191 x 381 cm.

Kopfhaltungen der Figuren gezielt eingesetzt, um eine starke Emotionalität aufgrund des Verlustes eines Menschen auszudrücken.

Armhaltungen, das Halten, Stützen oder Vorhalten der lebend dargestellten Figur

Die lebende Figur hält oder stützt den Verletzten, Sterbenden oder Leichnam. Eine Ausnahme bildet die Bodenlage beider Figuren, wo sich die Lebende Figur neben dem Körper des anderen befindet. An diesen variierenden Armhaltungen hat sich seit der Entstehung des Bildtyps nichts geändert. Sie sind nach wie vor ein elementares Chiffre der Pietà-Ikonik.

Bewegungen des Gesichts⁸⁰¹ der lebend dargestellten Figur

Aufschrei als neue Form der Anklage

Wie in Kapitel „II.2 Bildformel“ beschrieben, blieben heftige Trauergebärden in der Mimik der früheren Mariendarstellungen aus offenbar, um die rituelle Form der stillen Andacht zu gewährleisten. Dies ändert sich seit dem 1937 entstandenen Monumentalgemälde von Pablo Picassos *Guernica*.⁸⁰² In den linken Bildteil malt dieser eine wehklagende Frau in Form einer Pietà hinein. Die einen toten Säugling haltende Mutter streckt ihren Kopf so weit nach oben, dass er im rechten Winkel zum Hals steht. Mund und Augen sind weit geöffnet. Diese Bewegungen des Gesichts sind „mimische Zeichen“,⁸⁰³ welche einen lauten Schrei evident werden lassen. Es liegt die Annahme nahe, dass dieser Aufschrei von den Pressefotografien der Kriegsberichterstattung übernommen wird. Die Bildmedien zeigen aufschreiende und erschrockene Gesichter. Belegt wird dies durch die im Kapitel „Urban Art“ untersuchte Fotovorlage des Bildjournalisten Sam Nzima, der eine Fotoserie zu den Sowetounruhen von 1976 aufnimmt, die von Kevin Brand adaptiert wird. In dem Gesicht des Tragenden ist auch ein mimisches Zeichen eines geöffneten Mundes zu sehen, welches einen Aufschrei impliziert. Wiederholt wird diese Mimik durch die neben ihm herlaufenden Schülerin, deren Mund ebenfalls geöffnet ist. Ein weiteres Beispiel ist die Bildvorlage von Christian Bazant-Hegemark. Im Bildmittelpunkt steht ein Mädchen. In ihrem Gesicht zeigen sich ein weit aufgerissener Mund und ins

⁸⁰¹ Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*, S. 48.

⁸⁰² Das Gemälde Picassos entstand als Reaktion auf die Zerstörung der spanischen Stadt Guernica. Zu diesem Bildausschnitt entstanden mehrere Papierarbeiten vor und nach dem Gemälde *Guernica*, z.B.: *Mutter mit totem Kind II*, Postskriptum nach Guernica (Femme avec enfant mort II, Postskriptum à Guernica), Grands-Augustins, Paris, 26. September 1937.

⁸⁰³ Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*, S. 48.

Leere blickende Augen, welches einen hilflosen Schrei evoziert. Die Anklage entsteht erst durch den das Foto rezipierenden Künstler.

Diese Beispiele belegen eine gravierende Veränderung in der Bewegung des Gesichts der lebend dargestellten Figur, die seit den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts hinzugekommen ist. Sie verdeutlichen auch eine veränderte Funktion der zeitgenössischen Pietà-Bildformel von einer zuvor passiven hin zu einer aktiven Handlungsaufforderung zum Mitleiden oder Mitfühlen seitens der Künstler_innen an Rezipierende.

Es ist zu konstatieren, dass die Pietà-Darstellung Picassos eine neue Dimension der veränderten Funktion einer Pietà hin zu einer appellativen Anklage über die Mimik darstellt.⁸⁰⁴ Das heißt, dass die Modifikation der Darstellung einer Anklage aus einer Bildtradition hervorgeht. Wie in der Studie an Werkbeispielen belegt wird, lassen sich Künstler_innen durch die Bildmedien, in denen Aufstände, Terror und Krieg gezeigt werden für Ihre Umsetzung inspirieren. Die Medien zeigen Verletzte, in Rettung befindliche oder getötete Menschen. Die Fotojournalist_innen halten die auslösende Grenzsituation der Verzweiflung, der Angst oder der Trauer über die Gesichter der Betroffenen und den sie umgebenden zerstörten Raum fest.

Körperbewegung ohne Positionswechsel

Das Verharren der Körperbewegung ohne Positionswechsel (gestische Zeichen), wie Sitzen, Stehen, Knien bleibt als eine mögliche Spielart bis in die Gegenwartskunst erhalten.

Appellation – Demonstrationsgeste – Anklage

Für das 21. Jahrhundert wird in der vorliegenden Studie festgestellt, dass nach wie vor hybride oder andere Bildtypen aus der christlichen Ikonografie verwendet werden, die nicht unbedingt der klassischen Bildformel des Tragens oder Haltens der zweiten Figur folgen. Die lebende Figur kann auch ihre Arme frei bewegen, wenn sie nichts trägt, hält oder stützt. Ein Beispiel aus dem Jahr 2000 stellt das Wachserelief *Pietà du Kosovo* von Pascal Convert dar. Es handelt sich um ein Traueritual,

⁸⁰⁴ An dieser Stelle sei auf die Grafikerin und Bildhauerin Käthe Kollwitz verwiesen, die bereits seit dem Ersten Weltkrieg die Wende hin zu einer Interventionsfiguration brachte. Ob die Bildformel ihrer Pietà-Motive als eine Appellation und Handlungsaufforderung zu verstehen sind, lässt sich an dieser Stelle nicht eindeutig klären. Eine nähere Begründung ist in der vorliegenden Studie in Kapitel „6. Veränderte Funktion“ vorgenommen worden.

bei dem der Leichnam im Bildzentrum auf dem Boden liegt. Um ihn herum knien Frauen. Das Hauptaugenmerk dieses Wachsreliefs besteht in der Gestaltung der Hände, die durch ein verändertes Material in Kupfer explizit hervorgehoben werden. Die Arme der Frauen sind nach vorn oder nach oben ausgestreckt und die Hände zum Betrachtenden hin geöffnet. Die Gestik ist im Kontext eines muslimischen Trauererritus zu verstehen. Sie ist auch eine Appellationsgeste, die sich an Rezipierende richtet und ihn zu mitfühlendem Handeln auffordern soll. Diese Form des Anrufens wurde an dem Barock-Gemälde von Anthony van Dyck „*Beweinung Christi*, ca. 1635 exemplifiziert, bei der Maria ihre Arme weit ausbreitet, und den Leichnam ihres vor ihr liegenden Sohnes beklagt. Auch hier ist ihr schmerzvolles Gesicht mit dem Blick nach oben, wohl ins Jenseitsgerichtet. Deshalb wurde im Vergleich zur *Pietà du Kosovo* von einem religiösen Bezug ausgegangen. Dass die Bildformel der *Pietà* in der christlichen Ikonografie eine demonstrative Anklage impliziert, hat bereits Hans Belting beschrieben. Wie in Kapitel „II.2. Bildformel“ herausgearbeitet, bestand diese Geste in Funktion eines Andachtsbilds in einer Demonstration,⁸⁰⁵ mit einer appellativen Handlungsaufforderung an den Gläubigen zum Schauen und Verehren.⁸⁰⁶

Die gesamte Bildaussage der *Pietà*-Ikonik zielt auf eine Appellation ab, die in eine visuelle Erzählung eingebunden ist. Zur Verdeutlichung des Erzählgehalts werden in der Kunst Symbole und Gesten eingesetzt.

Weisegestus

Bisher konnte in den Quellen zur im Vatikan befindlichen *Pietà* von Michelangelo nicht aufgefunden werden, ob es sich möglicherweise bei der nach oben gerichteten, leicht geöffneten linken Hand und dem abstehenden Finger Marias eindeutig um einen Weisegestus als Vermittlung zwischen dem Diesseits und dem Jenseits handelt. Diese Vermutung wurde an weiteren Beispielen in Gemälden von Michelangelo dargelegt.⁸⁰⁷ Demnach ist zu vermuten, dass dieses kinesische Zeichen eine semiotische Deutung enthält und Verweischarakter hat. Deshalb wurde dieses visuelle Zeichen für diese Studie auch als Weisegestus benannt und anhand von vier Werkbeispielen für das 21. Jahrhundert untersucht.

⁸⁰⁵ Belting, Hans, *Das Bild und sein Publikum*, S. 132.

⁸⁰⁶ Vgl. ebd.

⁸⁰⁷ Hierzu in Kapitel „2.3 Bildformel“, S. 54.

Jorge Villalba-Strohecker⁸⁰⁸ modifiziert zwar die *Pietà* von Michelangelo, er lässt jedoch den Weisegestus der linken Hand Marias bei dem dargestellten Kaninchen weg und verweltlicht somit seinen Bildinhalt. Bei dem Gemälde *Pietà* von Bazant-Hegemark, 2012 hält das im Bildzentrum stehende Mädchen die Handinnenflächen und die abgespreizten Finger pfeilartig nach unten. Dort liegen die bei dem Attentat getöteten Kinder und Erwachsenen als Zeichnung angedeutet. Daraus ergibt sich, dass das Mädchen mit dem Verweis ihrer nach unten gerichteten Hände auf die Getöteten, also real existierende Subjekte verweist. Bazant-Hegemarks Werkausgabe ist nun aber nicht mehr religiös, sondern politisch motiviert.

Bei Jan Fabres *Merciful dream*, 2011 wurde der anzunehmende Weisegestus Marias adaptiert. Er nimmt hier eher eine philosophische, bzw. synkretistische Rezeption vor.

Bei dem zeitgenössischen Reenactment *Still life (Pietà)* von Sam übernimmt dieser die Bildikonik der vatikanischen *Pietà*. Hier lässt aber der australische Künstler die linke Hand und den damit verbundenen Weisegestus Marias komplett weg. Die Werke beider Künstler belegen den Bezug auf einen als existenziell erlebten Daseinszustand.

Körperbewegung in den Raum hinein⁸⁰⁹

Seit der Mitte des 20. Jahrhunderts ist ein Positionswechsel der lebend dargestellten Figur in der formalen Gestaltung eindeutig festzustellen. Wenngleich erste Ansätze seit dem 15. Jahrhundert mit dem „Gleitsitz-Typ“⁸¹⁰ ablesbar sind, stellt das Tanzen, Laufen und Gehen bei den *Pietà*-Darstellungen eine Erweiterung der Bildformel dar. Denn durch das Laufen oder Voranschreiten der lebend dargestellten Figur wird eine Bewegung in den Raum⁸¹¹ hinein vollzogen wodurch ein Positionswechsel erfolgt.⁸¹²

Als ein Bildbeispiel für die Feststellung einer Schritt- oder Laufbewegung seit der

⁸⁰⁸ Hierzu in Kapitel „III.2. Visualisierung von Verletzung und Schmerz“.

⁸⁰⁹ Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*, S. 87.

⁸¹⁰ Schneider, *Typen und Vorformen des Vesperbildes*, Typentafel Gleitsitz-Typ.

⁸¹¹ Fischer-Lichte, S. 87.

Wie in Kapitel „II.2 Bildformel“ dargelegt, werden erste Ansätze der Darstellung in die Bewegung hinein im 15. Jahrhundert vollzogen. Die starre Statik der Hauptkörperachse wird zu Gunsten der Rutsch-Gleitposition aufgelöst.⁸¹² Diese Position suggeriert Rezipierenden ein Abgleiten des Leichnams Christi vom Schoß Marias zum Boden.

Mitte des 20. Jahrhunderts⁸¹³ sei nochmals das Taping des südafrikanischen Künstlers Kevin Brand.⁸¹⁴ Wie bereits beschrieben zeigt er den tödlich verletzten zwölfjährigen Jungen Hector Pieteron, der von einem größeren Mitschüler, dem 18-jährigen Jugendlichen, Mbuyisa Makhubu in den Armen getragen wird. Seine Vorwärtsbewegung auf Betrachtende zeigt ein Weg- oder ein Hinaustragen als einer Flucht in den Raum hinein an. Synchronisiert wird diese Fluchtbewegung durch die neben ihm herlaufende zweite Figur, wodurch die Dynamik des Gesamtensembles verstärkt wird. Dieses Bildbeispiel steht für die seit 2000 vermehrten Interventionen im Kontext von Aufstand, Krieg und Gewalt. Die Untersuchungen für diese Studie lassen erkennen, dass die Inspirationsquellen für diese Vorwärtsbewegungen zum Teil aus den Kriegsberichterstattungen in den Medien bezogen werden.⁸¹⁵ Diese Veränderungen in der Kunst- und Bildgeschichte, verursacht durch die Bildmedien, gewinnt allein durch Beispiele der in den vergangenen Jahren prämierten World-Pressfotos an Plausibilität.⁸¹⁶ Die ikonische Bildformel der Pietà ist gerade in den tagesaktuellen Bildmedien sehr präsent. Es sind journalistische Fotografien, wie das von dem Bildjournalisten Ameer Alhalbi (Walid Mashhadi), aus Syrien mit der Farbfotografie *Von den Trümmern gerettet*, 2016, ausgezeichnet von World Press Photo, 2017.⁸¹⁷ Im Bildzentrum und im Vordergrund läuft ein ca. 30-40-jähriger Mann mit einem Säugling im Arm über Trümmer auf Betrachtende zu. Hinter dem Mann im Vordergrund läuft ein weiterer Mann in ähnlichem Alter, ebenfalls mit einem Säugling in derselben umschließenden Armhaltung, wie sein Vorgänger. Die Bildgeometrie ist zentralperspektivisch aufgebaut. Alle Beteiligten befinden sich in Bewegung und laufen in einer zerstörten Straßenschlucht über Trümmer hinweg.⁸¹⁸ Ein anderes Beispiel ist das Farbfoto von Mohammed Badra, *Syria*, aus der Storie *No Exit*, 2019, ebenfalls prämiert von World Press Photo, beauftragt von European Pressphoto Agency. Für diese Form der Kriegsberichterstattung, bei der ein

⁸¹³ Das Mahnmal in Ravensbrück, *Tragende* von Will Lammert aus Bronze ist bereits 1957 entstanden und soll hier nicht unerwähnt bleiben. Hier macht die tragende Figur einen Schritt nach vorn.

⁸¹⁴ Hierzu auch in Kapitel „III.4.4.1 Urban Art als Intervention“.

⁸¹⁵ Belegt wurde dies durch Aussagen der Künstler_innen zu den Quellen ihrer künstlerischen Umsetzung.

⁸¹⁶ Hierzu sei auf das Kapitel 3.III. Die Pietà als *ikonische Macht* in unbewegten Bildmedien am Beispiel des World-Press-Photo-Award“ verwiesen.

⁸¹⁷ Das Digitalisat ist hier nicht abgebildet. Verfügbar über [https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2017/28756/9/2017-Ameer-Alhalbi-\(Walid-Mashhadi\)-SNS2-JJ](https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2017/28756/9/2017-Ameer-Alhalbi-(Walid-Mashhadi)-SNS2-JJ) [06.10.2020].

⁸¹⁸ Mashhadi machte das Foto nach einem Luftangriff seitens der Assad-Regierung auf die eigene Bevölkerung in Aleppo. Die im Zentrum befindlichen Männer versuchen kleine Kinder zu retten.

Erwachsener in einer Flucht-Bewegung ein Kind aus den Trümmern holt, gibt es weitere Beispiele aus den letzten Jahren. Exemplarisch für derartige Rettungsaktionen werden neben Mohammed Badra die Fotografen Alessio Romenzi und Paul Hansen aus den letzten Jahren benannt.⁸¹⁹ Sie belegen das vermehrte Zeigen von schwer verletzten Beteiligten in einem kriegesischen Konflikt, bei denen die Bildformel der Pietà um eine Fluchtbewegung als einer lebensbedrohlichen Situation erweitert wird. Oftmals wird dabei offengehalten ob es sich um einen Verletzten oder Getöteten handelt, was die Dramatik der Ausnahmesituation des abgebildeten Ereignisses zusätzlich steigert. Demnach wird das Thema der trauernden Mutter, die einen Leichnam beweint, um einen verletzten Überlebenden ergänzt.

Da das Phänomen noch zu jung ist und es hierüber keine Studien für das 21. Jahrhundert gibt, kann lediglich der Trend eines funktionalen Bedeutungswandels der Pietà-Ikonik vermutet werden. Dieser kann derzeit nur für die mediale Verbreitung in den europäischen Ländern und den USA festgestellt werden, da nur die in dieser Studie verhandelten Fotografien untersucht wurden. Diese zeigt sich in der Motivwahl verletzter, in Rettung befindlicher oder getöteter Menschen. Die Bildbeispiele belegen das Festhalten von Schreckensmomenten, welche über die Körpersprache sowie Mimik der Beteiligten und den zerstörten Raum evident werden. Sie sind dazu geeignet emotional aufzuschließen und implizieren eine Anklage.

Die Bewegung in den Raum hinein wird aber auch in der Darstellung einer zivilen Situation seitens der Künstler_innen rezipiert. Als Beispiel wurde die niederländische Bildhauerin Lotta Blokker mit *Pas des deux* angeführt.⁸²⁰ Dargestellt wird eine Einzelfigur, die wirkt als würde sie sich im Raum bewegen bzw. tanzen. Mit dem Öffnen der Hände, dem Ausbreiten der Arme, Bein- und Fußstellungen werden Gesten angezeigt, durch die die Lakuna in die fließende Bewegung eines Schrittes, eine Drehung oder eines Laufens hinein imaginiert wird.

⁸¹⁹ Mohammed Badra, 22.02.2018, aus der Photo story: *Syria, No Exit*, Bild 1. Verfügbar über [https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2019/37719/1/Mohammed-Badra-\(1\)](https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2019/37719/1/Mohammed-Badra-(1)) [20.02.2020]. Alessio Romenzi, 14 August, 2016, aus der Reportageserie *We Are Not Taking Any Prisoners*, Bild 8. Verfügbar über <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2017/28775/8/2017-Alessio-Romenzi-GNS3-GJ> [20.02.2020]. Paul Hansen, 20. November 2012, aus der Reportageserie *Gaza Burial*, „Die Leichen des zweijährigen Suhaib Hijazi und seines älteren Bruders Mohammed, fast vier Jahre alt, werden von ihren Onkeln zu ihrer Beerdigung in eine Moschee in Gaza-Stadt getragen.“, Bild 1, Auftraggeber: Dagens Nyheter. Verfügbar über <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2013/29934/1/2013-Paul-Hansen-SN1>. [18.09.2019].

⁸²⁰ Hierzu in Kapitel „III.6. Umgang mit dem Altern/ Alt-Sein“ und „III.7. Lacuna“.

Kopfhaltung der verletzten, sterbenden oder getöteten Figur

Wie seit dem Spätmittelalter zeigt die Kopfhaltung seit dem 20. Jahrhundert einmal mehr den physischen Lebend- oder Todzustand an. Sie ist abhängig von dessen physischer Verfassung. Während beispielsweise bei Ernest Pignon-Ernest's *Paste-up Sida*, 2002 der Kopf des von der Frau getragenen Jugendlichen noch Halt hat,⁸²¹ so fällt dieser bei seiner anderen Arbeit mit dem Leichnam Pasolini nach hinten ab. Bei dem Werk Julia Krahn's *Vater und Tochter*, 2011⁸²² hält der halb Liegende seinen Kopf in der Luft, welches anzeigt, dass er lebt.

Bewegungen des Gesichts des Verletzten, Sterbenden, Leichnams⁸²³

Die Gesichtszüge des Getragenen haben sich insofern gewandelt, als es im 21. Jahrhundert nicht mehr nur die Darstellung eines Toten gibt, sondern auch die von Krankheit, Verletzungen durch äußere Gewaltanwendung. Hierbei kommt eine durch äußeren Schmerz und inneres Leid entstandene Mimik zum Ausdruck.

