

Friedrich Weltzien

Das Bild als Spediteur der Gewalt

Anmerkungen zum Medium Malerei

Die entsetzlichsten Bilder der jüngsten Zeit waren ohne Zweifel im Fernsehen zu sehen. Es waren die Flugzeuge, die am 11. September 2001 scheinbar masselos in die Türme des World Trade Centers eintauchten, um kurz darauf auf der anderen Seite als riesige Feuerbälle wieder zu erscheinen. Es ist in der Folge viel davon gesprochen worden, wie wirkmächtig diese Aufnahmen gewesen seien. Ganz im Sinne von Oscar Wildes Diktum, die Natur ahme die Kunst nach, schien die Liveübertragung der kollabierenden Wolkenkratzer Konventionen der Special-Effects-Ästhetik Hollywoods zu imitieren. Auch Kunsthistoriker haben sich, als Experten für Bilderfragen, in dieser Angelegenheit zu Wort gemeldet.¹ So erhielt das Problem des Gewaltpotentials von Bildern auch für die Wissenschaft eine neue Aktualität.

Im folgenden soll der Frage nachgegangen werden, inwieweit das Bild selbst zum Träger von Gewalt werden kann, inwieweit also das Medium – nicht nur die Darstellung – eine Rolle bei einer Übertragungsleistung spielt. Im Fokus der Betrachtung steht allerdings nicht das Fernsehen, sondern die Malerei.² Es geht nicht um eine theoretische Aufarbeitung des Gewaltbegriffs, schon gar nicht um eine moralische oder politische Stellungnahme, sondern darum, wann und wie Gewalt als ästhetische Strategie von Künstlern verwendet wird.

Gewalt

Der Terminus ‚Gewalt‘ ist unbestimmt. Gewalt ist immer irgendwie grausam und böse, im Kriegsfall etwa für Täter und Opfer gleichermaßen traumatisierend. Gewalt hat stets einen Machtaspekt, selbst wenn sie vollkommen intentionslos daherzukommen scheint. Gewalt besteht in der Beschneidung der Freiheit und der Möglichkeiten eines Anderen, ist insofern gewissermaßen kommunikativ. Gewalt kann auch Spaß machen.³ Das Ausüben von Gewalt ist eher, das Erdulden nur unter Umständen mit Lust verbunden.⁴ In Kunstfragen bleiben die Grenzen zu Begriffen wie Grausamkeit, Brutalität, Sadismus, Unterdrückung, Fremdbestimmung – aber auch

zu Archaik, Anarchie, vorvernünftigen und antizivilisatorischen Impulsen, Animalität –, die nicht zwingend mit Gewalt in eins fallen, fließend. Gleiches gilt für ‚Natur‘, wiewohl in einigen ästhetischen Theorien Kreativität gleich einer Naturgewalt erscheint, die machtvoll vom Künstler Besitz ergreift.

Meine Definition von Gewalt ist zunächst eine körperliche: Ein Kraftaufwand, um vorhandene Strukturen zu verändern, ist also kein entropischer Vorgang. Der menschliche Leib kann dabei sowohl Handelnder als auch Objekt der Strukturmodifikation sein. Die Frage lautet: Kann Gewalt auch dann vermittelt werden, wenn in einem Kunstwerk der menschliche Körper respektive die ihm angetane Gewalt nicht leibhaftig erscheint (wie beispielsweise in Auftritten der Wiener Aktionisten oder Performances von Stelarc), sondern medial – im Gemälde – repräsentiert wird? Folgendes soll Grundlage der Definition sein: Gewalt braucht stets einen Agenten, der sie ausübt, einen weiteren, der sie erleidet, sowie einen dritten, der sie sieht oder erlebt. Beliebige dieser drei Agenten können in einer Person zusammenfallen. Gewalt zu erleiden heißt nicht zwingend, sie auch zu erleben. Schmerz – als physischer Indikator von Gewalt – kann alle Distanz, und damit auch die Möglichkeit ästhetischer Wahrnehmung, aufheben und macht so eine dritte Instanz notwendig. Elain Scarry beschreibt dies in ihrem Buch *The body in pain*.⁵

Bilder stellen eine Distanz her. Vielleicht ist es sogar überhaupt nur in der Darstellung möglich, Gewalt wahrzunehmen. Ohne die physische Realität von Gewalt zu bestreiten, kann zumindest hier nur darüber verhandelt werden, wie sie über und in ihrer Abbildung erfahrbar wird. Denn auch die Zeugenschaft von Gewalt führt zu einer körperlichen Reaktion: Es ist oft schwierig, zwischen dem Erleiden und dem Mitleiden zu unterscheiden.