Der herabhängende Arm

Wie in Kapitel „II.2 Bildformel“ bereits dargelegt, ist die Armhaltung als formelhafte Gestik ebenso wie die Kopfhaltung ein markantes Merkmal der Bildformel. Der herabfallende Arm des Leichnams stellt einen visuellen Schlüsselreiz dar, der sich bis in die Gegenwartskunst durchgesetzt hat. Dies wurde beispielsweise an dem Werk von Gil Shachar, *Untitled*, 2001⁸²⁴ und Ernest-Pignon-Ernest, *Pasolini. 40 ans après son assassinat*, 2015⁸²⁵ nachgewiesen.

Aus diesen benannten Elementen der Positionen der Figuren des Bildtyps wurden Veränderungen der Bildformel der Pietà seit der Mitte des 20. Jahrhunderts deutlich.

⁸²¹ Siehe Kapitel „III.4.4.1 Urban Art als Intervention“, Abb. 17 und 19.

⁸²² Hierzu in Kapitel „III.6. Umgang mit dem Altern/ Alt-Sein.“

⁸²³ Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters: Das System der theatralischen Zeichen*, S. 48.

⁸²⁴ Hierzu Kapitel „III.4.3 Rezeption unbewegter Bildmedien – Darstellung Kinder“, S. 178.

⁸²⁵ Hierzu Kapitel „III.4.4.1 Urban Art als Intervention“, Abb. 26, S. 126.

2 Veränderung der Funktionen

2.1 Einführung

Im 21. Jahrhundert hat sich zwar der Präsentationsort des Werkes von einem ursprünglichen sakralen Andachtsort hin zu Museen, Galerien oder urbanen Räumen gewandelt. Auch die Auftraggeber sind keine kirchlichen Institutionen.⁸²⁶ Aber haben sich dadurch die expliziten und impliziten Funktionen der Vermittlung und Aneignung der Pietà verändert? Zur Beantwortung der Hauptforschungsfrage ob sich anhand der Darstellungsweise und Semantik des Kunstwerkes eine veränderte Funktion des Pietà-Motivs ab dem 21. Jahrhundert nachweisen lässt, werden im Folgenden die in Kapitel „II.3 Funktion“ aufgeführten Punkte auf die Gegenwartskunst bezogen abgeglichen.

2.2 Maria als Mittlerin

Der religiöse Kontext der Darstellung der Gottesmutter und der ihr im Jahr 431 auf dem Konzil von Ephesus zugeschriebenen Rolle als Gottesgebärerin ist weitestgehend kein Thema in der Gegenwartskunst.⁸²⁷ Ihre Funktion als Mittlerin zwischen dem Diesseits und dem Göttlichen findet bei den Positionen in der Gegenwartskunst nur noch bedingt Resonanz. Vielmehr wird sie in der Modifikation des 21. Jahrhunderts etwa in der Form des Weisegestus der Pietà im Vatikan von Michelangelo in einen verweltlichten Bezug gesetzt oder sogar ganz weggelassen. Nachgewiesen wurde dies unter anderem in dem diachronen Vergleich mit dem Gemälde von Jorge Villalba-Strohecker, *La Madre*, 2006 (Abb. 6). Hier wurde der Fingerzeig der linken Hand Marias der Pietà von Michelangelo durch eine auf einem Knie liegende Kaninchenpfote modifiziert, womit der religiöse Bezug weggefallen ist. Da es seitens des sitzenden Kaninchens keine direkte Kontaktaufnahme zu Betrachtenden gibt, weil keine Mimik zu erkennen ist, fällt hier eine verweltlichte Mittlerfunktion weg.

Beispielsweise bei der Rolle der Mutter in dem Werk *Pietà II*, 2010 von Ayad Alkadhi (Abb. 45) wird die Modifikation der vatikanischen *Pietà* von Michelangelo in einen islamischen Kontext gesetzt. Die Mutter übernimmt hier die Rolle der Fürsprecherin

⁸²⁶ Die in der Gegenwart durchaus existierenden kirchlichen Auftraggeber sind in der vorliegenden Studie, wie eingangs dargelegt, nicht berücksichtigt worden.

⁸²⁷ Vgl. Schreiner, Maria, S.24.

für ihren getöteten Mann. Insofern beabsichtigt ihre Handhaltung keinen Verweis auf das Göttliche. Die von Michelangelos Maria übernommene linken Hand mit dem vermittelnden Weisegestus wird bei Alkadhi zu einem Haltegestus.

Ein weiteres Beispiel ist die Installation von Sam Jinks *Still Life (Pietà)*, 2007. Hier übernimmt der sitzende Lebende die indirekte Ansprache zum Publikum.

Im Ergebnis ist festzustellen, dass bei acht⁸²⁸ der untersuchten 22 zeitgenössischen Arbeiten eine Mittlerfunktion, bzw. Ansprache zum Publikum durch das Tragen, bzw. Vorhalten des Lebenden gegeben war.

2.3 Retrospektive – Memoria

Der Gesichtspunkt menschlicher Traumabewältigung über die Form der Erinnerung als einer Funktion der Pietà wurde in der vorliegenden Studie bei den überwiegenden Werken, insbesondere in den Kapiteln „III.2 Visualisierung von Verletzung und Schmerz“ „III.4 Gewalt“ und „III. 7-8“ herausgearbeitet. Beispielsweise wurde das Massaker von Ma'alot, 1974 ins Bildgedächtnis gerufen, bei dem der Künstler, Gil Shachar, das menschliche Drama in der israelischen Bevölkerung in einer zeitgenössischen Bildsprache reflektiert. Zudem wurde an anderer Stelle eine menschliche Tragödie von 1990 im Kosovo durch Pascal Convert vergegenwärtigt. Bei einem weiteren Beispiel aus der Urban Art ging es um das Gedächtnis an die Sowetounruhen in Südafrika und deren Folgen. Ferner wurde die Retrospektive an den Filmregisseur und Künstler Pasolini durch die Plakatierung eines Paste-ups an öffentlichen Orten des Zeitgeschehens diese Form des Gedächtnisses näher beleuchtet. Ebenso wie das Tape von Kevin Brand, welches ebenfalls durch das Anbringen an öffentlichen Plätzen die Erinnerung an die Soweto-Unruhen von 1976 wachhält.⁸²⁹

Aus früheren Orten der Pietà, wie Friedhöfe oder Kirchen, wird nun beispielsweise ein der Verwitterung ausgesetztes Memorial im urbanen Raum. Hieran zeigt sich die Reaktivierung der Pietà als Instrument des kollektiven und kulturellen

⁸²⁸ Zu nennen sind die Kunstwerke der Künstler_innen: Kevin Brand, Ernest Pignon-Ernest (2 mal), Pascal Convert, Gil Shachar, Christian Bazant-Hegemark, Sam Jinks, Ayad Alkadhi.

⁸²⁹ Weitere Kunstwerke, die der Funktion eines Memorials entsprechen, wurden belegt durch: Pascal Convert: *Pietà du Kosovo* von 2000, Kapitel „III.4.2.2“; Gil Shachar: *Untitled*, 2001, Kapitel: „III. 4.3.2“, Ayad Alkadhi: *Pietà II.*, 2010 aus der Serie *Widow Nation*, Kapitel „III.7.1.3 Lacuna“.

Gedächtnisses von der ursprünglichen Figur des Jesus hin zu einem Sinnbild innerhalb der visuellen Erinnerungskultur mit Figuren aus dem säkularen Bereich.

Die erste „Memorierungsleistung“⁸³⁰ bei einem episodischen Gedächtnis, so Johannes Kirschenmann, speist sich aus dem subjektiven Erleben. Diese sei an allsinnliche und emotionale Kontextbedingungen encodierter Erfahrungen gekoppelt. Er stellt fest, dass diese durch Ladungszustände im Gehirn abgespeicherten kodierten Inhalte (Engramme) in einer zeitlichen Wiederholung gezeigt werden müssten.⁸³¹ Das bedeutet, dass über eine wiederholte Präsentation stereotyper Bilder, die menschliches Leiden assoziieren, beispielsweise aus der christlich-abendländischen Kunst- und Bildgeschichte, das Bildgedächtnis aufgefrischt wird. Daraus folgt, dass die auf eine emotionale Affektivierung des Betrachtenden ausgerichtete Bildformel der Pietà auch funktioniert, wenn sie aus dem christlichen Kontext herausgenommen oder die Religionszugehörigkeit ausgetauscht wird.

Die in der vorliegenden Studie aufgezeigten Beispiele belegen, dass die Pietà-Motivik in unterschiedlichen Medien und Formaten immer wieder gezeigt und im Bereich nationaler und transnationaler Erinnerungskulturen durch ständige Wiederholung in den Bildmedien zitiert wird. Hieran zeigt sich, dass die Bildformel der Pietà als Instrument der Reaktivierung des kollektiven und kulturellen Gedächtnisses⁸³² eingesetzt wird und ein Sinnbild innerhalb der visuellen Erinnerungskultur ist.

Es wurde nachgewiesen, dass die Künstler_innen aus den Kapiteln „III.2 Visualisierung von Verletzung und Schmerz“ sowie „II.4 Gewalt“ die Hintergrundinformation des historischen Ereignisses bewusst in Erinnerung rufen, indem sie entweder über den Bildtitel oder einen sekundären Hinweis auf die Bildvorlage verweisen. Über die Wiederholung unterbrechen sie das Vergessen des stattgefundenen Gewaltakts. Sie setzen den Getöteten ein Gedächtnismal. Somit wird das stattgefundenere Ereignis exemplifiziert und erlangt Allgemeingültigkeit.

Der Verweis auf das jeweilige historische Ereignis als einem Bestandteil kollektiver Erinnerung stellt eine kritisch und vor allem autonome Reflexion dar. Dies führt nicht nur zu einer Neubetrachtung des historischen Ereignisses, sondern ermöglicht eine

⁸³⁰ Kirschenmann, Johannes: 'Voller Emotionen und Erinnerungen'. Das kollektive Gedächtnis und seine medialen Konstruktionen, in: Bilder, die die Welt bedeuten, S. 140.

⁸³¹ Vgl. ebd.

⁸³² Der Begriff „kulturelles Gedächtnis“ wird hier im Sinne von Jan Assmann verwendet. Vgl. Assmann, Das kulturelle Gedächtnis, S. 67–75.

Aufarbeitung des Dargestellten bis hin zu einer politischen, oder sozialen Orientierung oder einem solidarischen Handlungsverhalten.

Memorial – Entschleunigung durch Stillstand

Das Moment einer Beschleunigung des medialen Bildes in Nachrichtenbildern, Dokumentarfilmen etc. wird zunehmend durch sekundenschnelle Sequenzen flüchtiger und somit auch in der Möglichkeit rezeptiver Verarbeitung. Alle Kunstwerke erfahren durch ihre Verlagerung aus dem medialen Kontext der Massenmedien und aus dem realen Geschehen heraus, hinein in eine Kultureinrichtung oder ein Atelier einen Stillstand. Betrachtenden wird die emotionale Verarbeitung einer zeichenhaften Bilderflut von Schreckensbildern, Krieg, Tod überlassen. In der Modifikation wird der flüchtige Vorgang der Bildwahrnehmung durch eine Transformation in ein künstlerisches Medium angehalten. Somit wird die perzeptive Wahrnehmung entschleunigt.

2.4 Rhetorik der Appellation

Opfertod

Zwar gibt es den Opferbegriff seit dem 20. Jahrhundert in ausgeprägten Formen, wie z.B. „Opfer von Gewaltherrschaft“, „Opfer von Straftaten“, „Opfer von Menschenhandel“ etc. Die Historikerin Svenja Goltermann stellt in ihrem Buch zum Opferbegriff jedoch fest, dass sich die Figur des schuldlosen Opfers erst seit dem Ersten Weltkrieg herausbildete. Ihres Erachtens musste sich erst das Konzept der „Bevölkerung“ und ein juristisches und medizinisches Wissen entwickeln, um die Leidenden als entschädigungswürdige Opfer zu sehen.⁸³³ So beschreibt sie als ein Beispiel des Opferverständnisses, dass während des Ersten Weltkrieges deutsche Katholiken das Sterben auf einem Schlachtfeld als Wille Gottes verstanden.⁸³⁴ Diese Erklärung wird deshalb herangezogen, weil sich auch europäische Intellektuelle und künstlerische Positionen dieser Zeit an diesem Opferpathos orientierten und somit eine lange Tradition fortsetzen, die im christlichen Glauben in Bezug auf das Leiden verankert war.

⁸³³ Goltermann, Svenja: „Opfer“: Wie sich der Opferbegriff entwickelte, Frankfurt am Main 2017, S. 156 ff.

⁸³⁴Vgl. ebd., S. 14.

In der Geschichte des Christentums wandelt sich dieses Erlösungskonzept. Der daraus hervorgehende politische Opferbegriff, der sich opfernden Mutter, die ihren Sohn für den Krieg hergibt, wurde seitens der Künstler_innen gegen Ende des Ersten Weltkriegs in Bezug auf den Bildtypus der Pietà neu interpretiert. Künstler_innen nehmen nun nach den Schrecken des Ersten Weltkriegs eine veränderte Wahrnehmung und ein gesellschaftliches Verständnis des Opfer-Seins an. Die ursprüngliche Absicht der ihren Sohn opfernden Mutter wird spätestens seit dem Ersten Weltkrieg von einigen Kunstschaffenden nicht mehr hingenommen. Die Viktimisierung in politischen Konflikten verkehrt sich seitens der Bildproduzierenden zu einer Intervention in Form einer Anklage gegen Gewalt und Krieg.

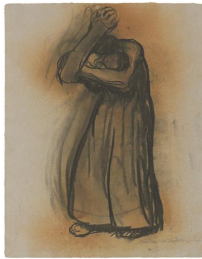


Abb. 48 Käthe Kollwitz, *Stehende Mutter*, 1915

Abb. 49 Käthe Kollwitz, *Krieg, Blatt 1: Das Opfer*, 1922

Abb. 50 Käthe Kollwitz, *Mutter mit totem Sohn (Pietà)*, 1937/38

Die Viktimisierung contra Anklage hat eine Tradition seit Käthe Kollwitz

Seit der Auseinandersetzung von Käthe Kollwitz (1867-1945) mit dem Thema Kriegsoffer, sowohl in ihren bildkünstlerischen Werken als auch Texten, verkehrt sich die Haltung der sich aufopfernden Mutter und des Hergebens ihres Kindes für den Krieg zur Anklage. Diese Haltung musste durch schmerzvolle menschliche Verluste in ihr reifen.⁸³⁵ Bereits 1915 entsteht eine Kohlezeichnung *Stehende Mutter*⁸³⁶ (Abb. 48), auf der sich eine Frau über ihren Säugling beugt, den sie im Arm hält. Sie vergräbt ihr Gesicht fest in den Säugling, dessen Gesicht sich Betrachtenden

⁸³⁵ Die Künstlerin positioniert sich zunächst nicht gegen die freiwillige Anmeldung ihres Sohnes Peter für den Kriegsdienst, der am 12.10.1914 in den Krieg geht. Zehn Tage später wurde er bei Dixmuiden in Belgien getötet. „Montag, 10. August 1914. „Karl spricht mit allem dagegen, was er kann. [...] und ich bitte den Karl für Peter. – Diese einzige Stunde. Dieses Opfer zu dem er mich hinriß und zu dem wir Karl hinrissen.“ Käthe Kollwitz. Die Tagebücher, Jutta Bohnke-Kollwitz (Hrsg.), Berlin, S. 152.

⁸³⁶ Käthe Kollwitz, *Stehende Mutter*, 1915, Kohle auf grauem Tonpapier, mit Schellack fixiert, NT 722.

zuwendet und sich durch verschlossene Augen zeigt. Ihr rechter Unterarm verläuft quer vor ihrem Körper. In ihr Tagebuch schreibt sie: „Ich arbeite an der Darbietung. [...] Die Figur bog sich von selbst unter meinen Händen - wie nach eigenem Willen - nach vorn über. Nun ist sie nicht mehr die Aufrechte. Ganz tief bückt sie sich und reicht ihr Kind dar. In niedrigster Demut.“⁸³⁷ Hier kann sich der Lesart geöffnet werden, dass Kollwitz in einem inneren Zwiespalt zwischen manifester und latenter Aussage steckt. Denn in Luk, Kap. 2,22-38 geht es um die Darbringung Christi im Tempel, wonach Jesus als Erstgeborener 40 Tage nach dessen Geburt im Tempel gezeigt und mit einem Opfer ausgelöst wird. Was sich Betrachtenden eigentlich zeigt, ist keine Darbietung, wie Kollwitz dies in ihrem Tagebuch formuliert. Im Gegenteil: Die Mutter scheint sich Rezipierenden eher zu entziehen und den Säugling verbergen zu wollen, als demütig darzubieten. Sowohl bei dieser Kohlezeichnung von 1915 und dem Holzschnitt *Das Opfer* aus dem Zyklus *Krieg* von 1922,⁸³⁸ (Abb. 49) bei dem eine nackte Mutter ihren gerade erst geborenen Säugling herzugeben, dem Titel nach, zu opfern scheint, ist ihre Botschaft durchaus ambivalent. Hier ist zu vermuten, dass Kollwitz einen Widerspruch in sich selbst austrägt. Lässt sie doch ohne Widerstand im Gegensatz zum Vater ihren Sohn, Peter, am 12. Oktober 1914 in den Krieg ziehen.⁸³⁹

Einerseits vermittelt sie in unzähligen ihrer Arbeiten eine tiefe emotionale und mit Ängsten verbundene Gefühlswelt einer Mutter. Andererseits scheint sie mit der Forderung der politischen Macht, die ihre Jugend in einen vermeintlich heiligen, vaterländischen Krieg schickt, zu hadern. Ihre Ängste und ihre von Grund auf pazifistische Gesinnung formuliert sie immer wieder in Wort und Bild als vehemente Anklage. So schreibt sie am 11.10.1916, indem sie sich auf den Ersten Weltkrieg bezieht: „Der schreckliche Unsinn, dass die europäische Jugend gegeneinander rast.“ a.a.O.:

„Als der Geistliche die Freiwilligen einsegnete, sprach er von dem römischen Jüngling, der in den Abgrund sprang und ihn damit schloss. [...] Der Abgrund hat sich nicht geschlossen. Millionen hat er verschlungen und klafft noch.“

⁸³⁷ Käthe Kollwitz. Die Tagebücher, S. 185.

⁸³⁸ Käthe Kollwitz: *Das Opfer*, Blatt 1 der Folge *Krieg*, 1922, Holzschnitt, Kn 179 IX c.

⁸³⁹ Bohnke-Kollwitz, Jutta (Hrsg.): „Käthe Kollwitz. Die Tagebücher, Berlin 1989, S. 279.

Und Europa, ganz Europa opfert noch immer [...], aber niemand ist, der das Opfer lohnt.“⁸⁴⁰

Um den Faden der christlichen Opfervorstellung aufzugreifen, wird die zweifigurige Bronze *Pietà (Mutter mit totem Sohn)*, 1937-39,⁸⁴¹ (Abb. 50) eingeführt. Diese entstand zum Gedenken an ihren im Ersten Weltkrieg gefallenen Sohn Peter. Kollwitz entscheidet sich in dieser Arbeit für den sogenannten Bodenlagetyp einer *Pietà*, bei dem die Mutter den wie schlafend liegenden Toten mit dem Gesicht dem Publikum zugewandt an ihren Körper hält. Sein Gesicht zeigt nach oben. Mit der rechten Hand verdeckt die Mutter ihren Mund. Ihre linke Hand hält die Hand des jungen Mannes, dessen Beine eingeknickt sind. Die Künstlerin äußert sich 1939 zu ihrer *Pietà*: „Meine Mutter bleibt im Sinnen darüber, dass der Sohn nicht angenommen wurde von den Menschen.“ Da Kollwitz über eine religiöse Vorbildung verfügte, ist ein Rückgriff auf Joh 1,10-11 zu vermuten, wonach Jesus von der Welt nicht erkannt wird. Trotzdem hadert sie mit dieser Vorstellung. Sie führt bezüglich der Mutter weiter an: „Sie ist eine alte einsame und dunkel nachsinnende Frau.“⁸⁴² Demnach wird sie von der Künstlerin keineswegs als eine in einem aktiven Widerstand befindliche Mutter verstanden. An dieser Stelle wird ersichtlich, dass es schwer zu leisten ist, die Aussage der Künstlerin als Beleg stehen zu lassen und zugleich eine davon abgegrenzte wissenschaftliche Analyse vorzunehmen. Denn in ihren Werken, wie in den hier aufgeführten Beispielen, scheinen ihre Texte nicht unmittelbar ihren künstlerischen Ausdruck widerzuspiegeln. Das heißt, dass die Körpersprache die sie ihren Figuren verleiht, nur schwer mit ihren eigenen Aussagen zusammenzuführen ist. Bei ihrer Bronze-Skulptur *Pietà (Mutter mit totem Sohn)* evoziert die Körpersprache nicht unbedingt Abwehr. Vielmehr scheint die fast apathisch wirkende auf dem Boden zusammengekauerte Mutter zu resignieren und zu trauern. Dies zeigt sich durch das Vorhalten der rechten Hand vor ihren Mund, die ein Stück Stoff ihres Gewandes über die Stirn ihres Sohnes und ihre geschlossenen Augen zieht. Trotzdem bietet sie ihrem Sohn durch ihre ihn einhüllende Körperhaltung Schutz. Mit ihrer linken Hand nimmt sie eine zärtlich wirkende Berührung zur rechten Hand des

⁸⁴⁰ Ebd., S. 279 f.

⁸⁴¹ Käthe Kollwitz (1867-1945) *Pietà (Mutter mit totem Sohn)*, 1937-39, Bronze, 38 cm x 27 cm x 39 cm, Seeler 37 II.B.1., Käthe Kollwitzmuseum Köln. Eine vergrößerte Skulptur steht seit 1993 in der Gedenkstätte für die Opfer von Krieg und Gewaltherrschaft in der Neuer Wache, Unter den Linden, Berlin.

⁸⁴² Käthe Kollwitz. Die Tagebücher, S. 698.

Sohnes auf. Vergleicht man die Kohlezeichnung, den Holzschnitt und die Bronze in chronologischer Reihenfolge miteinander, so ist eine emotionale Entwicklung von Käthe Kollwitz zu erkennen. Zeigt sie in der Kohlezeichnung noch ihr Leid und eine Abwehr, so evoziert die Mutter des Blattes *Opfer* einen Widerwillen ihr Kind voller Hingabe hergeben zu wollen. Allen drei Werken gemeinsam ist die Appellation. So schreibt sie im Kontext der Errichtung des Denkmals der Eltern: „Der Opfertod junger Menschen hat seinen Sinn verloren.“ Auf diese Weise hat sich die Pfarrerin Petra Zimmermann geäußert: „Jetzt muss kein Opfer mehr sein.“⁸⁴³ Die geistige und künstlerische Tradition von Käthe Kollwitz lebt bis in die Gegenwart hinein. Kollwitz hat während des Zweiten Weltkriegs den Titel ihres Werkes *Pietà* aus der christlichen Ikonografie in einen allgemein menschlichen Bezugsrahmen mit einer neuen Aussage gestellt.⁸⁴⁴ Romain Rolland schreibt 1927 hierzu über Kollwitz: „Sie ist die Stimme des Schweigens der hingeopferten Völker, Leid bis zur tiefsten Verzweiflung. Radikal hat sie das Muster der ‚Pietà‘ umgeformt.“⁸⁴⁵ Zur selben Zeit wie die Erstellung der Bronze von Kollwitz, malt Pablo Picasso 1937 in sein Werk *Guernica*⁸⁴⁶ eine wehklagende Frau in Form einer Pietà hinein. Die einen toten Säugling haltende Mutter streckt ihr Gesicht mit aufgerissenem Mund nach oben, welcher einen lauten Schrei evident werden lässt. Auch hier ist von einer Anklage gegen den Krieg auszugehen. Der Wandel, der hier anhand dieser beiden Künstler_innen belegt wird, stellt ein Novum dar, welches sich durch eine hinzugekommene Trauergeste und Mimik der jeweiligen Mutterfiguren manifestiert. Beide Formen der Resignation als auch des gellenden Aufschreis als einem mimischen Zeichen setzen sich als Interventionsformen bis in die Gegenwartskunst durch. Die Rhetorik der Appellation ändert sich somit.

Im 21. Jahrhundert ist nun die Anklage durch das Vorzeigen Verletzter/ Getöteter oder ein Aufschrei des Lebenden ausschließlich an Betrachtende und nicht an

⁸⁴³ Petra Zimmermann anlässlich der Ausstellung *Gehorsam* von Peter Greenaway im Jüdischen Museum, Berlin 2015.

⁸⁴⁴ In ihrem Tagebuch steht beim 22. Oktober 1937: „Ich arbeite an der kleinen Plastik, die hervorgegangen ist aus dem plastischen Versuch, den alten Menschen zu machen. Es ist nun so etwas, wie eine Pietà geworden. Die Mutter sitzt und hat den toten Sohn zwischen ihren Knien im Schoß liegen. Es ist nicht mehr Schmerz, sondern Nachsinnen.“ Bohnke-Kollwitz, Jutta (Hrsg.): Käthe Kollwitz. Die Tagebücher, Berlin 1989, S. 690. Jedoch stellt sie, bezogen auf dieses Werk fest, dass es keinen religiösen Hintergrund hat. Sie schreibt: „Aber meine (Pietà) ist nicht religiös.“ Käthe Kollwitz. Die Tagebücher, S. 697.

⁸⁴⁵ Rolland, Romain, Villeneuve am 8. Juli 1927, in: Diel, Louise: Käthe Kollwitz: Ein Ruf ertönt Berlin 1927.

⁸⁴⁶ Das Gemälde entstand als Reaktion auf die Zerstörung der spanischen Stadt Guernica.

etwas Göttliches gerichtet. Dies verdeutlicht eine veränderte Funktion von der ursprünglichen Vermittlung einer stillen Trauer Marias, welche sich in der Mimik durch gesenkte Augenlider oder einen geöffneten Mund zeigt. Die Funktion des sich Opfern verkehrt sich demnach zu einer politischen und gesellschaftskritischen Anklage. Das Bildmotiv der Pietà hat hier eine handlungsanleitende Funktion.

2.5 Versöhnung – Rettung – Erlösung

Bis zur Gegenwartskunst existiert die Lesart, den Tod in einem religiösen, soteriologischen Kontext zu verstehen. Ab den Darstellungen seit den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts bilden die Pietà-Motive von Kollwitz und Picasso die Zäsur hin zu einem verweltlichten Verständnis. Die ursprünglichen Funktionen der Versöhnung mit Gott, die Rettung des eigenen Seelenheils und die Hoffnung auf eine Erlösung seit dem Spätmittelalter wurden außerhalb des sakralen Kontextes seitens der untersuchten zeitgenössischen Künstler_innen nicht explizit geäußert.

2.6 Von der *Imaginatio* zur *Imitatio* – *Compassio*

Ausgehend von dem lateinischen Begriff „*pietàs*“ und dessen Fokussierung auf eine persönliche Frömmigkeit, der „*pietà*“ im Sinne eines innigen Mitgefühls und Mitleids,⁸⁴⁷ findet die Pietà-Ikonik in den Kunst- und Bildmedien der Gegenwart als eine „subliminal message“ ihre Anwendung. Aus diesem Grund wird sie von den Künstler_innen, außerhalb des religiösen Kontexts übernommen. Es kann sogar festgestellt werden, dass alle in dieser Arbeit verhandelten Kunstproduzierenden diesen Aspekt als eine Haupt-Motivation für ihre jeweilige Arbeit sehen.⁸⁴⁸ Es werden Gesten des Schmerzes seit dem Spätmittelalter übernommen und neue, wie z.B. der anklagende Aufschrei in der Mimik Lebender oder eine Verletzlichkeit und Zeitlosigkeit implizierendes Unbekleidetsein hinzugefügt. Letztendlich ist es bei einem Werk, welches die *compassio* evoziert gleich, welche Rollenverteilung die Hauptfiguren innehaben oder in welcher Variante die künstlerische Umsetzung erfolgt.

⁸⁴⁷ Kirschbaum, Lexikon der christlichen Ikonographie, B. 4, S. 450.

⁸⁴⁸ Als Beispiele für die Begründung der verwendeten der Pietà-Bildformel äußern sich Paul Fryer. Die Antwort auf die Frage der Autorin: „Is there a special understanding of the term ‚Pietà‘ within your work?“ antwortet Fryer: „Mitleid“ (E-Mail-Antwort von Paul Fryer vom 22. April 2017). Stephan Popella: „Nach Aussagen des Künstlers ist der Bildtitel ‚Pietà‘ ein Verweis auf das italienische ‚pietà‘ im Sinne von Erbarmen, Mitleid, Mitgefühl, denn der Begriff nimmt eine zentrale Stellung im christlichen Wertesystem ein.“ Interview der Autorin mit Stephan Popella.

In der Bildgenese hatte die Pietà die Funktion der Vermittlung der Passion Christi und dessen Opfertod. Letzterer wird für dieses Bildmotiv ab dem 20. Jahrhundert neu verhandelt.

Die in Kapitel „II. Funktion“ genannten Aspekte der verschiedenen Formen des Mitleids wie: 1. Das Mitleid der Passion Christi und dessen Todesumstände. 2. Das Mitleid mit Maria um ihren Sohn. 3. Das erhoffte Mitleid Marias mit Betrachtenden. 4. Das Leiden mit sich selbst an eigener Sünde und dem Elend, können für die Gegenwart ebenfalls verwendet werden. Nur haben sich die dargestellten Figuren verändert und zum Teil der Glaubensstandpunkt Betrachtender. So ist es bei dem Paste-up von Ernest Pignon-Ernest nicht mehr das Mitleiden mit Jesus sondern dem an AIDS erkrankten Jugendlichen. Hier trifft zudem das Mitleid mit dem Leidensweg des Sterbenden und das Mitleid mit der Tragenden Frau zu.

2.7 Visueller Stimulus

Nach wie vor zielt der Bildcode einer Pietà auf einen inhärenten Impuls und eine affizierende Wirkung ab, der ein unterbewusstes, sozial ausgerichtetes Verhalten evoziert, welches die Kunstproduzierenden in der Gegenwartskunst für ihre Bildaussage aufgreifen und weiterentwickeln. Die in dieser Studie aufgeführten Bildinhalte belegen, dass das in der Pietà enthaltende existenzielle und intime Moment der Anteilnahme am Verletzt-sein, Sterben oder gerade erst Verstorben-sein in der Gegenwart noch immer über diese Bildformel vermittelt wird und wirksam ist.

2.8 Soziale Orientierung

Wie in der Einleitung bereits dargelegt, geht es um die Verbildlichung des Verlustes und die Trauer um einen verstorbenen, verletzten oder getöteten Menschen. Die Bildformel dient bis in die Gegenwart der Veranschaulichung existenzieller Lebenssituationen, insbesondere der Überwindung von Verlustängsten, der Kompensation und letztendlich dem Trost. Ebenso wie seit dem Spätmittelalter erhalten Betrachtende eines Pietà-Motivs die Möglichkeit der inneren Hinwendung zum Leid als Ventil zur Kompensation des eigenen Schmerzes und der sozialen Orientierung. Wenngleich es keine Studie über Kompensationsformen des Verlustes eines Menschen bezogen auf dieses Bildmotiv gibt, so liegt es dennoch nahe, dass es die Aufgabe der Traumabewältigung über die Identifikation mit dem Abgebildeten bis in die

Gegenwart hat. Die Bronzeplastik *Pas des deux* von Lotta Blokker legt dies auf eine sehr eindringliche Weise dar. Hier implizieren die Schrittbewegung des Tanzes und die friedlich wirkenden Gesichtszüge der alten Dame Coos, welche die Abwesenheit ihres Tanzpartners imaginiert, nahezu eine heilende Wirkung.

In der vorliegenden Studie wird jedoch auch das Gegenteil einer Traumabewältigung am Beispiel des Gemäldes *La Madre* von Jorge Villalba Strohecker aufgezeigt. Die Mutter wird zum Monster und einer Psychopatin verklärt womit der Künstler gerade den funktionalen Aspekt der Traumabewältigung durch Maria verkehren will.

Die wesentlichsten Aussagen des Pietà-Motivs seit dem Spätmittelalter wurden seitens der Künstler_innen nicht verändert. Die Funktionen, wie einem imaginären Transfer zwischen dem Lebenden und Betrachtenden, die Schaffung der Option eines Leidensnachvollzugs und die mitfühlende Anteilnahme bleiben erhalten. Dennoch haben die hier vorgestellten Künstler_innen eine zuvor nicht bestehende Bildform gefunden, welche den Bildinhalt in einen gesamtgesellschaftlichen Kontext überführen. Dabei haben sie, verglichen zu den tradierten christlichen Pietà-Darstellungen, das Arrangement der Bildgegenstände erneuert.

Das Pietà-Motiv als Hilfestellungen innerhalb der Volksreligiosität, wie der Wunderheilung körperlicher Gebrechen oder Krankheiten hat aufgrund der fortgeschrittenen gesundheitsmedizinischen Entwicklung für heute keine Relevanz mehr.

[2.9 Bildprogramm](#)

Galt das Bildmotiv im historisch-christlichen Kontext als ein Marketinginstrument zur Förderung eines anschaulichen Denkens und somit der kirchlichen Ideologie, wird es in der Gegenwart insbesondere im Bildjournalismus für eine politische Botschaft auch oder gerade außerhalb des christlichen Kontextes instrumentalisiert. Die Vermarktung der Pietà-Ikonik in den Tagesmedien wurde am Beispiel von World Press Photo verdeutlicht. Hierbei wurde aufgezeigt, dass über ein wiederholtes Hervorbringen stereotyper Bilder, die menschliches Leiden assoziieren, beispielsweise aus der christlich-abendländischen Kunst- und Bildgeschichte, das Bildgedächtnis reaktiviert oder unabhängig davon die ikonische Wirkmacht der Bildformel der Pietà eingesetzt wird.

3 Modifikation und Innovation in der Gegenwartskunst

Religiöse oder säkulare Kunst?

Die Untersuchung hat gezeigt, dass die trennscharfe Einordnung einer künstlerischen Position in religiöse und säkularisierte Kunst des 21. Jahrhunderts schwierig oder unklar ist.⁸⁴⁹ Hierzu wird kurz erläutert, wie Religion in einer postsäkularen Gesellschaft⁸⁵⁰ für diese Studie verstanden wird. James Elkins unterteilt Religion als Glaubenssysteme, die sich beispielsweise in Formen von Ritualen, Liturgien, Texten oder Geboten zeigen und den subjektiven unkommunizierbaren, oft wortlosen oder zuweilen unerkannten Bereich. Deshalb können für ihn Kunstwerke durchaus ohne eine religiöse Intention und dennoch geistig bzw. übersinnlich sein. Ihre Erschaffung beruht auf idiosynkratische, individuelle und private Akte der Hingabe oder des Glaubenssinns.⁸⁵¹ Der Philosoph und Soziologe Jürgen Habermas sieht in der postsäkularisierten Gesellschaft gleichzeitig auftauchende religiöse und säkulare Werte, unabhängig von der Konfession und der Art der religiösen Bindung. Voraussetzung hierfür ist eine kritische Auseinandersetzung religiösen Denkens und das Mitdenken im Säkularen, in dem die Allgegenwärtigkeit des Religiösen in diversen Erscheinungsformen auftreten kann.⁸⁵² Infolgedessen erscheint eine künstlerische Position dann religiös, wenn diese eine religiöse Semiotik aufweist und als Bildtradition im kulturellen Gedächtnis verankert ist. Beide Begriffsdefinitionen sind dazu geeignet, zu veranschaulichen, inwiefern die traditionelle Ikonografie durch Künstler rezipiert werden kann. Die in dieser Studie verhandelten künstlerischen Positionen bewegen sich zwischen den beiden Polen einer übersinnlichen bewußt oder unbewußt wahrgenommenen Vorstellung, indem sie die Wirklichkeit unter Verwendung einer religiös geprägten Semiotik rekonstruieren, de- oder neukontextualisieren. In diesem Sinne bewegen sich Kunstschaffende jenseits einer kirchlichen Beauftragung nicht nur in einem (inter)religiösen oder säkularen Feld,

⁸⁴⁹ Der subjektive Grund eventueller individueller religiöser Intention seitens des Künstlers ist hier nicht berücksichtigt. Nicht alle Künstler_innen haben in der vorliegenden Studie Auskunft über ihre eigene Religiosität gegeben.

⁸⁵⁰ Im Jahre 2001 prägte Jürgen Habermas den Begriff der Postsäkularen Gesellschaft. Vgl. Habermas, Jürgen: Glauben und Wissen. Rede zum Friedenspreis des Deutschen Buchhandels, Frankfurt am Main, 2001, S. 12 ff.

⁸⁵¹ Vgl. Elkins, James: On the Strange Place of Religion in Contemporary Art, S. 1.

⁸⁵² Vgl. Habermas, Jürgen: Glauben und Wissen, S. 12 ff.

sondern verbinden christliche Symbole mit gesellschaftsrelevanten Themen um ihr Spielfeld zu erweitern.

Verortung

Durch die Verlagerung ursprünglich religiöser Kunst in den gesamtgesellschaftlichen Bereich einer Galerie, eines Museums, im Stadtraum, im World Wide Web sowie einer Privatsammlung hat das Pietà-Motiv seinen zuvor fest verankerten sakralen Standort verlassen, wobei angemerkt werden muss, dass für diese Studie nur Werke außerhalb einer kirchlichen Beauftragung berücksichtigt wurden. Die Präsentationsorte sind demnach zumeist keine Einrichtungen in denen Religion praktiziert wird.⁸⁵³ Sie sind aber auch für eine begrenzte Zeit im Kirchenraum verortet, beispielsweise die hier besprochene temporäre Aufstellung einer Pietà von Paul Fryer in der Cathédrale Notre-Dame-et-Saint-Arnoux de Gap.⁸⁵⁴ Das heißt, dass an diesen Standorten eine Reflexion nicht mehr nur innerhalb, sondern auch außerhalb der religiösen Institutionalisierung stattfindet.

Materialien, Inspirationsquellen

Künstlerische Interventionen sind ein Indiz für die Nutzung eines Wissensspeichers. Der Künstler generiert über seine innovative Leistung Wissen und schafft zuvor nie dagewesene Verknüpfungen. Die hier vorgenommene Werkauswahl zeigt einen reflexiven Zugriff auf kulturell bekannte Bildformeln aus der christlichen Ikonografie, welche in der Gegenwartskunst adaptiert oder in eine zuvor in diesem Kontext nicht bestehende Bildsprache in Form von Rekonfigurationen, Reenactments und neuen Interventionen mit konventionellen (z.B. Bronzeskulptur) oder innovativen Materialien (z.B. Epoxidharz oder Klebeband) überführt wird. Dabei haben sich die Rezeptions- und Produktionsbedingungen der Bildnutzenden und somit auch die der Künstler_innen durch das Internet verändert. Dies haben die Vorrecherchen und Befragungen der Künstler_innen nach eventuell vorhandenen Bildvorlagen als Anregung für die Schaffung ihres Werkes bestätigt. In dieser Studie wird festgestellt, dass im 21. Jahrhundert neben den bis dahin verwendeten Inspirationsquellen,

⁸⁵³ Dennoch gibt es zahlreiche Ausstellungen von Gegenwartskunst in Kirchen und Klöstern, deren Anlass Auftragsarbeiten zur Kirchenraumgestaltung oder eine Auseinandersetzung mit religiösen Themen sind. Die Analyse beschränkt sich jedoch weitestgehend auf künstlerische Positionen außerhalb der kirchlichen Institution als Auftraggeber.