Wenn Gewalt zunächst ein körperliches Phänomen ist, fragt es sich, wie sie denn in Bilder hineingelangen kann, wie sich Gewalt einschreibt. Die Malerei ist als



Abb.2: Shozo Shimamoto, *Werk (Löcher)*, 1950, Museum of Contemporary Art, Tokyo. (Kat. *Out of Actions*, S. 123.)

Methode der Bildherstellung besonders körperbezogen, da sie unmittelbar aus dem sinnlichen Sehen und der Bewegung des Körpers hervorgeht. So jedenfalls versteht es Maurice Merleau-Ponty in seiner Theorie der Wahrnehmung.⁶ Daher scheint es gerade hinsichtlich der Malerei naheliegend, sie auf ihre Funktion als *Spediteur*⁷ von Gewalt zu befragen. Diese ist, daß sich Gewalt in Bildern mitnichten auflöst, sondern transportabel ist, sich via Medien ausüben und erleiden, entfesseln läßt.

Wege der Spedition

Ich möchte drei Weisen unterscheiden, wie Gemälde Gewalt vermitteln. Zum ersten als *Darstellung* von Gewalt: Bilder zeigen eine gewalttätige Handlung. Zum zweiten kann die *Wirkung* des Bildes gewaltig oder gewalttätig sein. Die Klassische Moderne etwa kultiviert diesen Aspekt in der Qualität des ›Schocks‹. Das Bild wird selbst zur einer Quelle der Gewalt. Zum dritten schließlich kann das Bild *Spuren* von Gewalt tragen. Seine Entstehung setzt tatsächlich oder vermeintlich einen Gewaltakt voraus, es scheint durch und aus Gewalt entstanden.⁸



Abb.1: Mathias Grünewald, *Beweinung Christi*, Detail der Predella des Isenheimer Altars, Colmar, ca. 1515.

Diese Unterscheidung ließe sich prinzipiell an jeder Gattung von Bildwerken durchführen. Für alle drei Weisen lassen sich Beispiele finden, ohne sie jeweils trennscharf zuordnen zu wollen. Wirkungsvolle Vermittlung von Gewalt, so die Behauptung, setzt Anteile aller drei Varianten im Bild voraus.

Darstellung

Die Darstellung von Gewalt ist wahrscheinlich so alt wie das Bild selbst.⁹ Seit den neolithischen Felsmalereien früher Jägerkulturen sind blutige Szenen des Kampfes, der Jagd, des Opfers oder der Sühne durch die Kulturgeschichte der Menschheit zu verfolgen. Das Gewaltthema ist in den mythologischen Erzählungen des antiken Griechenlands, die bis heute zu den einflußreichsten Bildquellen abendländischer Kunst zählen, allgegenwärtig. In den mittelalterlichen Märtyrerbildern und ihrer ikonographischen Weiterführung durch die Neuzeit sind Gewaltakte immer als darstellungswürdig erachtet worden. Es spannt sich ein Bogen von den sorgsam beobachteten Marteropfern Mathias Grünewalds des frühen 16. Jahrhunderts (Abb.1) bis zur aufklärerischen Anklage gegen die Grausamkeit in Francesco de Goyas Zyklus der *Desastres de la guerra* (Abb.3) zu Beginn des 19. Jahrhunderts.¹⁰

Das Zeigen von Gewalt wurde mit einer läuternden, kathartischen und damit erzieherischen Wirkung legitimiert.¹¹ Gerade das Christentum kultiviert die Gewaltdarstellung als Mahnung, als Andacht, als Erlösungsvision: Die Märtyrer, die *mater dolorosa*, der Schmerzensmann oder der Gekreuzigte stehen ein für das *agnus dei qui tollit peccata mundi*. Insbesondere über die lustvolle Dimension von Gewalt können solche Bilder eine grau-

sam empfundene Realität kanalisieren, zivilisieren im Sinne der Installierung eines Gewaltmonopols. Das Bild der Gewalt ersetzt Gewalt.¹²

Die ‚Greuelbilder‘ des frühen 20. Jahrhunderts hingegen, etwa Otto Dix' *Der Schützengraben* oder Max Beckmanns *Die Nacht* scheinen vielmehr Spuren therapeutischer Arbeit zu sein. Die entsetzlichen Erlebnisse des Ersten Weltkriegs wurden als Überbietung aller tradierter Gewaltikonographie empfunden, was sich auch auf die Wahrnehmung der gesellschaftlichen Realität der Weimarer Republik auswirkte. Hier wird die Darstellung von Gewaltakten als Mittel der Anklage, als machtvoll Instrument des Wachrüttelns, der Wahrheitssuche, letztlich von Erkenntnis überhaupt verstanden. Das Gewaltthema eignet sich offensichtlich gut als Werkzeug der Macht, denn es wohnt ihm eine eigenwillige Kraft inne. Diese Bilder erzeugen gleichzeitig Schaulust und Abscheu, sie stören den Gleichmut und fordern zur Stellungnahme heraus. In der Irritation gewohnter Differenzierung dient die Darstellung der Gewalt immer auch der Propaganda, der Neusortierung von Werten.