⁸⁵⁴ Hierzu in Kapitel „III.2.3.“

Open-Data-Zugänge über die Recherchen in Online-Bildarchiven etc. genutzt werden, um beispielsweise Digitalisate der Kunst- und Bildgeschichte aufzufinden und neu zu verhandeln. Astrid Erll stellt in diesem Zusammenhang ebenfalls eine Verbindung mit dem rasanten Wandel der Medientechnologie und deren Wirkungen her.⁸⁵⁵ Die Nutzenden dieser Medien müssen ihren angestammten Ort nicht mehr verlassen, um an digitalen Strategien diverser Anbietender mit deren Bild- oder Textsammlungen, Online-Bibliotheken und Archiven zu partizipieren. Der Zugriff der Kunstproduzierenden auf Meta-Datenbanken und die Option gegebenenfalls Tiefenrecherchen durchzuführen, konnte insbesondere anhand der Gegenüberstellungen der journalistischen Bildvorlagen und der künstlerischen Umsetzungen in den Kapiteln zum Thema *Gewalt* belegt werden. Hier lassen sich Digitalisate nachweisen, die bis in die 70er Jahre des 20. Jahrhunderts zurückreichen. Bei allen Künstler_innen mit einer Aufarbeitung tagespolitischer Ereignisse wurde ein Wechsel von der Fotografie in eine andere perzeptive Ebene nachgewiesen. Dies erfolgte über eine veränderte Materialität, die Bild/ Objekt-Größe und die künstlerische Technik, welches entweder zu einer Modifizierung der journalistischen Fotografien führte wie bei Kevin Brand, Ernest Pignon-Ernest, Pascal Convert und Stephan Popella, oder einer vollkommenen Neuinterpretation. Dabei wurde die Bildvorlage lediglich als Metapher verstanden, wie bei Gil Shachar und Christian Bazant-Hegemark. Es werden Bildelemente hervorgehoben oder modifiziert. Das Werk wird in einen anderen Betrachtungskontext gestellt, der nicht mehr nur den Anspruch einer Dokumentation und die Erinnerung an ein Ereignis zeigt, sondern allgemein für eine Anklage steht.

Relevanz in Bezug zum Gesamtschaffen

In dieser Untersuchung wurde festgestellt, dass das Pietà-Motiv bei den Künstler_innen gemeinhin in ein bis fünf Kunstwerken abgehandelt wird. Dieses Bildmotiv ist nur ein Segment ihres Gesamtschaffens. Es konnte kein(e) Künstler_in ausfindig gemacht werden, der/ die sich ausschließlich mit diesem Bildmotiv befasst. Für einige Künstler_innen war das Thema bereits derart abgeschlossen, dass die Wiederaufnahme einer Stellungnahme ausgeschlossen wurde.

⁸⁵⁵ Vgl. Erll, Astrid. Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskultur, S. 3. Hierzu auch Aleida Assmann, die in diesem Kontext neben einem „Funktionsgedächtnis“ von einem für diese Arbeit relevanten „Speichergedächtnis“ spricht, in dem Medien und Institutionen, wie beispielsweise die Kunst verankert sind, in: Assmann/ Assmann: „Das Gestern im Heute“, 1994, S. 123.

Zu den einzelnen Themen

Visualisierung von Verletzung und Schmerz

Die Prämisse einen neuen Bildtypus aus dem Passionskanon zu extrahieren bestand im Spätmittelalter in dem Ausdrucksbedürfnis innerhalb der Mönchs- und Frauenorden sowie der Volksfrömmigkeit, den Schmerz von Jesus und die Trauer Marias um ihren Sohn absorbiert zu zeigen. Untersuchungen in einem Zeitraum von mehr als fünf Jahren in Onlinesammlungen von Museen für Gegenwartskunst, in den Print- und Onlinemedien, auf Webseiten relevanter Künstler_innen, auf Facebook und Instagramaccounts, Blogs und Artikel in Journalen und Online-Zeitschriften ergaben, dass bis zum 21. Jahrhundert mehrere Bildtypen, wie beispielsweise die *Imago Pietatis*, *Christus in der Rast*, *Crucifixus dolorosus* oder die *Kreuzigung Christi*, die den Schmerz und das Leid thematisieren, seitens der Produzierenden weitestgehend rezipiert wurden. Im Vergleich hierzu behandeln die Werke der für die vorliegende Analyse ausgewählten Gegenwartskünstler_innen oft die Bildsujets der *Kreuzigung Christi* und der *Pietà*. Ob hierin eine Fokussierung der Gegenwartskunst auf diese Bildtypen erkennbar ist, lässt sich nicht bestimmen. Eine repräsentative Gesamtheit aller hier ggf. relevanten Werke wird vollumfänglich nicht zugänglich sein. Nicht alle Kunstwerke in Galerien, Museen, Privatbesitz etc. sind veröffentlicht und entziehen sich somit einer quantitativen Analyse. Die Bildformel der *Pietà* ist jedoch prädestiniert für eine affizierende Bildwirkung zur Darstellung von Schmerz und das Leid in Bezug auf zeitgenössische Ereignisse. Der aus Spanien kommende Maler Jorge Villalba Strohecker thematisiert die christliche Figur der fürsorglichen Gottesmutter als Gegenstück zu einer ihren Sohn manipulierenden „Anti-Mutter“. Damit verkehrt er das Idealbild einer fürsorglichen liebenden Mutter. Er modifiziert hierfür die vatikanische *Pietà* von Michelangelo. Die Verfremdung der in der Bildtradition Sitzenden in Form eines Tierbalgs hinterlässt bei Bildbetrachtenden eher eine starke Ablehnung und Provokation, welches vom Künstler beabsichtigt ist. Mitfühlende Anteilnahme ist hier weniger intendiert.

Mit seiner Wachsplastik *Pietà (All Flesh Is Grass)* will der englische Installationskünstler Paul Fryer gegen die Folterungen auf dem Elektrischen Stuhl in der Hinrichtungsstätte im Florida Staat Prison intervenieren. Hierbei wird das Zeigen der Wunden wie bei Christus als eine ästhetische Überhöhung für einen physischen und psychischen Gewaltakt an einem menschlichen Körper formuliert. Auch die belgische Künstlerin Berlinde De Bruyckere thematisiert den äußeren und inneren

Gewaltakt am Menschen. Über die Dekonstruktion, Deformation und Neuordnung tierischer und menschlicher Körperfragmente impliziert sie deren Verletzlichkeit und Schmerz und evoziert ein affektives Erschrecken.

Die Pietà als ikonische Macht – Fotografien des World Press Photo Award

Die Bildformel der Pietà wird im 21. Jahrhundert in der Medienberichterstattung zur Tagespolitik aufgegriffen. Bei den Untersuchungen zu Themen des Pietà-Motivs ergaben sich deutliche Hinweise auf eine Interaktion zwischen internationalem Bildjournalismus und reflexiver Kunstproduktion. Anhand von drei Medienschaffenden wurde insbesondere untersucht, inwiefern die Fotografierenden die Bildformel der Pietà als Mittel zu einer visuellen Affizierung Rezipierender nutzen. Hierzu wurden drei für den World Press Photo Award prämierte sogenannte Bild-, bzw. Medienikonen analysiert. Der dokumentarische Charakter der *Digital Storytellings* geht jedoch zugunsten des Auftrages der Bildagenturen zur Vermittlung einer emotionalisierenden Botschaft verloren. Die Bildformel der Pietà wird demnach dazu genutzt, den Krieg medial zu inszenieren.

Die Untersuchung hat zudem ergeben, dass Bildjournalist_innen aus Gesellschaftssystemen der westlichen Welt über die Pietà eine Bildikone mit Symbolcharakter rezipieren. Sie verwenden hierbei eine visuelle Zusammenfassung, die mit einer christlich-sozialisierten Wertevorstellung verbunden ist und in den Kontext von Terror, Aufständen und Krieg, insbesondere im Nahen und Mittleren Osten gesetzt wird. In dieser Studie wurden bei jeder fotografischen Abbildung die dahinterstehenden Presseagenturen nachgewiesen. Die Bildjournalist_innen waren in Instanzen des Bildjournalismus, in Europa oder den USA, also in überwiegend christlich sozialisierte Länder eingebunden.

Gewalt

Urban Art als Intervention

In dieser Studie aufgeführte Künstler_innen nutzen Arbeitsoberflächen an öffentlichen Orten als partizipative Form zur Nutzbarmachung ihrer Wertvorstellungen.⁸⁵⁶ Aufgrund der Besonderheit des Bildmotivs im urbanen Raum als einer Innovation seit dem Ende des 20. Jahrhunderts wurden für diese Studie gesonderte

⁸⁵⁶ Der öffentliche Raum wird auch für die politische Agitation in Diktaturen genutzt, siehe beispielsweise die Murals in Teheran.

Untersuchungskategorien eingeführt. Die Analyse der Werke konzentrierte sich auf die Herausarbeitung künstlerischer Gemeinsamkeiten, die unter den Überschriften: Intervention und Partizipation; Mobilität und Ephemere; Memorial und emotionaler Affekt zusammengefasst wurden. Die Ergebnisse werden in Kürze zusammengefasst:

Intervention und Partizipation

Seit dem 21. Jahrhundert nutzen Künstler_innen Arbeitsoberflächen öffentlicher Orte als partizipative Form zur Nutzbarmachung ihrer Wertvorstellungen. Dies wurde bezogen auf die Aneignung des Pietà-Motivs in der vorliegenden Studie mit Positionen aus der Urban Art exemplifiziert. Der südafrikanische Künstler Kevin Brand erreicht durch das Herunterbrechen der Bildelemente auf eine piktogrammähnliche Zeichenensprache eine leichte Dechiffrierbarkeit seiner Darstellung. Dadurch, dass vorübergehende Passierende diese minimalistische Umsetzung schnell erfassen können, erfolgt eine hohe Wiedererkennung.

Die Aktionen des französischen Urban Art Künstlers Ernest Pignon-Ernest richten sich unmittelbar an Passierende in Soweto, Durban (Südafrika). Durch die Anbringung der Paste-ups in Augenhöhe in den am stärksten von der Krankheit betroffenen Wohnvierteln, macht er unmittelbar vor Ort auf Gefahren von AIDS aufmerksam. Indem der Künstler die Ursachen für die Zentrierung dieser Krankheit in Südafrika mit den Folgen der Apartheid begründet, wird es zu einer politischen Intervention. Mit seinem Paste-up *Pasolini. 40 ans après son assassinat* möchte dieser ebenfalls auf das philosophische und politische Anliegen des italienischen Autors und Filmemachers aufmerksam machen.

Mit dem Eingreifen der Intervention vom musealen in den urbanen Raum erreichen Kevin Brand und Ernest Pignon-Ernest auch Menschen außerhalb musealer Einrichtungen. Damit gelingt ihnen die Teilhabe eines breiten Publikums an Kunst.

Mobilität und Ephemere

Herausgearbeitet wurde eine neue Darstellungsform eines Memorials, welches nicht mehr als statisches Denkmal an einem Ort Generationen überdauert, sondern durch seine vergängliche Materialität einen temporären Charakter erhält. Durch die schnelle Herstellung über das Material kann zudem im öffentlichen Raum zu einem aktuellen Anlass an wechselnden Orten interveniert werden. Sowohl bei Brand als

auch bei Pignon-Ernest werden die Visuals zu einem organischen Bestandteil der Stadtlandschaft, bei der das Werk der Zerstörung oder Verwitterung ausgesetzt ist. Das vergängliche Material Papier tritt hervor und verschwindet wieder, womit die Aufmerksamkeit beim Publikum erhöht wird. In seiner Vergänglichkeit kann sich dieses mit dem beschäftigen, was noch sichtbar ist, das Auge ergänzt die Fehlstellen.

Memorial und Funktionen

Die Orte der Interventionen sind zugleich Orte des Zeitgeschehens oder der Mahnung an das Ereignis und somit Bestandteil der Erinnerungskultur. Die Künstler_innen stellen mit ihren Arbeiten einen Bezug zu vergangenen Ereignissen und sterbenden oder getöteten Personen her und reaktivieren somit das Gedächtnis Betrachtender. Es wurde nachgewiesen, dass Pignon-Ernest mittels visueller Zeichen der jeweiligen Hauptfiguren eine Neuinterpretation von Heldentum entwickelt. Dabei wird die Bildformel des Pietà-Motivs dazu genutzt, den politischen Appell zu verstärken.

Die analysierten Werke nutzen für ihre künstlerische Umsetzung Medienikonen aus dem Bildjournalismus. Sie stehen beispielhaft für eine vermehrte Entstehung von Kunstwerken zum Pietà-Motiv, die sich durch journalistische Bildmedien inspirieren lassen. Die Fotografierenden zielen dabei auf die Memorierungsleistung des Bildgedächtnisses Rezipierender ab.

Rezeption unbewegter Bildmedien – Darstellung Erwachsener

Auch in dem analysierten Kapitel „III.4.3 Rezeption unbewegter Bildmedien – Darstellung Erwachsener“ nutzten Künstler_innen Digitalisate aus dem Bildjournalismus. Es wurde belegt welchen Einfluss Bildmedien auf die Rezeption künstlerisch Produzierender haben. Eines der häufigsten Bildaussagen des Pietà-Motivs ist das Zeigen äußerer Gewalt an Zivilpersonen im Kontext von Aufstand, Terror und Krieg. Diese Interventionsform gibt es erst seit der politischen Anklage in Pablo Picassos Pietà-Motiv in dem Monumentalwerk *Guernica* von 1937 und wird im 21. Jahrhundert fortgeführt. So setzt sich der französische Konzeptkünstler Pascal Convert mit einem getöteten muslimischen Kosovoalbaner auseinander, der zuvor an einem Protest beteiligt war.⁸⁵⁷ Der deutsche Künstler Stephan Popella hinterfragt die

⁸⁵⁷ Der Künstler Pascal Convert lässt sich von dem Foto einer muslimischen Totenwache im Kosovo inspirieren, die am 29.01.1990 von dem Pressefotografen Georges Mérillon aufgenommen wird.

Schaulust auf einen getöteten Diktator und deren fehlende Pietät im Angesicht des Todes.⁸⁵⁸

Rezeption unbewegter Bildmedien – Darstellung Kinder

Noch einmal gesondert herausgenommen wurde die Darstellung verletzter oder getöteter Kinder im Kontext von Terrorakten auf die Zivilbevölkerung. Der Künstler Gil Shachar thematisiert die Anklage eines Soldaten, der ein getötetes Kind in den Armen hält. Christian Bazant-Hegemark befasst sich mit einem Bombenattentat am Abu-Fazil-Schrein während des Aschura-Festes in Kabul, bei dem Zivilpersonen verletzt und getötet wurden.

Vanitas

Bei Gegenwartskünstler_innen steht das Motiv neben einem politischen auch in einem allgemeinmenschlichen Kontext. So wird das Thema Vanitas aus der christlichen Frömmigkeitstradition aufgegriffen, in den Kontext der Pietà gestellt und neu verhandelt. Der deutsche Künstler Anselm Kiefer zeigt seine Pietà-Interpretation überwiegend aus Naturmaterialien, die an das existenzielle Thema der jüdisch-christlichen Vorstellung der Vergänglichkeit des Irdischen und den Metabolismus von Mensch und Natur anknüpft. Der belgische Künstler Jan Fabre und der US-amerikanische Fotograf Andres Serrano modifizieren das Pietà-Motiv mit den Vanitassymbolen des Totenschädels, Tieren wie Schmetterlingen, Fliegen oder Würmern und anderen Attributen der Vergänglichkeit.

Umgang mit dem Altern/ Alt-Sein

Das Pietà-Motiv findet sich auch in der künstlerischen Auseinandersetzung mit der physischen Trennung der Generationen und den Konsequenzen hieraus. Das Thema Leben und Sterben werden ähnlich, wie bei dem Vanitasmotiv als mentale Auseinandersetzung zwischen dem Älteren gegenüber dem Jüngeren und umgekehrt verhandelt. Der australische Künstler Sam Jinks setzt sich selbst als Figur in Bezug zu einem greisen Mann und die deutsch-italienische Künstlerin Julia Krahn zu ihrem Vater. Während Jinks das ruhige Moment einer stillen Verabschiedung als Andacht thematisiert, stellt Krahn eher eine Überforderung mit dem Zurechtkommen

⁸⁵⁸ Vgl. in Kapitel „III.4.2 Einfluss der Bildmedien auf die Rezeption – Darstellung Erwachsener“.

des Älterwerdens und der daraus resultierenden Verantwortung des Elternteils gegenüber dar. Die niederländische Künstlerin Lotta Blokker bewegt sich von dem klassischen Pietà-Typus weg und überlässt einer einzelnen weiblichen Figur die Erzählhandlung. Sie greift mit ihren Arbeiten die Auseinandersetzung von Käthe Kollwitz mit dem Altwerden in Verbindung mit ihrer Bronze *Mutter mit totem Sohn* von 1937/38 auf.⁸⁵⁹ Dabei spricht die Gegenwartskünstlerin Blokker nicht nur die Erinnerung des zurückgelassenen Menschen und den damit verbundenen imaginären Transfer an, sondern auch ein gesellschaftliches Problem des Alleinseins im Alter. An diesen Aspekt schließt sich die Bildaussage des Empfindens einer inneren Leere an.

Lacuna

Bei drei Werken wurde über die Gestik einer einzelnen Figur und einer damit verbundenen introspektiven Haltung eine Lücke (Lacuna) impliziert, die ein Verstorbener oder Getöteter hinterlässt. Hierbei wurde der Bezug zur christlich-byzantinischen Bildgeschichte herausgearbeitet, um zu belegen, dass dieses Thema bereits in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts in Bezug zu dem Verlust der Muttergottes über ihren Sohn verhandelt wurde. Bei dieser Ikone wird über ein gestisches Zeichen der dargestellten Frauenfigur eine nicht vorhandene Entität über eine Lücke symbolisiert. Eben diese Leerstelle greifen zwei Künstler_innen im 21. Jahrhundert in einem verweltlichten Zusammenhang wieder auf. Zwei Arbeiten der bereits benannten niederländischen Grafikerin und Bildhauerin Lotta Blokker imaginieren die Anwesenheit eines nicht dargestellten Menschen. Diese Werke repräsentieren eine neue Form des Verlustes und der Trauer eines zuvor vorhandenen Gegenübers. Der irakische Künstler Ayad Alkadhi thematisiert in seiner Werkreihe *Widows Nation* den Verlust der Frauen, deren Männer im Irakkrieg getötet wurden. Zur Veranschaulichung des fehlenden getöteten Mannes setzt er das zuvor nicht nachgewiesene Stilmittel einer Negativabbildung in Verbindung mit einer Umrissgestaltung eines implizierten Jesus ein. Der Künstler ist ein Beispiel für die Verbindung von muslimischer und jüdisch-christlicher Ikonografie, welches für ein politisches Anliegen verwendet wird.

⁸⁵⁹ Vgl. Käthe Kollwitz. Die Tagebücher, S. 697.

Projektion von Schmerz und Leid über den Werktitel

Ein neues Phänomen ist die seit dem 21. Jahrhundert vorgenommene Vergabe des Werktitels als Bestandteil eines Bildprogramms, welches ganz bewusst als Branding eingesetzt wird, um über die semantische Text-Bild-Relationen (Bedeutungsbeziehung) zwischen dem gestalterischen Inhalt und der Wortbedeutung „Pietà“ als visueller Konnexion von Schmerz und Leid aufmerksam zu machen. Diese Neuerung konnte für das Pietà-Motiv ab dem 21. Jahrhundert an Werkbeispielen in den einzelnen Analysekapiteln herausgearbeitet werden.

V Schlussfolgerung und Ausblick

Die vorliegende Untersuchung hat gezeigt, dass das Pietà-Motiv in der Gegenwartskunst ab 2000 in einem politischen oder sozialen Bezugsrahmen eine Renaissance erlebt. Während neue Werke anderer Passionsdarstellungen, wie beispielsweise die Bildtypen des *Crucifixus dolorosus*, *Christus in der Rast* oder die *Imago Pietatis* kaum noch bzw. gar nicht im öffentlichen Raum verhandelt werden, wird die Pietà, neben der *Kreuzigung Christi* als Darstellungsform von Schmerz und Leid weiterhin aufgegriffen. Und mehr noch, sie behält in der Gegenwartskunst ihre grundlegende Funktion als visueller Reiz zur Erzeugung von Mitgefühl und dem Leidensnachvollzug bei. Im Vordergrund stand die Frage ob sich die Funktion des Pietà-Motivs verändert? In diesem Zusammenhang war festzustellen, inwiefern die Gegenwartskünstler_innen das tradierte Pietà-Motiv jeweils aufgreifen und an welche Darstellungstraditionen und Kontexte sie anknüpfen? Ferner war zu klären, mit welchen künstlerischen Mitteln das Thema der Pietà verhandelt, weiterentwickelt, modifiziert oder negiert wird? Welche Intentionen und Wirkungen sind damit verbunden?

Methode

Bei einigen künstlerischen Positionen seit den 80er Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts zeigt sich eine Veränderung des Kanons eines immer wiederkehrenden, stereotypen Gestus der Kopfhaltung Marias im Verhältnis zu dem abgeknickten Kopf von Jesus, der herabfallenden Gliedmaßen sowie der Konstellation der Körperachsen zueinander als einer Gleichung mit einer hohen Wiedererkennung. Bei ihnen konnte ein einheitlicher Bildtyp der Pietà aufgrund der herkömmlichen Sehgewohnheiten als solcher zunächst nicht ausfindig gemacht werden. Deshalb wurde

für die mit dem Werktitel *Pietà* bezeichneten Positionen eine Methode aus dem Bereich der Theatersemiotik, angelehnt an das Modell des theatralischen Codes von Erika Fischer-Lichte für diese Studie übernommen. Diese war ein hilfreiches Instrument bei der Untersuchung der Semantik und Mechanismen innerhalb des dargestellten Bewegungsablaufs. Ziel war es, die sich seit dem Spätmittelalter herausgebildeten Typen und die Bildformel mit Kunstwerken der Gegenwart auf Äquivalenzen und Kontraste hin zu vergleichen. Daran konnten Rekonfigurationen sowie Dekonstruktionen und Neukontextualisierungen, als Innovationen in den Werken der Gegenwart sowie transkulturelle und historische Zusammenhänge herausgearbeitet werden. Gesondert hervorgehoben wurden die affizierenden Mittel, um eine veränderte Funktion der *Pietà* im Vergleich zur Kunst- und Bildgeschichte zu analysieren.

Nachgewiesen wurde, dass sich Künstler_innen zwar auf eine christlich-ikonografische Bildtradition stützen, ab dem beginnenden 21. Jahrhundert lässt sich jedoch explizit feststellen, dass diese nicht mehr vordergründig als semiotische Wiedererkennung für *Pietà*-Positionen mit Jesus und Maria eingesetzt wird. Vielmehr erfolgen künstlerische Interventionen im Sinn eines Eingreifens in bestehende Sehgewohnheiten. Gleichsam wird bei den neuen Rezeptionsformen der *Pietà* nach wie vor überwiegend der Habitus menschlicher Figuren zitiert, welcher dazu geeignet ist, Emotionen zu evozieren. Mit der Reinszenierung sowie der Weiterentwicklung der Bildformel wurden die Voraussetzung dafür geschaffen, bei Rezipierenden bestimmte Vorstellungsbilder zur sinnlichen Verarbeitung von Wahrnehmungen zu aktivieren und kulturell tradierte Affektkonzepte widerzuspiegeln.

Figuren

Die wesentlichen Innovationen in der Darstellung, die auf eine Modifizierung der Bildformel schließen lassen, bestehen in:

1. der Reduzierung des Lebenden oder Toten auf eine Einzelfigur
2. dem Austausch der Rollen von zuvor Maria mit Jesus hin zu allen Geschlechtern und Altersvarianten
3. der Erweiterung auf eine verletzte oder lebende, gehaltene Figur und der Umwandlung der Schlafdarstellung in einen weltzugewandten Kontext
4. dem Unbekleidetsein des Liegenden, Sitzenden, Stehenden oder Gehaltene
5. der Dreieckskomposition auf einer vertikalen Körperachse ruhend

6. hinsichtlich der Schaffung eines Anklagenden mittels eines Aufschreis in der Mikromik
7. der Demonstrations- und Appellationsgeste in einem allgemeingesellschaftlichen Kontext
8. dem Weisegestus in einem weltzugewandten Zusammenhang
9. der Schritt-, Lauf-, oder Fluchtbewegung der lebend dargestellten Figur in den Raum hinein

Durch diese Um- oder Abwandlung ergibt sich eine Reaktualisierung des Pietà-Motivs. Gerade bei den gegenwärtigen von der tradierten Norm abweichenden Lösungskonzepten bot sich die Chance aufzuzeigen, wie und wozu Sehgewohnheiten durchbrochen werden.

[Internationalität – transkulturelle Lesbarkeit](#)

Ein Teil der Künstler_innen rezipieren tagespolitische Ereignisse, an denen Menschen als Täter oder Beteiligte aus kriegerischen Auseinandersetzungen in Südosteuropa sowie im Nahen und Mittleren Osten beteiligt sind. Obwohl diese Regionen überwiegend oder zum Teil muslimisch geprägt sind, wird hierfür eine Bildformel aus der christlichen Ikonografie sowohl bei der Auswahl der journalistischen Fotos als auch der künstlerischen Interventionen gewählt. Dabei wird die Bildikonik von den Künstlern_innen unabhängig von der vorherrschenden Religionsform der jeweiligen Länder kontextualisiert. Einige Gegenwartskünstler_innen sind aus Krisenregionen geflüchtet oder ausgewandert. Sie agieren weltweit und bringen ihre eigene Weltanschauung in die künstlerischen Positionen mit ein. Dadurch erhält das Pietà-Motiv einen universalen Anspruch und Geltungsbereich. Das bedeutet, dass das Symbol des Christentums nicht mehr den Christen allein gehört. Die Künstler_innen vereinnahmen es. Sie zerlegen die Ereignisse und Geschichte und denken sie neu. Die Studie hat gezeigt, dass die „Bildformel“ über nationale Grenzen sowie Welt- und Glaubensvorstellungen hinweg zu dekodieren und transkulturell lesbar ist. Deshalb wird sie in den Kunst- und Bildmedien als ikonisches Instrument insbesondere für religiöse, soziokulturelle Systeme oder mediale Interessen zur Erweckung von Aufmerksamkeit genutzt.

[Inhalt](#)

Der Paradigmenwechsel der Pietà in der Gegenwartskunst besteht in der Rezeption einer signifikanten Bildformel, welche aus der christlichen Ikonografie in ein (inter)religiöses oder säkulares Feld mit gesellschaftsrelevanten Themen transferiert

wird. Insofern wandelt sich die Interpretation dieses Bildmotivs für diese Werke in eine Innovation, die in den früheren Kunstepochen nicht anzutreffen war. Gleichsam nutzen Gegenwartskünstler_innen ihre Interpretationen ebenso wie seit ihrer Entstehung für die Herauslösung eines emotiven Erlebens, indem sie das Publikum im Sehen und Erleben an existenzielle Grenzsituationen heranführen. Die Untersuchung hat auch ergeben, dass das Pietà-Motiv unabhängig von subjektiven Anschauungen eventueller individueller religiöser Intention seitens der Produzierenden in einen existenziellen und allgemeinemenschlichen Bezugsrahmen gestellt wird. In ihrer Bildaussage verharren sie nicht in der Narration und der bloßen Wiedergabe eines sozialen, historischen oder politischen Ereignisses. Vielmehr wird ihr kreatives Handeln durch das Wecken sinnlicher und emotionaler Wahrnehmbarkeit geleitet. Ihre Werke enthalten Metaphern und semiotische Codes, welche den rein abbildhaften und dokumentarischen Charakter beispielsweise einer Presseveröffentlichung zu einer soziologischen oder politischen Intervention werden lässt.

Form

An der Implikation von Schmerz und Leid eines Individuums, verbunden mit einer Handlungsaufforderung an Rezipierende zu Mitgefühl mit Blick auf die kunst- und bildgeschichtlichen Darstellungen ab dem 21. Jahrhundert hat sich nichts ändert. Gleichwohl wandeln sich die dargestellten Szenen in ihrer Gestaltung. Jedoch haben sich die Ausdrucksmittel der Visualisierung im Vergleich zu früheren Werken der Kunst- und Bildgeschichte zum Teil frappierend verändert. Die Bildaussagen konzentrieren die Vermittlung von Verlust- oder Schmerzerfahrungen über seelische oder körperliche Verletzungen beispielsweise durch eine Reduktion oder Hervorhebung von Verletzungen in der Darstellung als einem Mitgefühl evozierenden visuellen Stimulus. Aufgezeigt wurde beispielsweise das Weglassen von Gliedmaßen und Kopf als äußere Identifikationsoption eines menschlichen Körpers, um die Konzentration ganz auf die Aussage von Schmerz und Leid zu lenken.

Zudem werden Verletzungen nicht metaphorisch als Wiedererkennungsmerkmal des Erkennens der Wundmale Christi idealisiert, sondern am Körper sichtbar gekennzeichnet, wo diese in der real stattgefundenen Handlung in einem bestimmten Kontext zugefügt wurden.

In dieser Studie wurden zum Teil überraschende und neue Erkenntnisse gewonnen, die sowohl auf beibehaltene, als auch veränderte Funktionen der Pietà in der Gegenwart schließen lassen. Diese werden in Kürze zusammengefasst:

Funktion

Diente zuvor die Figur Maria als Verbindung zwischen dem Göttlichen und der menschlichen Natur und war das Gebet der Gläubigen an das Übersinnliche gerichtet, so besteht diese Mittlerfunktion nur noch im traditionellen, kirchlichen Kontext. Dennoch stellt die lebende Figur nach wie vor ein narratives Interaktionsfeld zum Rezipierenden her.

Im Kapitel „II.3 Funktion“ wurde auf Beltings Aussage verwiesen, dass die Funktion eines Bildes in der Bestätigung der Abwesenheit des Toten bestünde. Der abgebildete Tote träte so als Medium an seine Stelle und stünde als Metapher zur Stimulanz von Erinnerungen.⁸⁶⁰ Diese Erkenntnis von Belting ist für diese Arbeit eine mögliche Antwort und von entscheidender Bedeutung zur Beantwortung der Frage, warum sich dieses Bildmotiv der Pietà bis heute durchgesetzt hat.

Der aktuell geführte Diskurs zur Erinnerungskultur wurde im Kontext einzelner Bildreflexionen angerissen. Offengeblieben ist ein Vergleich mit der Sepulkralkultur, in dem nach den beiden Weltkriegen bis 1945 eine Reihe künstlerischer Statements zu dem Thema der Passion Christi und der Pietà entstanden. Ein Hauptgewicht der Beauftragung lag in der Gestaltung von Kriegerdenkmälern, bei denen gefallene Soldaten als Helden gehuldigt wurden. Hier bleibt zu prüfen, inwiefern das Pietà-Motiv im Mittleren und Nahen Osten ebenfalls für Propagandazwecke im urbanen Raum verwendet wird, bei der die Hervorhebung des Märtyrertodes im Vordergrund steht.

Darüber hinaus zeigt sich, dass die Bildikonik der Pietà von den Künstler_innen nicht zur Widerspiegelung der Realität eingesetzt wird. Sie steht vielmehr als Bedeutungsträgerin für eine rhetorische Figur der Anklage. Ihr Zweck ist eine appellative Handlungsaufforderung zur emotionalen Anteilnahme, Fürsorge sowie der Anregung, zu helfen. Bewegungszeichen, wie das Vor-Sich-Hertragen, beispielsweise während einer Flucht, verbunden mit einer aufschreienden Mimik der/des Tragenden implizieren seit dem 21. Jahrhundert eine zuvor nicht dagewesene Metapher. In dieser Arbeit wurde herausgearbeitet, dass nach dem I. Weltkrieg ein Bedeutungswandel in der Funktion der Pietà einsetzt. Hierfür wurden

⁸⁶⁰ Vgl. Belting, Kultur-Antropologie, S. 173.

bildkünstlerische Beispiele der Appellation einer Mutter bei der Pietà von 1937 auf dem Gemälde *Guernica* von Pablo Picasso mit einer mit einem weit nach oben aufgerissener Mund einer schmerz- und angstreichen Mutterdarstellung herangezogen, welche erstmalig mit einer derart drastischen Mimik eine Anklage impliziert. Diese Bildtradition des „Anklagetyps“, setzt sich mit dem Urban Art-Künstler Ernest Pignon-Ernest auf dem *Paste up Sida* fort. Aufgezeigt wurde dies an der wie eine architektonische Säule wirkenden Tragenden, die den Sterbenden, in aufrechtstehender Haltung vor sich hält. Ihre Augen wenden sich an Betrachtende wodurch er eine appellative Wirkmächtigkeit verstetigt. Damit lehnt er sich an die skulpturale Mahnmalsrezeption beider Weltkriege und die Rolle der Frau als opfernde oder anklagende Heldin an.

Die zeitgenössischen Werke im Kontext von Gewalt, Terror und Krieg repräsentieren menschliches Leid in seiner größten Grausamkeit. Dabei verweigern sie z.T. eine Erlösungshoffnung. Die Künstler_innen stellen existenzielle Fragen u. a. zu Tötungsmethoden an Zivilist_innen und machen auf das jeweilige schreckliche Ereignis aufmerksam. Weitere mit der Pietà verbundene theologische Funktionen, wie die Versöhnung, Rettung des Seelenheils, sowie die Hilfestellung für Wunderheilung sind zugunsten eines verweltlichten Gegenentwurfs weitestgehend in den Hintergrund getreten.

Das Pietà-Motiv diene ursprünglich dem Mitleiden an der christlichen Passion, einschließlich ihres körperlichen Mit- oder Nachvollzugs des Leidens Christi als Handlungsaufforderung. Sie war demnach als Handlungsanleitung des Klerus an den Laien zu anschaulichem Denken bestimmt. Diese Funktion besteht in der Gegenwartskunst gerade in der Auseinandersetzung mit gesellschaftspolitischen Themen und existenziellen Grenzerfahrungen. Allerdings erweitert sich der Bezugsrahmen hin zu einem weltzugewandten Kontext mit anderen Protagonisten und einem Publikum in einem veränderten gesellschaftlichen Rahmen. Das Kunstobjekt wird als Sinnbild soziokultureller Zusammenhänge reflektiert, in dem das kulturelle Gedankengut einer Epoche und der sich konstituierenden Gesellschaft widergespiegelt wird.

Die Untersuchungen ergaben auch, dass es nicht ausschließlich um den Tod der dargestellten Figur geht, sondern dem damit verbundenen Verlust, der über die lebende Figur gespiegelt wird. Diese Form der Verlustanzeige über das Bildmotiv bleibt bis in die Gegenwartskunst erhalten.

Wie seit dem Spätmittelalter tradiert, erhalten die Betrachtenden des Werkes bis in die Gegenwart die Möglichkeit ein traumatisierendes Sterbeereignis oder eine Verletzung zu durchlaufen. Damit wird die seit dem Spätmittelalter bestehende Bildtradition übernommen, Rezipierenden eine Möglichkeit der Hinwendung zum Leid und zu einer Form des Mitleidens als Kompensationshilfe und soziale Orientierung zu bieten, um zumindest vorübergehend zu einer emotionalen Befreiung zu erlangen. Über die bildliche Veranschaulichung kann der Lebende eine Resilienz entwickeln.

Bestätigung der Hypothese

Die Hypothese, einer Verwendung des Bildmotivs als innovative Trauerformel in politischen, sozialen oder (inter)religiösen Kontexten, wurde bestätigt und durch viele Details vertieft. Dabei hat sich die grundlegende Funktion der Pietà nicht verändert. Jedoch sind in Bezug auf die Bildformel seit 2000 viele Modifikationen und Innovationen entstanden. Die Einführung der Erweiterung von der Gestaltung der Positionen der Figuren hin zur Analyse der Bildformel zeigt, dass die Pietà-Ikonik nicht auf die christliche Religion beschränkt bleibt. Sie hat vor allem in pluralistischen Gesellschaften eine universelle Stellung erlangt.

Ausblick

Zusammenfassend lässt sich formulieren, dass mit diesen Ansätzen zur Erforschung eines Bildgegenstands aus der christlichen Ikonografie in der vorliegenden Studie eine Zäsur in der Veränderung des Kontexts des Pietà-Motivs sichtbar gemacht wurde. Sie ist als Grundlage für weiterführende Untersuchungen zu verstehen.

Seit dem 21. Jahrhundert mehren sich Debatten in der Emotions- und Affektforschung, dem sogenannten „affective turn“,⁸⁶¹ die u.a. affektive Interaktionen zwischen Menschen und medialen Objekten untersuchen. Interdisziplinäre Verknüpfungen der Religionswissenschaft beispielsweise mit der Medienpsychologie oder den sozialen Neurowissenschaften bezogen auf soziale Emotionen wie Empathie und Mitgefühl bei der Betrachtung eines religiösen Bildmotivs stehen nach bisherigem Kenntnisstand noch aus.

⁸⁶¹ Clough & Halley, 2007

Die Pietà als Marketinginstrument in Wirtschaftsunternehmen wie beispielsweise der Werbe- und Filmindustrie wird eine weitere in der Zukunft zu bearbeitende Thematik sein.

VI Anhang

1 Literaturverzeichnis

- Ahmed, Sara: *The cultural politics of emotion*, Edinburgh 2004.
- Ahrem, Maximilian: *Das Weib in der antiken Kunst*, Jena 1914.
- Ainsworth, Maryan W.: *A la facon grèce: The Encounter of Northern Renaissance Artists with Byzantine Icons*, in: Helen C. Evans (Hrsg.): *Byzantium: Faith and Power (1261–1557)*, New York, 2004, S. 545–593.
- Alberti, Leon Battista: *Drei Bücher über die Malerei: Italienisch – Deutsch*, im Originaltext herausgegeben und übersetzt von Hubert Janitschek (Italienisch), Tegernsee 2015.
- Alemann-Schwartz, Monika von: *Crucifixus dolorosus. Beiträge zur Polychromie und Ikonografie der rheinischen Gabelkruzifixe*. Dissertation Universität Bonn, 1976.
- Alscher, Ludger u.a. (Hrsg.): *Licht und Schatten*, in: *Lexikon der Kunst*, Bd. III, Berlin 1981, S. 7 ff.
- Alvarès, Isabelle: *Ernest Pignon-Ernest: Pasolini était un visionnaire. Il a annoncé la société dans laquelle nous vivons aujourd’hui*. Verfügbar über <http://www.telerama.fr/sortir/ernest-pignon-ernest-pasolini-etait-un-visionnaire-il-a-annonce-la-societe-dans-laquelle-nous-vivons-aujourd-hui,136568.php> [23.10.2020].
- Anker, Andrea: *Am Leiden Gottes teilnehmen? Eine kritische Auseinandersetzung mit dem Thema Mitleiden in Bonhoeffers Briefen aus der Haft*, in: Ingolf U. Dalferth, Andreas Hunziker (Hrsg.), Tübingen 2007.
- Assmann, Aleida; Assmann, Jan: *Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis*, Wiesbaden 1994.
- Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 2005.
- Aurenhammer, Hans: *Beweinung Christi*, in: *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Bd.1, Wien 1959.
- Bäumer, Remigius (Hrsg.): *Marienlexikon Band 4*, Regensburg 1992.

- Baltes, Paul B.: Das hohe Alter – mehr Bürde als Würde? In: Max-Planck-Forschung 2/2003. S.15-18. PDF. Verfügbar über https://pure.mpg.de/rest/items/item_2101598/component/file_2101597/content [29.12.2019].
- Balthasar, Hans Urs von: Theologie der drei Tage, Freiburg [Breisgau] 1990.
- Barbancey, Pierre: Pignon-Ernest. Soweto - Warwick 2002, Galerie Lelong (Hrsg.), New York 2003.
- Barthes, Roland: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III., Frankfurt am Main 1990 (Original: 1982).
- Bartlova Milena (Hrsg.): Die Pietà aus Jihlava, Iglau und die heroischen Vesperbilder des 14. Jahrhunderts, Disputationes Moravicae; 4, Brno 2007.
- Bartsch, Anne; Eder, Jens; Fahlenbrach, Kathrin (Hrsg.): Audiovisuelle Emotionen. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote, Köln 2007.
- Baxandall, Michael: Die Wirklichkeit der Bilder: Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts. Frankfurt am Main 1980.
- Beissel, Stephan: Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters, Berlin/ Karlsruhe/ München 1909.
- Belting, Hans: Das Bild und sein Publikum im Mittelalter: Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion, Berlin 1981.
- Belting, Hans: Giovanni Bellini, Pietà: Ikone und Bilderzählung in der venezianischen Malerei, Frankfurt am Main 1985.
- Belting, Hans: Bilder in der Stadt - Zur Thematik des Bandes. Einleitung, in: Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit. Die Argumentation der Bilder. Hans Belting und Dieter Blume (Hrsg.), München 1989.
- Belting, Hans: Bild und Kult: eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1990.
- Belting, Hans: „Bild-Anthropologie“ als Kulturtheorie der Bilder, München 2001.
- Belting, Hans: Das echte Bild: Bildfragen als Glaubensfragen, München 2005.
- Bengtsen, Peter: The Street Art World, Lund 2014.
- Benker, Sigmund (Hrsg.): Vera Icon: 1200 Jahre Christusbilder zwischen Alpen und Donau, Kataloge und Schriften, Diözesanmuseum für Christliche Kunst des Erzbistums München und Freising, München 1987.
- Benthien, Claudia; Fleig, Anne; Kasten, Ingrid (Hrsg.): Emotionalität. Zur Geschichte der Gefühle, Köln/ Weimar/ Wien 2000.

- Bergström, Ingvar: Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century, New York 1956.
- Biedermann, Hans: Knaurs Lexikon der Symbole, München 1989, S.99-103.
- Blanché, Ulrich: Banksy: Urban Art in a Material World, Marburg 2016.
- Bode, Wilhelm von: Die italienische Plastik, Berlin 1922.
- Boerner, Bruno, Bildwirkungen. Die kommunikative Funktion mittelalterlicher Funktionen mittelalterlicher Skulpturen, 1. Auflage, Berlin 2012.
- Bohnke-Kollwitz, Jutta (Hrsg.): Käthe Kollwitz: Die Tagebücher, Berlin 1989.
- Bohnsack, Ralf: Qualitative Bild- und Videointerpretation. Die dokumentarische Methode, Essen 2009.
- Bohnsack, Ralf et al.: Die dokumentarische Methode und ihre Forschungspraxis. Grundlagen qualitativer Sozialforschung, Wiesbaden 2013.
- Borutta, Manuel/ Verheyen, Nina (Hrsg.): Die Präsenz der Gefühle. Männlichkeit und Emotion in der Moderne. Bielefeld 2010.
- Braun, Manuel; Herberichs, Cornelia (Hrsg.): Gewalt im Mittelalter: Realitäten, Imaginationen, München 2005.
- Bredenkamp, Horst in zwei Gesprächen mit Ulrich Raulff. Handeln im Symbolischen. Ermächtigungsstrategien, Körperpolitik und die Bildstrategien des Krieges, in: Kritische Berichte 1/2005, Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften, Mitteilungsorgan des Ulmer Vereins – Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften e.V., Heft 1 Jahrgang 33, Annette Dorgerloh et all. (Hrsg.).
- Bredenkamp Horst: Die Macht des Bildes mit Audrey Leblanc + Horst Bredenkamp in der Sendung Square auf arte tv/ magazin, ausgestrahlt am 15.04.2016. Verfügbar über https://www.youtube.com/watch?v=qHa1wxwE_KM [14.08.2019].
- Breuer, Sarah; Bartels, Ulrich: Eine Stunde mit Lotta Blokker. Lotta Blokker im Gespräch in der Ev. Apostel-Kirchengemeinde Münster, 24.08. 2017. Verfügbar über <https://docplayer.org/56476923-Eine-stunde-mit-lotta-blokker.html> [08.01.2020].
- Brox Christiane; Seidler, Thomas: Vanitas, vanitatum, et omnia vanitas. Vergeblichkeit und Vergänglichkeit als zeitübergreifende Motive bei Andreas Gryphius, in: Vanitas Vanitatum! das Tödlein aus der Sammlung Ludwig: Todesdarstellungen in der Frühen Neuzeit: 5. Februar bis 6. Mai 2012, Ludwiggalerie Schloss Oberhausen 2012.

- Büttner, Frank; Gottdang, Andrea: Einführung in die Ikonographie. Wege zur Deutung von Bildinhalten, München 2006.
- Bushart, Magdalena; Pinder, Wilhelm, in: Neue Deutsche Biographie 20, Günter Hockerts (Hrsg.), Berlin 2001, S. 448-450.
- Clough, Patricia; Halley, Jean (Hrsg.): The Affective Turn. Theorizing the Social, Durham/ London 2007.
- Colberg, Jörg: Conscientious, auf Webblog Prophoto 12. Februar 2012, Frankfurt am Main 2012. Verfügbar über http://jmcoberg.com/weblog/2012/02/the_problem_with_western_press_photo/ [29.08.2019].
- Convert, Pascal: Einige Anmerkungen zum Stand meiner Reflexion um die Pietà des Kosovo von 2001, veröffentlicht auf der Webseite von Pascal Convert. Verfügbar über http://www.pascalconvert.fr/histoire/pieta_du_kosovo/autour_de_la_pieta_du_kosovo.html [16.07.2019].
- Convert, Pascal; Dagen, Philippe, Didi-Huberman, Georges, Millet, Catherine: Lamento Pascal Convert 1998-2005, Luxembourg 2007.
- Coomes, Phil: The story behind the World Press Photo, von BBC – News, 22.02.2012. Verfügbar über <https://www.bbc.com/news/17111673> [22.8.2019].
- Damianitsch: Berlinde De Bruyckere. Suture, Ausstellung im Leopoldmuseum Wien 08.04. – 05.09.2016, Ausstellungskatalog, Hans-Peter Wipplinger (Hrsg.), Wien 2016.
- Didi-Huberman, Georges: Die Konstruktion der Dauer. Verfügbar über <http://www.pascalconvert.fr/histoire/lamento/lamento-didi-huberman-de.html> [15.03.2020].
- Didonato, Anna Saba: Jan Fabres jüngster Skandal. Die trockene Madonna und das abscheuliche Mitleid, in: Onlinemagazine Artribune, 31. Mai 2011. Verfügbar über <https://www.artribune.com/tribnews/2011/05/biennale-updates-l%E2%80%99ultimo-scandalo-di-jan-fabre-la-madonna-secca-e-la-pieta-verminosa-qui-intervista/> [16.12.2019].
- Dumitrache, Marianne; Kurz, Gabriele; Legant, Gabriele: Der lange Weg zur Stadt. Neuer Blickwinkel der Archäologie zur Stadtgründung Ulms, in: Denkmalpflege in Baden-Württemberg, Nachrichtenblatt der Landesdenkmalpflege 1/ 2006, 35. Jahrgang, Esslingen 2006, S. 28-38.

- Echle, Evelyn: *Danse Macabre im Kino: Die Figur des personifizierten Todes als filmische Allegorie*, Stuttgart, 2012.
- Eco, Umberto: *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen*, München 1987.
- Elkins, James: *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art*, New York/London, 2004.
- Erl, Astrid: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*, Berlin 2017.
- Fabio, Agostino: *Pietà, deposizioni e compianti a Verona e nel Veronese*, Verona 2018.
- Fastert, Sabine: *Pluralismus statt Einheit. Die Rezeption von Wilhelm Pinders Generationenmodell nach 1945*, in: *Kunstgeschichte nach 1945: Kontinuität und Neubeginn in Deutschland*, Nikola Doll (Hrsg.), Köln 2006.
- Finke, Jutta: *Das Vesperbild in der süddeutschen Plastik des 17. und 18. Jahrhunderts*, Dissertation, vorgelegt an der Ludwig-Maximilians-Universität zu München 1985.
- Fischer, Michael: *Iran. From Religious Dispute to Revolution*, Madison 2003.
- Fischer-Lichte, Erika: *Fischer-Lichte: Semiotik des Theaters. Eine Einführung*, Bd. 1, *Das System der theatralischen Zeichen*, 4. Auflage, Tübingen 1989 (Nachdruck 2003).
- Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters. Vom „künstlichen“ zum „natürlichen“ Zeichen: Theater des Barock und der Aufklärung*, Bd. 2., 2. Auflage, Tübingen 1989.
- Fischl, Thomas: *Mitgefühl Mitglied Barmherzigkeit. Ansätze von Empathie im 12. Jahrhundert*, München, 2017.
- Freedberg, David; Gallese, Vittorio: *Motion, emotion and empathy in esthetic experience*, 2007. PDF verfügbar über https://www.researchgate.net/publication/263809628_Motion_Emotion_and_Empathy_in_Aesthetic_Experience_D_Freedberg_and_V_Gallese [12.8.2019].
- Freiberger, Oliver: *Der Vergleich als Methode und konstitutiver Ansatz der Religionswissenschaft*, in: *Religionen erforschen: kulturwissenschaftliche Methoden in der Religionswissenschaft*, Stefan Kurth, Karsten Lehmann, (Hrsg.), Wiesbaden 2011, S. 199-218.
- Freiberger, Oliver: *Considering comparison: a method for religious studies*, New York, NY, 2019.

- Frietsch, Ute; Rogge, Jörg (Hrsg.): Über die Praxis des kulturwissenschaftlichen Arbeitens: Ein Handwörterbuch, Reihe: Mainzer historische Kulturwissenschaften, Bd. 15, Bielefeld 2013.
- Fritz, Natalie; Höpflinger, Anna-Katharina; Knauß, Stefanie et.al: Sichtbare Religion: Eine Einführung in die Religionswissenschaft, Berlin/ Boston 2018.
- Gallese, Vittorio. et al.: A unifying view of the basis of social cognition. Trends Cogn. Science. 8, 2004, 396–403.
- Georges, Karl Ernst: Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch, unveränderter Nachdruck der achten verbesserten Auflage, Bd. 2, (Reprint der Ausgabe Hannover: Hahnsche Buchhandlung, 1913/ 1918, Darmstadt 1998, Spalte 535.
- Gerhard, Paul (Hrsg.): Das Jahrhundert der Bilder: 1949 bis heute, Göttingen 2008.
- Gernig, Kerstin: Skelett und Schädel. Zur metonymischen Darstellung des Vanitas-Motivs, in: Körperteile. Eine kulturelle Anatomie, Claudia Benthien, Christoph Wulf (Hrsg.), Reinbek bei Hamburg 2001.
- Glaser, Katja: Street Art und neue Medien, Bielefeld 2017.
- Gnoli, Gherardo u. Jean-Pierre Vernant (Hrsg.): La mort, les morts dans les sociétés anciennes, New York/ London 1982.
- Gölz, Olmo: Kerbalaparadigma, 24 Seiten, PDF verfügbar über <https://www.researchgate.net/publication/327172891> DOI: 10.6094/heroi-cum/kpd1.1.20200213, Ver. 1.1 vom 13. Feb. 2020 [22.06.2021].
- Goldschmidt, Adolph: Vorträge der Bibliothek Warburg, Leipzig/ Berlin 1923/24, S. 215-238.
- Goltermann, Svenja: Opfer: Wie sich der Opferbegriff entwickelte, Frankfurt am Main 2017.
- Gravenkamp, Curt: Marienklage: das deutsche Vesperbild im 14. und im frühen 15. Jahrhundert, Aschaffenburg, 1948.
- Gregg, Melissa; Seigworth, Gregora et al.: Affect Theory Reader, Durham 2010.
- Grist, Penelope: Portrait, in: In-the-Flesh-Magazine-of-Australian-and-International-Portraiture-Spring-Summer-2014-p.-4-17.pdf. Verfügbar über [https://www.sullivanstrumpf.com/assets/Uploads/Grist-Penelope.-In-the-Flesh-Magazine-of-Australian-and-International-Portraiture-Spring-Summer-2014, PDF, S.4-17\[23.10.2020\].](https://www.sullivanstrumpf.com/assets/Uploads/Grist-Penelope.-In-the-Flesh-Magazine-of-Australian-and-International-Portraiture-Spring-Summer-2014, PDF, S.4-17[23.10.2020].)

- Grittmann, Elke: Das politische Bild: Fotojournalismus in Theorie und Empirie. Köln 2007.
- Grittmann, Elke; Ammann, Ilona: Die Methode der quantitativen Bildtypenanalyse. Zur Routinisierung der Bildberichterstattung am Beispiel von 9/11 in der journalistischen Erinnerungskultur, in: Visuelle Stereotype, Thomas Petersen, Clemens Schwender (Hrsg.), Köln, 2009, S. 141-150.
- Grittmann, Elke; Ammann, Ilona: Quantitative Bildtypenanalyse, in: Die Entschlüsselung der Bilder. Methoden zur Erforschung visueller Kommunikation. Ein Handbuch, Thomas Petersen, Clemens Schwender (Hrsg.), Köln, 2011, S. 136-178.
- Große, Martin: Inspiriert vom Leben, Interview, Kulturfalter Juli/August 2011 mit Berlinde De Bruyckere. Verfügbar über <https://www.kulturfalter.de/magazin/interview/kuenstlerin-berlinde-de-bruyckere-im-interview/> [15.04.2019].
- Großklaus, Götz: Medien-Bilder: Inszenierung der Sichtbarkeit, Berlin 2004.
- Gryphius, Andreas: Sonett, zitiert nach Maché, Ulrich; Meid, Volker (Hrsg.): Gedichte des Barock, Stuttgart 1980.
- Habermas, Jürgen: Glauben und Wissen. Rede zum Friedenspreis des Deutschen Buchhandels, Frankfurt am Main, 2001, S. 12 ff.
- Hammer-Tugendhat, Daniela; Lutter, Christina (Hrsg.): Emotionen, in: Zeitschrift für Kulturwissenschaften, Ausgabe 2 | 2010.
- Häußler, Harriet: Anselm Kiefer: Die Himmelspaläste. Der Künstler als Suchender zwischen Mythos und Mystik, Berlin 2004.
- Heinz-Mohr, Gerd: Lexikon der Symbole, München 1989, S. 252-259.
- Henke, Silvia; Spalier, Nina; Zürcher, Isabel (Hrsg.): Kunst und Religion im Zeitalter des Postsäkularen: ein kritischer Reader, Bd. 37, Bielefeld 2012.
- Hoeps, Reinhard: Deine Wunden: Passionsimaginationen in christlicher Bildtradition und Bildkonzepte in der Kunst der Moderne, Bielefeld 2014.
- Hoeps, Reinhard (Hrsg.): Handbuch der Bildtheologie, Bd.I., Paderborn 2007.
- Holert, Tom: Regieren im Bildraum, Berlin 2008.
- Hürlimann, Annemarie: Schmerzensblicke, in: Begleitband Eugen Blume, Annemarie Hürlimann, Thomas Schnalke, Daniel Tyradellis: Schmerz. Kunst + Wissenschaft, Köln 2007.
- Imdahl, Max: Giotto Arenafresken: Ikonographie, Ikonologie, Ikonik, 3. Auflage, München 1996.

- Imdahl, Max: Autobiographie, in: Boehm, G. (Hrsg.): Max Imdahl. Gesammelte Schriften, Bd. 3: Reflexion – Theorie – Methode, Frankfurt am Main 1996, S. 628-629.
- Justi, Carl: Michelangelo. Neue Beiträge zur Erklärung seiner Werke, Leipzig 1900.
- Kaiser, Veronika: Bild, da Sant Johans ruwet uff unser Herren Herczen – Zur Funktion der Christentus-Johannes-Gruppe, in: Sinnbild und Abbild. Zur Funktion des Bildes, Paul von Naredi-Rainer (Hrsg.), University of Virginia 1994.
- Kanter, Heike: Ikonische Macht. Zur sozialen Gestaltung von Pressebildern, Opladen, Leverkusen 2016.
- Kasten, Ingrid: Einleitung, in: Jaeger, C. Stephen und Kasten, Ingrid (Hrsg.): Codierungen von Emotionen im Mittelalter, Berlin 2003, S. XIII.
- Kersten, Bernd: Mona Lisa: Leonardo da Vincis neurobiologische Entdeckungen, in: Dresler, Martin (Hrsg.) Neuroästhetik. Kunst-Gehirn-Wissenschaft, Leipzig 2009, S. 33.
- Keruth, Christine: Die Überhöhung des Hässlichen als emotionale Wirkmächtigkeit. Diachroner Vergleich einer Pathosformel, in: Hässlich. Tagungsband zum 95. Kunsthistorischen Studierendenkongress der Universität zu Köln, 15. - 18.11.2018, Meike Eiberger, Katharina Müller, Brit Münkewarf, Carolin Muser und Charlotte Püttmann (Hrsg.), Köln 2018, S. 172-185.
- Keuning, Ralph; Lindner, Gerd; Berndt, Iris (Hrsg.): Lotta Blokker. The hour of the wolf, 2. Auflage, Zwolle 2014.
- Kiefer, Anselm: Speech held on the occasion of the presentation of the Wolf Foundation Prize, in: Anselm Kiefer, Germano Celant (Hrsg.), Milano/ Skira, 2007.
- Kirschbaum, Engelbert (Hrsg.): Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 4, Freiburg/ Basel/ Wien 1994.
- Kirschenmann, Johannes: ‚Voller Emotionen und Erinnerungen‘. Das kollektive Gedächtnis und seine medialen Konstruktionen, in: Bilder, die die Welt bedeuten. Ikonen des Bildgedächtnisses und ihre Vermittlung über Datenbanken, München 2005.
- Kitchell, Kenneth F.: Animals in the Ancient World from A to Z., Abingdon, 2014.
- Körte, Werner: Deutsche Vesperbilder in Italien, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 1, Kaiser-Wilhelm-Instituts, Bibliotheca Hertziana, Rom (Hrsg.), Tübingen 1,1937, S. 1–138.
- Kopp-Schmidt, Gabriele: Ikonographie und Ikonologie: Eine Einführung, Köln 2004.

- Korbacher, Dagmar: Der Abstieg Christi in das Totenreich, in: Mantegna + Bellini, Meister der Renaissance, Katalog zur Ausstellung in der Gemäldegalerie Berlin, Caroline Campbell, Dagmar Korbacher, Neville Rowley, Sarah Vowles (Hrsg.), Berlin 2019.
- Kordic Angie: Ernest Pignon-Ernest Interview - The Power of Memory and Space von Angie Kordic mit Ernest Pignon-Ernest für die Online-Zeitschrift Widewalls, 2016. Verfügbar über <https://www.widewalls.ch/ernest-pignon-ernest-interview-2016/> [04.05.2020].
- Kordic, Angie: Ernest Pignon-Ernest belebt die Erinnerung an Pier Paolo Pasolini in einer neuen Ausstellung in Paris, in: Onlinemagazin „Widewalls“, London, 10.12.2015. Verfügbar über <https://www.widewalls.ch/ernest-pignon-ernest-exhibition-pasolini-openspace/> [18.10.2019].
- Koskina, Katerina: Pietàs or the allegory of the human brain, in: Pietas. Jan Fabre, Ghent 2011.
- Krause, Daniela; Heinicke, Christian (Hrsg.): Street Art - Die Stadt als Spielplatz, Berlin 2. Auflage 2010.
- Krönig, Wolfgang: Rheinische Vesperbilder, Mönchenglattbach 1967.
- Kübler-Ross, Elisabeth: Über den Tod und das Leben danach, Melsbach 1986.
- Kurth, Stefan; Lehmann, Karsten: Religionen erforschen: kulturwissenschaftliche Methoden in der Religionswissenschaft, Wiesbaden 2011.
- Kvapilová, Ludmila: Vesperbilder in Bayern: von 1380 bis 1430 zwischen Import und einheimischer Produktion, Petersberg 2017.
- Ladurner, Ulrich: Die Mörder sind unter uns, in: Die Zeit, Zeitverlag Gerd Bucerius GmbH & Co. KG (Hrsg.). PDF verfügbar über https://www.zeitlieder.de/media/25277/die_m_rder.pdf [23.10.2020].
- Lammert, Marlies: Will Lammert Ravensbrück, Deutsche Akademie der Künste zu Berlin (Hrsg.), Berlin 1968.
- Lanwerd, Susanne: Die Bildformel Pietà. Religiös tradierte Geschlechterbilder in Symbolisierungen des Nationalsozialismus, in: Eschebach, Insa; Jacobeit, Siegrid; Wenk, Silke (Hrsg.): Gedächtnis und Geschlecht Deutungsmuster in Darstellungen des nationalsozialistischen Genozids, Frankfurt am Main/ New York 2002, S. 163-180.
- Leblanc Audrey: Die Macht des Bildes mit Audrey Leblanc + Horst Bredekamp in der Sendung Square, auf arte tv/magazin, ausgestrahlt am 15.04.2016.

- Verfügbar über https://www.youtube.com/watch?v=qHa1wxw_KM [14.08.2019].
- Lentes, Thomas: Der mediale Status des Bildes. Bildlichkeit bei Heinrich Seuse – statt einer Einleitung, in: *Ästhetik des Usichtbaren. Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne*, Bd.1, David Ganz und Thomas Lentes (Hrsg.), Berlin 2004.
- Levinson, Hermann und Anna: Schmetterlinge (Lepidoptera) im ägyptischen und griechischen Altertum. *Nachrichten der Deutschen Gesellschaft für allgemeine und angewandte Entomologie* 23 (3), Rainer Willmann (Hrsg.), Göttingen, 2009, 121-132.
- Lindemann, Bernd Wolfgang: Die Bildlichkeit des Schmerzes in der alten Kunst, in: *Schmerz. Kunst + Wissenschaft*, Blume, Hürlimann (Hrsg.) Köln 2007.
- Liß, Jennifer: Die Memento Mori-Tumba aus der Sammlung Ludwig, in: *Vanitas Vanitatum! das Tödlein aus der Sammlung Ludwig: Todesdarstellungen in der Frühen Neuzeit: 5. Februar bis 6. Mai 2012*, Ludwiggalerie Schloss Oberhausen 2012.
- Lünenborg, Margreth; Maier, Tanja; Töpfer, Claudia: Affekte als sozial-relationales Phänomen medialer Kommunikation. *Affekttheorien für die Medienforschung nutzbar machen*. PDF verfügbar über https://www.researchgate.net/publication/325472891_Affekte_als_sozial-relationales_Phänomen_medialer_Kommunikation_Affekttheorien_fur_die_Medienforschung_nutzbar_machen, S. 423–457.
- Lutz, Helga: Mystisch und grob irdisch. Figuren des Schmerzes im Spätmittelalter, in: *Schmerz: Kunst + Wissenschaft; Begleitbuch zur Ausstellung "Schmerz"; eine Ausstellung der Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart, 5. April - 5. August 2007*, Berlin 2007.
- Maar, Christa; Burda, Hubert (Hrsg.), *Iconic Turn. Die Neue Macht der Bilder*, Köln, 2004.
- Maché, Ulrich; Meid, Volker (Hrsg.): *Gedichte des Barock*, Stuttgart 1980.
- McManners, John: *Death and the Enlightenment. Changing Attitudes to Death Among Christians and Unbelievers in Eighteenth-Century France*, New York/Oxford 1981.
- Maier, Tanja: *Die (un-)sichtbare Religion. Wandel des christlichen Bilderrepertoires in der visuellen Kultur*. Köln 2019.

- Malinowski, Bronislaw: Argonauten des westlichen Pazifik: ein Bericht über Unternehmungen und Abenteuer der Eingeborenen in den Inselwelten von Melanesisch-Neuguinea, Taschenbücher Syndikat/EVA, Bd. 26, Frankfurt am Main 1984.
- Markschies, Christoph: Der Schmerz und das Christentum. Symbol für Schmerzbewältigung? In: Deutsche Gesellschaft zum Studium des Schmerzes 21, online publiziert beim Springer Medizin Verlag, Heidelberg 2007.
- Matzner, Alexandra: Berlinde De Bruyckere über Missverständnisse, Körperarbeit und Material im Gespräch mit Alexandra Matzner anlässlich ihrer Ausstellung im Leopold Museum. Veröffentlicht am 29. März 2016. Verfügbar über <https://artinwords.de/berlinde-de-bruyckere-alexandra-matzner-im-gespraech/> [24.04.2019].
- Meier-Ewert, Lavinia: Panorama-Museum zeigt Lotta Blokker: Die Einsamkeit der Schlaflosen, in: Thüringer Allgemeine 06.03.2015, 03:30 Uhr. Verfügbar über <https://www.thueringer-allgemeine.de/kultur/ausstellung/panorama-museum-zeigt-lotta-blokker-die-einsamkeit-der-schlaflosen-id220759245.html> [29.12.2019].
- Merskey, Harold; Bogduk, Nikolai. (Hrsg.): Classification of Chronic Pain. 2. Auflage, IASP Task Force on Taxonomy, Seattle 1994, S. 209-214.
- Mohal, Anna: Berlinde De Bruyckere, Gerda Steiner & Jörg Lenzlinger im Maison Rouge, Besprechung im Kunstbulletin 9/2005. Verfügbar über <https://www.artlog.net/de/kunstbulletin-9-2005/berlinde-de-bruyckere-gerda-steiner-joerg-lenzlinger-im-maison-rouge> [24.04.2019].
- Moleveld, Vincent: Lotta Blokker – The Hour of the Wolf, 2014, in: Online Gallery, Niederlande. Verfügbar über <https://onlinegallery.art/nl/blog/lotta-blokker-the-hour-of-the-wolf-117/> [01.04.2020].
- Mostafawy, Schoole; Siebenmorgen, Harald (Hrsg.): Das fremde Abendland? Orient begegnet Okzident von 1800 bis heute. Ausstellungskatalog zur Sonderausstellung im Badischen Landesmuseum, Stuttgart 2010, S. 90-99.
- Mühlberg, Fried: Crucifixus Dolorosus. Über Bedeutung und Herkunft des gotischen Gabelkruzifixes, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch. Bd. 22, 1960, S. 69–86.
- Müller, Marion G.: Bilder – Visionen – Wirklichkeiten. Zur Bedeutung der Bildwissenschaft im 21. Jahrhundert, in: Marion G. Müller, Thomas Knieper (Hrsg.):

- Kommunikation visuell: das Bild als Forschungsgegenstand; Grundlagen und Perspektiven, Halem, Köln 2001, S. 14-24.
- Naef, Silvia: Bilder und Bilderverbot im Islam: Vom Koran bis zum Karikaturenstreit, München 2007.
- Neudert, Natalie: Massenmediale Ikonografien der Trauer. Darstellungsstrategien in führenden Zeitungen der westlichen und arabischen Welt, Dissertation Hamburg 2018, S.5. Verfügbar über <https://ediss.sub.uni-hamburg.de/volltexte/2020/10217/pdf/Dissertation.pdf> [02.09.2020].
- Ohrt, Roberto; Axel Heil: Aby Warburg: Bilderatlas MNEMOSYNE. Begleittext zur Ausstellung. Haus der Kulturen der Welt, Berlin und The Warburg Institute (Hrsg.), Berlin 2020.
- Onarheim, Leonora: God among Thorns: On Anselm Kiefer's Pietà (2007), in Transcendence and Sensoriness. Leiden, Niederlande 2015. Verfügbar über https://doi.org/10.1163/9789004291690_010 [20.09.2020].
- Ott, Ludwig: Grundriss der Katholischen Dogmatik, 10. Auflage, (1. Auflage 1952), Freiburg 1981.
- Otto, Rudolf: Das Heilige - Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen, Breslau 1917.
- Otto, Ulf: Die Macht der Toten als das Leben der Bilder. Praktiken des Reenactments in Kunst und Kultur, in: Schauspielen heute. Die Bildung des Menschen in den performativen Künsten. Theater, Bd. 15., Roselt, Jens; Weiler, Christel (Hrsg.), Bielefeld 2011, S. 185-202.
- Overmann, Alfred: Die älteren Kunstdenkmäler der Plastik, der Malerei und des Kunstgewerbes der Stadt Erfurt, Erfurt 1911.
- Paas-Zeidler, Sigrun: Goya: Radierungen, Stuttgart 1978.
- Panofsky, Erwin: Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance, in: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, Köln 1975, S. 36-67.
- Panofsky, Erwin: Imago Pietatis: ein Beitrag zur Typengeschichte des "Schmerzmans" und der "Maria Mediatrix", in: Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstage, Leipzig 1927, S. 261-308.
- Panofsky, Erwin: Sinn und Deutung in der Bildenden Kunst, Köln 1978.
- Panofsky, Erwin: Ikonographie und Ikonologie. Bildinterpretation nach dem Dreistufenmodell, Köln 2006.

- Passarge, Walter: Das deutsche Vesperbild im Mittelalter, Köln 1924.
- Perlmutter, David D.: Photojournalism and Foreign Policy: Icons of Outrage in International Crises", München 1998.
- Pezzoli-Olgiati, Daria Sichtbare Religion Bilder, Blicke und Visualität als Grundthemen der Religionswissenschaft. SAGW Akademievortrag Heft XXV, in: Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften, 2016, S. 5-31.
- Pietrantonio, Giacinto di „Christus Pietas“, in: Pietas. Jan Fabre, Antwerpen 2012.
- Pinder, Wilhelm: Die Pietà, Leipzig 1922.
- Pinder, Wilhelm: Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance, Handbuch der Kunstwissenschaft 1914 bis 1929, Wildpark-Potsdam 1929.
- Poeschel, Sabine: Handbuch der Ikonografie. Sakrale und profane Themen der bildenden Kunst, 3. Auflage, Darmstadt 2005.
- Preston, Stephanie; Waal de, Frans: Empathy: its ultimate and proximate bases. Behavioral and Brain Sciences 2002; 25, S. 1–72.
- Probst, Volker: Das Pietà-Motiv bei Arno Breker, Bonn; New York 1985.
- Probst, Volker: Bilder vom Tode: eine Studie zum deutschen Kriegerdenkmal in der Weimarer Republik am Beispiel des Pietà-Motives und seiner profanierten Varianten, Hamburg 1986.
- Rauchenberger, Johannes: Bestreiten aber unterlaufen. Zum Kreativpotential zwischen christlichen Bilderwelten und Gegenwartskunst am Beginn des 21. Jahrhunderts, in: Handbuch der Bildtheologie, Bd.I. Reinhard Hoeps (Hrsg.) ,Paderborn, München, Wien, Zürich, 2007, S. 354-375.
- Rauchenberger, Johannes: Reine Seele - im Gespräch mit Julia Krahn in der Ausstellung „Seelenwäsche“ am 1. Juni 2013. (Dokument von der Künstlerin).
- Reiners-Ernst, Elisabeth: Das Freudvolle Vesperbild und die Anfänge der Pieta-Vorstellung, München 1939.
- Rheinisches Landesmuseum Bonn, Bd. 1. Archivalien im Archiv des Landschaftsverband Rheinland 1820 – ca. 1954.
- Ring, Erp: Signale der Gesellschaft. Psychologische Diagnostik in der Umfrageforschung, Göttingen/ Stuttgart 1992.
- Ringbom, Sixten: Icon to narrative: the rise of the dramatic close-up in fifteenth-century devotional painting, Doornspijk 1984.

- Rolland, Romain, Villeneuve am 8.Juli1927, in: Louise Diel: Käthe Kollwitz: Ein Ruf ertönt Berlin 1927.
- Rose, Gillian: Visual methodologies: an introduction to researching with visual materials, 3. Auflage, London/ Thousand Oaks/ Calif 2012.
- Rosenwein, Barbara: Problems and Methods in the History of Emotions, Passions in Context 1 (1), 2010, S. 1-32.
- Sachs, Hannelore; Badstübner, Ernst; Neumann, Helga: Christliche Ikonographie in Stichworten, 1. Auflage, Leipzig, 1973.
- Sander, Jochen: Marien- und Christusbilder, in: Kult Bild. Das Altar- und Andachtsbild von Duccio bis Perugino. Cult Image – Altarpiece an Devotional Painting from Duccio to Perugino. Städel Museum, Ausstellungskatalog, Petersberg bei Fulda, 2006.
- Schade, Sigrid; Wenk, Silke (Hrsg.), Studien zur visuellen Kultur. Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld, Bielefeld, 2011.
- Schäfer, Joachim: Ökumenisches Heiligenlexikon online. Verfügbar über <https://www.heiligenlexikon.de/> [23.10.2020].
- Schäfer, Katja: Erfolgreicher Autodidakt, in: Sächsische Zeitung, 05.09.2014. Verfügbar über <https://www.saechsische.de/plus/erfolgreicher-autodidakt-2921695.html> [23.10.2020].
- Scheen, Thomas: Wie aus einer Freiheitsikone eine Modemarke wurde, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 16.06.2016, Johannesburg 2016. Verfügbar über <https://www.faz.net/aktuell/politik/ausland/aufstand-von-soweto-wie-aus-einer-freiheitsikone-eine-modemarke-wurde-14289692.html> [30.04.2020].
- Schenk, Günter; Krause, Andrej: Vergleich, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Band 11, Joachim Ritter, Karlfried Gründer, Gottfried Gabriel (Hrsg.) Darmstadt 2001, S. 676-680.
- Schierl, Thomas: Text und Bild in der Werbung: Bedingungen, Wirkungen und Anwendungen bei Anzeigen und Plakaten, Köln/ Halem 2001.
- Schmitt, Otto; Erffa, Hans Martin von; Wirth, Karl-August: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. III, München 1954.
- Schmitz, Robert: Von der Darstellung der Bewegung in der bildenden Kunst, in: Schweizer Kunst, Bd. 1949, Heft 3-4, Genf 1949.
- Schneider, Frieda Carla: Die mittelalterlichen deutschen Typen und die Vorformen des Vesperbildes, Rendsburg 1931.

- Schönau, Birgit: Pier Paolo Pasolini Ein ungeklärter Mordfall, in: Tagesspiegel Online, Berlin, 26.10.2015. Verfügbar über <https://www.tagesspiegel.de/gesellschaft/pier-paolo-pasolini-dna-spuren-von-mindestens-fuenf-personen/12490684-2.html> [18.10.2019].
- Scholem, Gerhard: Kabbalah (Library of Jewish knowledge), New York 1974, S. 128-144.
- Schramm, Holger; Wirth, Werner: Medien und Emotionen: Bestandsaufnahme eines vernachlässigten Forschungsfeldes aus medienpsychologischer Perspektive, in: Medien und Kommunikationswissenschaft, 2006/01/01, S. 25-55, DO 10.5771/1615-634x-2006-1-25.
- Schreiner, Klaus: Maria: Leben, Legenden, Symbole, München, 2003.
- Schulte, Christoph: Zimzum. Gott und Weltursprung, Berlin 2014.
- Seibert, Jutta: Lexikon christlicher Kunst: Themen, Gestalten, Symbole, Freiburg im Breisgau/ Basel/ Wien 1980.
- Seuse, Heinrich: Deutsche Schriften. Büchlein der Ewigen Weisheit. XIX., im Auftrag der Württembergischen Kommission für Landgeschichte, Karl Bihlmeyer (Hrsg.), Stuttgart 1907, Nachdruck Frankfurt am Main 1961.
- Singer, Tanja; Lamm, Claus: The social neuroscience of empathy, in: Annals of the New York Academy of Sciences, 1156: 81-96, 2009. DO - 10.1111/j.1749-6632.2009.04418.x.
- Spamer, Adolf: Das kleine Andachtsbild: vom XIV. - zum XX. Jh., 2., orig.-getreue Aufl., 1980 [Nachdr. d. Ausg.] München, 1930.
- Stangl, Werner: '*semantisches Gedächtnis*', in: Online-Enzyklopädie aus den Wissenschaften Psychologie und Pädagogik. Verfügbar über Online-Enzyklopädie aus den Wissenschaften Psychologie und Pädagogik [28.04 2020].
- Störmer-Caysa, Uta: Einführung in die mittelalterliche Mystik. Stuttgart 2004.
- Strausberg, Michael; Engler, Steven: The Oxford handbook of the study of religion, Oxford 2016.
- Strickland, Carol: The annotated Mona Lisa: a crash course in art history, from pre-historic to Post-modern, Kansas City 2007.
- Swarzenski, Georg: Italienische Quellen der deutschen Pietà, in: Festschrift H. Wölfflin, München 1924, S. 127-134.

- Thielke, Thilo: Soweto-Aufstand. Zur Hölle mit Afrikaans, in: Spiegel Online vom 16.06.2016. Verfügbar über www.spiegel.de/einestages/soweto-aufstand-1976-der-anfang-vom-ende-der-apartheid-a-1097555.html. [04.05.2020].
- Thürlemann, Felix: Mantegnas Mailänder Beweinung. Die Konstitution des Betrachters durch das Bild. Konstanz 1989.
- Trempler, Jörg: Je suis méd usé! Tod und Versteinerung in der zeitgenössischen Mediengesellschaft, in: Bild und Tod, Band I, Philipp Stoellger, Jens Wolff (Hrsg.), Tübingen 2013.
- Tulving, Endel: How many memory systems are there?, in: American Psychologist. 40. Washington, 1985, S. 385-398.
- Veit, Ludwig; Lenhard, Andreas: Kirche und Volksfrömmigkeit im Zeitalter des Barock. Freiburg 1956.
- Velter, André: Interview mit Ernest Pignon-Ernest, 2015. Verfügbar über <http://pignon-ernest.com/#about-sub> [04.05.2020].
- Wach, Joachim: Religionswissenschaft: Prolegomena zu ihrer wissenschaftstheoretischen Grundlegung, Leipzig 1924.
- Wallinger, Max: Britischer Pavillon (2001). Kamera Skura/ Kunst FU: Tschechischer und Slowakischer Pavillon (2003). Zitiert nach Hoeps, Reinhard: Handbuch der Bildtheologie, Bd.I., Paderborn 2007.
- Walliser-Wurster, Michaela: Fingerzeige: Studien zur Bedeutung und Funktion einer Geste in der bildenden Kunst der italienischen Renaissance, Frankfurt am Main 2001.
- Warburg, Aby: Dürer und die italienische Antike, in: Verhandlungen der 48. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Hamburg vom 3. bis 6. Oktober 1905. Leipzig 1906, S. 55-60.
- Warburg, Aby: Dürer und die italienische Antike, (1905), in: Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance. Gesammelte Schriften Bd. I u. II, V.H. Bredekamp/ M. Diers/ K.W. Förster/ N. Mann (Hrsg.). - Berlin 1998.
- Warburg, Aby: Einleitung zum Mnemosyne-Atlas (1929), in: Barta-Friedl, Islebill (Hrsg.): Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst. Salzburg/ Wien 1992, S. 171.
- Warnke, Martin: Politische Ikonografie, in: Die Lesbarkeit der Kunst, Andreas Beyer (Hrsg.), Berlin 1992.

- Warnke, Martin (Hrsg.): Aby Warburg. Der Bilderatlas Mnemosyne. 2. Auflage. Berlin 2003.
- Weick-Joch, Katharina: Zwischen Leiden und Erlösung. Das Motiv des toten Christus, in: Mantegna + Bellini. Meister der Renaissance, Katalog zur Ausstellung in der Gemäldegalerie Berlin, Caroline Campbell, Dagmar Korbacher, Neville Rowley, Sarah Vowles (Hrsg.), Berlin 2019.
- Weiermair, Peter: Überlegungen zum Thema Blut in der zeitgenössischen Kunst, in: James M. Bradburne; Annette Weber (Hrsg.), Blut, Kunst, Macht, Politik, Pathologie, München: Prestel Verlag, 2001, S. 206.
- Wenk, Silke: Asymmetrische Krieg und (a)symmetrische Geschlechterbilder, in: Bilderpolitik in Zeiten von Krieg und Terror: Medien, Macht und Geschlechterverhältnisse, Linda Hentschel (Hrsg.), Berlin 2008, S. 29-49.
- Wiehager, Renate (Hrsg.): Kevin Brand, Mercedes-Benz Award. For South African Art Projects in Public Space 2008, Ausstellungskatalog, Mercedes-Benz South Africa (Pty) Ltd. 2009, Köln 2008, S. 57-61.
- Wiehager, Renate (Hrsg.): Kevin Brand, in: The Nominees, Ausstellungskatalog, Mercedes-Benz Award. For South African Art Projects in Public Space 2008, Köln 2008, S. 40-45.
- Zemanek, Evi: Was ist Komparatistik?, S. 7-20, PDF, Verfügbar über https://medienkulturwissenschaft.uni-freiburg.de/dateien/PDF/publikationsliste-zemanek/buchkapitel/Zemanek_Was%20ist%20Komparatistik.pdf [19.11.2019].

2 Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1 Roberto di Oderisio, *Schmerzensmann*, ca. 1354, Tempera und Gold auf Holz, 62,2 x 38,0 cm, Rahmen: 68,6 x 42,9 x 4,6 cm, Inv.-Nr. 1937.49, Provenienz: Grenville Lindall Winthrop, [via Bernard Berenson], New York, NY, bis 1923 Geschenk; an das Fogg Art Museum, 1937.
- Abb. 2 Roberto di Oderisio, *Pietà*, ca.1380, Tempera auf Platte auf Leinwand übertragen, 197x167 cm, Regionalmuseum Pepoli, Trapani, Abbildung gemeinfrei.

- Abb. 3 Meister der Sterzinger Altarflügel (Nachweis Schwaben 1451-1500), Christus als Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes, 1457, Öl auf Leinwand auf Nadelholz, Provenienz: Ulm, St. Michael zu den Wengen (Wengenkloster), 133,8 x 97,2 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, aus dem Wengenkloster, Ulm, Inv.-Nr. L BStGS 1362, Fotonummer: D155970, Abbildung: Haberland, Walter.
- Abb. 4 Giovanni Bellini, *Pietà* um 1457, Eitempera auf Holz, 50,5 x 40,4 cm, Museo Poldi Pezoli, Mailand, Abbildung gemeinfrei.
- Abb. 5 Giovanni Bellini, *Pietà*, ca. 1460, Tempera auf Holz, 86 x 107 cm, Pinacoteca di Brera, Milano, Inv.-Nr. 228, Abbildung gemeinfrei.
- Abb. 6 Jorge Villalba-Strohecker, *La Madre* (Die Mutter), 2006, Öl auf Leinwand, 200 x 200 cm, in Privatbesitz, Abbildung mit freundlicher Genehmigung des Künstlers.
- Abb. 7 Paul Fryer, *Pietà (All Flesh Is Grass)*, (Alles Fleisch ist Gras), 2006, Holz, Wachs, Echthaar, Baumwolle, Ölfarbe, Leder, 133 x 56 x 52 cm, Privatsammlung Damian Hirst, Abbildung mit freundlicher Genehmigung des Künstlers.
- Abb. 8 Berlinde De Bruyckere, *Pietà*, 2008, Wax, Epoxidharz, Metall und Holz, 161.5 x 69.5 x 79 cm, Hauser & Wirth Collection, Schweiz, Ausstellungsansicht Leopold Museum 2016, in: ARTinWORDS, Abbildung: Alexandra Matzner.
- Abb. 9 Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni, *Pietà*, 1498 - 1499 Carrara-Marmor, 174 x 195 x 69 cm. Petersdom, Vatikan. Verfügbar über https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f1/Michelangelo%27s_Piet%C3%A0%2C_St_Peter%27s_Basilica_%281498%E2%80%931499%29.jpg [20.09.2020].
- Abb. 10 *Danziger Gnadenstuhl*, Franko-Flämisch, Die Heilige Dreieinigkeit (Gnadenstuhl), Altartafel aus der Marienkirche in Danzig, um 1420, Öl auf Lindenholz, 198 x 142 cm, Gemäldegalerie Staatliche Museen zu

Berlin, Fremdbesitz, Dep. FV 25. Gemäldesammlung im Kulturforum Berlin, Abbildung: Christine Keruth.

- Abb. 11 Goya, *Esto es peor*. (Es ist schlimmer), Platte 37 aus *Desastres de La Guerra* (Die Katastrophen des Krieges), 1810 (publiziert 1863), Radierung, laviert und Kaltnadel, 15,3 x 20,2 cm (lichtes Maß), New York City, Metropolitan Museum of Art, Abbildung: Metropolitan Museum of Art.
- Abb. 12 Samuel Aranda, aus der Reportageserie *Sanaa, Yemen*, Oktober 2011, Farbfotografie, 40 x 65 cm, Auftraggeber: New York Times, Abbildung: World Press Foto.
- Abb. 13 Paula Bronstein, aus der Reportageserie *The Silent Victims of a Forgotten War* (Die stillen Opfer eines vergessenen Krieges), 29.03.2016, Farbfotografie, 16,20 x 10,80 cm, Auftraggeber: Getty Images Reportage für das Pulitzer Center zur Krisenberichterstattung, Abbildung mit freundlicher Genehmigung der Fotografin.
- Abb. 14 Mohammed Badra, *Syrien*, aus der Reportageserie *Syria, No Exit* (Syrien, kein Ausweg), 22.02.2019, Farbfotografie, Maße unbekannt, Auftraggeber: European Pressphoto Agency, Abbildung: World Press Foto.
- Abb. 15 Kevin Brand, *Pieta*, 2008, Klebeband in Schwarz, Grau und Weiß auf Hausfassade am Potsdamer Platz an der Seite zur Linkstraße, 10785 Berlin, ca. 8 m x 5 m. Abbildung ist verfügbar über <https://mitue.de/?p=275> [11.12.2019].
- Abb. 16 Sam Nzima, aus der Serie *Soweto-Aufstand*, 16. 06. 1976, Schwarz-Weiß-Fotografie, Maße unbekannt, Auftraggeber: Zeitschrift *The World*, Abbildung zitiert nach: *Time*. 100 photos.
- Abb. 17 Ernest Pignon-Ernest, *Sida (AIDS)*. Untertitel: *Une Pietà Sud-Africaine* (Eine südafrikanische Pietà), 2002, Schwarz-Weiß-Siebdruck auf Papier, ca. 145 x 114 cm, Durban. Der Siebdruck ist unautorisiert, Abbildung mit freundlicher Genehmigung des Künstlers.

- Abb. 18 Sam Nzima, aus der Serie Soweto-Aufstand, 16. 06. 1976, Schwarz-Weiß-Fotografie, Maße unbekannt, Auftraggeber: Zeitschrift The World, Abbildung zitiert nach: genevieve blons art.
- Abb. 19 Ernest Pignon-Ernest, *Pasolini. 40 ans après son assassinat (Pasolini. 40 Jahre nach seiner Ermordung)*, Mai/ Juni 2015, Siebdruck, 112 x 48 cm, Rom, Ostia, Neapel, Matera, Abbildung mit freundlicher Genehmigung des Künstlers.
- Abb. 20 Pascal Convert, *Pietà du Kosovo (Pietà des Kosovo)*, 1999-2000, Wachs, Harz und Kupfer, 224 x 278 x 40 cm, (Vorderansicht), Collection Mudam Luxembourg und Fnac. Klischee Frédéric Delpech, Abbildung mit freundlicher Genehmigung des Künstlers.
- Abb. 21 Pascal Convert, *Pietà du Kosovo*, 1999-2000, Wachs, Harz und Kupfer, 224 x 278 x 40 cm, (Negativabdruck), Collection Mudam Luxembourg und Fnac. Klischee Frédéric Delpech, Abbildung mit freundlicher Genehmigung des Künstlers.
- Abb. 22 Pascal Convert, *Pietà du Kosovo*, 1999-2000, Wachs, Harz und Kupfer, 224 x 278 x 40 cm, (Rückansicht), Collection Mudam Luxembourg und Fnac. Klischee Frédéric Delpech, Abbildung mit freundlicher Genehmigung des Künstlers.
- Abb. 23 Sir Anthonis van Dyck, *Beweinung Christi*, um 1635, Öl auf Leinwand, 115 x 2008 cm, Antwerpen, Königliches Museum der Schönen Künste, Abbildung: gemeinfrei.
- Abb. 24 Stephan Popella, *Pietà*, 2012, Acryl auf Leinwand, 160 x 120 cm, Sammlung Museum Bautzen, Abbildung mit freundlicher Genehmigung des Künstlers.
- Abb. 25 Peter Paul Rubens, *Die Beweinung Christi*, 1613/14, Öl auf Leinwand, 151 x 204 cm, Wien, Lichtenstein. Die Fürstlichen Sammlungen, Vaduz-Wien, Abbildung gemeinfrei.
- Abb. 26 Gil Shachar, *Untitled*, 2001, Maße unbekannt, Abbildung: Gil Shachar, mit freundlicher Genehmigung des Künstlers.

- Abb. 27 Israel Simionescu, *Massaker von Ma'alot*, Israel 15.05.1974, Schwarz-Weiß-Fotografie, Maße unbekannt, Abbildung von Their Eyes Were Dry.
- Abb. 28 Christian Bazant-Hegemark, *Pietà*, 2012, Öl, Kohle auf Leinwand, 200 x 150 cm, Wien, im Atelier des Künstlers, Abbildung mit freundlicher Genehmigung des Künstlers.
- Abb. 29 Rogier van der Weyden, *Pietà*, ca. 1441, Öl auf Holz, 32,5 x 45,8 cm, Brüssel, Königliche Museen der Schönen Künste Belgiens, Abbildung J. Geleyns - Art Photography.
- Abb. 30 Christian Bazant-Hegemark, *Kabul*, 2017, handgepixelt, Öl auf Leinwand, 140 x 180 cm, Wien, Abbildung mit freundlicher Genehmigung des Künstlers.
- Abb. 31 Massoud Hossaini, aus der Serie Afghanistan, 2011, Maße unbekannt, Abbildung: Massoud Hossaini/AFP über Getty Images.
- Abb. 32 Anselm Kiefer, *Pietà*, 2007, Öl, Emulsion, Acryl, Schellack, Brombeersträucher auf Leinwand unter Glas, 191 x 381 cm, Besitz: Galerie Thaddaeus Ropac. Verfügbar über https://www.ropac.net/exhibition_work/maria-walks-amid-the-thorn [21.09.2020].
- Abb. 33 Hans Holbein der Jüngere, *Der tote Christus im Grab*, 1521–1522, Öl auf Lindenholz, Kunstmuseum Basel, Amerbach-Kabinett, Abbildung: Kunstmuseum Basel, gemeinfrei.
- Abb. 34 Franz von Stuck, *Pietà*, 1891, 95,05 x 179 cm, Öl auf Leinwand, Inv.-Nr. SG 99, Städel Museum, Digitale Sammlung. Verfügbar über: <https://sammlung.staedelmuseum.de/de/werk/pieta> [20.09.2020].
- Abb. 35 Jan Fabre, *Merciful dream (Pietà V)*, (Barmherziger Traum), 2011, 190 x 195 x 100 cm, Sockel: 270 x 40 x 180 cm, Carrara-Marmor, Privatsammlung, Abbildung mit freundlicher Genehmigung von Angelos.
- Abb. 36 Jan Fabre, *Pietà V*, 2011, Ausschnitt, Abbildung mit freundlicher Genehmigung von Angelos.

- Abb. 37 Andrés Serrano, *Spanish Pietà*, 2011, aus der Serie *Holy Works*
Fotografie auf Papier, Silikon, Plexiglas, Holzrahmen, 152,4 x 125,73
cm, ed. 3 + 2 AP, aus der Serie *Holy Works*, Galleria Pack, Milan, Ab-
bildung mit freundlicher Genehmigung des Künstlers.
- Abb. 38 Artemisia Gentileschi, *Maddalena penitente* (Die reuige Magdalena),
1615-1616 oder 1631, Öl auf Leinwand, 65,7 x 50,8 cm, Privatsamm-
lung Marc A. Seidner, Los Angeles, Vereinigte Staaten. Verfügbar über
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Artemisia_Gentile-
schi_Mary_Magdalene3.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Artemisia_Gentileschi_Mary_Magdalene3.jpg) [30.06.2021].
- Abb. 39 Sam Jinks *Still Life (Pietà)*, 2007, Silikon, Kunsthaar, Echthaar, Textil,
160 x 123 cm, Detached Cultural Organisation, Hobart, Abbildung mit
freundlicher Genehmigung des Künstlers.
- Abb. 40 Lotta Blokker, *Pas de deux*, aus der Werkreihe *Pietà*, 2008, Bronze,
158 x 95 x 70 cm, Abbildung mit freundlicher Genehmigung der Künst-
lerin
- Abb. 41 Daniel Mauch, *Nackte Alte*, um 1520, Buchsbaumholz, Höhe 20,7 cm,
Ulm, Liebighaus, Skulpturensammlung Frankfurt am Main, Inv. Nr. 606.
- Abb. 42 Julia Krahn, *Vater und Tochter*, 2011, © Copyright 2019 julia krahn.
Verfügbar über <http://www.juliakrahn.com/2011-2/> [20.09.2020].
- Abb. 43 Unbekannt, Diptychon mit der Muttergottes Maria und Christus, Zweite
Hälfte des 14. Jahrhunderts, Tempera auf Holz, Maße: Jungfrau Maria,
27 x 21 cm, Christus 22 x 19 cm, Kloster Metamorphosis (Metéora-
Klöster), Griechenland. Abbildung aus Vokotópoulos, Panagiotes: By-
zantinische Ikonen, Griechische Kunst, Athen, 1995.
- Abb. 44 Lotta Blokker, *Pietà I*, 2006, Bronze, 162 x 48 x 49 cm, Sammlung
Renschdael Art Foundation, Abbildung mit freundlicher Genehmigung
der Künstlerin. Verfügbar über [http://www.lottablokker.com/sculp-
tures/pieta/?detail=47](http://www.lottablokker.com/sculptures/pieta/?detail=47) [26.10.2020].
- Abb. 45 Lotta Blokker, *Pietà II*, 2006, Bronze, 162 x 86 x 70 cm, Renschdael Art
Foundation, Abbildung mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin.

Verfügbar über <http://www.lottablokker.com/sculptures/pieta/?detail=46> [20.09.2020].

Abb. 46 Ayad Alkadhi, *Pieta II*, aus der Werkreihe *Widows Nation* (Witwennation), 2010, Mischtechnik auf Leinwand, 183 x 183cm, Abbildung mit freundlicher Genehmigung des Künstlers. Verfügbar über http://aalkadhi.com/content/widow_nation/ [20.09.2020].

Abb. 47 Francisco de Zurbarán, *Hl. Antonius von Padua*, ca. 1640, Öl auf Leinwand, 148 x 108 cm, Museo del Prado, Abbildung gemeinfrei. Verfügbar über <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=160368> [27.10.2020].

Abb. 48 Käthe Kollwitz, *Stehende Mutter*, 1915, Kohle auf grauem Tonpapier, Abbildung Käthe Kollwitz Museum Köln.

Abb. 49 Käthe Kollwitz, *Das Opfer*, Blatt 1 der Folge *Krieg*, 1922, Holzsschnitt, Kn179 IX c, Abbildung: Käthe Kollwitz Museum Köln.

Abb. 50 Käthe Kollwitz, *Mutter mit totem Sohn (Pietà)*, 1937/38, Bronze, Käthe-Kollwitz-Museum Berlin, Abbildung: Christine Keruth.

3 Fragebogen – Muster

Hi Sam,

I know you have a lot of other things to deal with and a questionnaire prepared for a doctor-thesis somewhere far away is not what you may have waited for to fill. Nevertheless, it is your work mentioned below that I understand to be such important that I have to bother you with my questions. I'm actually working at University of Potsdam at a doctor-thesis, working title: "Pietà and contemporary art. An analysis using the example of selected artists"

According to my criteria I selected the most important works out of what I found and I concluded it to be essentially important to have the following works to part of my analysis.



Untitled (Standing Pieta) (detail), 2014
Sculpture,
Silicone, Pigment, Resin and Human Hair

Still Life (Pieta) 2007
Sculpture
Silicon, paint & human hair

First of all I like to ask for your agreement to include your work into my analysis and use reprints of them in my final paper.

Secondly I like to ask you to fill the questionnaire enclosed. If you like you may insert your comments directly in between the single questions, but a print out with handwritten comments or any other way making your answers available to me is highly appreciated.

If you are interested to get more detailed information about my project, please do not hesitate to contact me by e-mail. I shall come back to you asap.

Many thanks in advance from the other part of the world!

Best regards

Christine Keruth

Questionnaire for Sam Jinks

Personal information

Date of birth:

Place of birth city/ country:

Gender: female X male

Where did you grow up?

State _____

Region _____

What are the most significant steps in your educational pathway?

Have you been under any special confessional influence during your education?

Yes

If yes Evangelical Catholic Jewish other: _____ no answer

No

No answer

Have your parents been under any special confessional influence during their education?

Yes

If yes Evangelical Catholic Jewish other: _____ no answer

No

No answer

Have your grandparents been under any special confessional influence during their education?

Yes

If yes: Evangelical Catholic Jewish other : _____ no answer

No

No answer

Was there any religious influence or experience later in life?

Yes _____

No

No answer

What is/was your parents' main profession?

Father	Mother
_____	_____
_____	_____
_____	_____

Did your parents have the same educational background as you?

Father	Mother

<p>Yes <input type="checkbox"/> no <input type="checkbox"/> no answer <input type="checkbox"/></p> <p>If no, please comment on the difference:</p> <hr/> <hr/> <hr/>	<p>yes <input type="checkbox"/> no <input type="checkbox"/> no answer <input type="checkbox"/></p> <p>If no, please comment on the difference:</p> <hr/> <hr/> <hr/>
--	--

Did you complete any military service?

Yes no

Did you complete any alternative (national/social) service?

Yes no

Did you or do you do any community activities?

Yes no no answer

Education

Which educational pathways did you undergo?

Which educational institutions have you been at?

Who was your teacher?

Did someone influence you in a special way?

Do you feel you belong to an artistic tradition?

Yes

If yes, which? _____

No

Did you study the history of art, especially with Christian art history?

Yes

If yes, by

studies

by visiting museums

catalogues

other: _____

No

General questions concerning your work

Are your artworks related to the term "Pieta", as individual works or as part of a series of individual works Part of a series of works

If part of a series, do you plan on continuing it?

Yes no

Where do you get inspiration from?

What was your approach?

Idea:

Planning:

Implementation:

Do or did actual daily politics or media discussions influence your work?

Yes

low

medium

high

No

How did you approach the topic of Pietas?

conceptual

associative

Did assistants support you?

Yes

No

Is one of the works related to the term Pieta a commission piece?

Private Institutional no

competition^

Do you work with collecting agents?

yes

if yes, do they give requirements?

no

If yes, did those collecting agents buy your artworks related to the term "Pieta"?

Yes no

Do you know why?

Because it was part of their whole work

Because the collecting agent liked a particular piece of art?

Specific information about your work

When did you get the ideas for your work?

- spontaneously
- by dealing with a more comprehensive subject

If yes, which one in relation to the term Pieta?

How did you approach to this topic?

- conceptual
- associative

Iconography

Did you go in the topic of Christian iconography?

Yes no

If yes, in which context?

Does or did Christian symbol language have a major influence on your artworks, related with the term Pieta?

- low
- medium
- high

What do you associate with classic vesper pictures / Pietà?

Which values do you see being addressed in the classic Pietà?

Why do you use a traditionally Christian stereotype of iconography in your work?

- At first, I had no specific iconographical idea
- I had a specific iconographical idea at first
- Christian iconography is suitable for gaining attention

I think that the Pietà is a form of protest / accusation

I like the compositional structure

I don't know

another reason:

Which one?

How would you describe the function of the classic Pietà e.g. in middle Ages / renaissance?

How would you describe the function of Pietàs in your work?

in form of an interrogation

as a protest against injustice

death as a sacrifice for a higher cause

gaining compassion

others:

Ethics

Are there values in the classic Pietà you want to use in your own work?

Yes no

If yes, how would you describe it?

Selbständigkeitserklärung:

Ich versichere, dass die von mir vorgelegte Arbeit selbständig verfasst und bei der Abfassung nur die in der Dissertation angegebenen Hilfsmittel benutzt sowie alle wörtlich oder inhaltlich übernommenen Stellen als solche gekennzeichnet wurden.

(Ort, Datum)

(Unterschrift)