Beckmann, Dix, George Grosz und andere Künstler der Zeit thematisieren unter dem Einfluß Sigmund Freuds wie auch de Sades zudem einen weiteren Bereich zwischenmenschlicher Beziehungen: die Sexualität. Camille Paglia beschreibt Sexualität, den «Berührungspunkt zwischen Mensch und Natur», wesentlich als Gewalt.¹³ Von Achill und Penthesilea über Judith und Holofernes bis zur Obsession in der Weimarer Republik für den Lustmord: Geschlechterbeziehungen sind immer wieder Anlaß gewalttätiger Darstellungen gewesen.¹⁴

Ob Bußfertigkeit, Krieg oder Sex: Die Gewalt dieser Bilder beruht auf ihrer Referenzautorität. Sie müssen glaubwürdig machen, daß sie eine Wirklichkeit von Gewalt wiedergeben, die jenseits oder vor ihrer Bildhaftigkeit liegt. Sie reportieren eine Szene der Gewalt in die Imagination des Betrachters, der in der Lage ist, sich die Vorlage zu vergegenwärtigen. Damit macht das Bild den Betrachter zum Zeugen der Gewalt, und nicht selten auch zu ihrem Opfer. Oft lösen Abbilder körperlicher Gewalt Übelkeit bis zum Brechreiz aus – oder veranlassen doch wenigsten zum Abwenden.

Es fällt dabei die Schwierigkeit auf, pure Gewalt ins Bild zu setzen. Zumeist werden die Folgen von Gewalt – etwa für den menschlichen Körper – oder der Apparat gezeigt, der für die Ausübung von Gewalt steht, wie



Abb.3: Francisco de Goya, *Was kann man da noch machen?*, aus: *Desastres de la Guerra*, ca. 1810-20, Kupferstichkabinet, SMPK, Berlin.

Goyas Milizionäre bei der Exekution. Gewalt erscheint wie eine abstrakte physikalische Kraft, die unserer Wahrnehmung entzogen ist und nur aufgrund ihrer Wirkung auf die materielle Welt manifest wird. Das explizite Zeigen gewalttätiger Szenen im Bild kann daher völlig frei von jeder formalen Gewalt sein, was nahelegt, daß Szene und Gewalt nicht deckungsgleich zu sein brauchen.

Gewalt macht Spaß, sie verfügt über einen Reiz, den Kunst braucht, um spannend, interessant und packend zu werden. Ungeachtet dessen, daß sich Gewaltdarstellungen ohnehin zumeist im Dienst von Gerechtigkeit und Frieden sehen – Beckmanns ‚Schützengräben‘ sind kaum als Kriegsverherrlichung zu verstehen – finden sich folgerichtig auch Darstellungen, die Gewaltakte so zeigen, daß ihnen die verstörende Kraft fehlt. Edouard Manets *Der tote Torero* von 1864/65 läßt nichts von der Gewalt spüren, die den Stierkämpfer um sein Leben gebracht hat. Winzig kleine Blutflecken sind (neben der christomorphen Position im Bild) der einzige Hinweis darauf, daß es sich hier um ein Gewaltopfer handelt. Der tote Torero liegt dabei gewissermaßen – durchaus modern – in der Schnittmenge von archaischem Ritual und Sport. Die sportliche Komponente ließe sich formal mit der Negierung oder Bindung des Gewaltpotentials bestimmen.

Schlachtendarstellungen aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges wie Diego Velazquez' *Übergabe von Breda* (1635/36) können von so erlesener Technik sein, so fein gemalt, die gezielten Posen so kunstvoll arrangiert, daß sie barocken Blumenstillleben näher zu stehen scheinen, als der Drastik des gleichzeitigen «niedereren Genres» holländischer Bauernschlägereien. Aus

heutiger Sicht erschiene eine Kriegsdarstellung, ein Gewaltakt, dem ‹niederen› Modus viel angemessener.

Es soll folgendes festgehalten werden: Die Gewaltdarstellung gehört zum Urthemenkreis der Bilderkunst. Damit ist aber nicht notwendig impliziert, daß diese Darstellung auch verstörend sein muß, also Gewalt von ihr aus geht. Gewaltdarstellungen können schockieren, müssen dies aber nicht. Im Spektrum zwischen Grausen und Lust lassen sich Wege finden, den Genuß am Bild so weit zu betonen, daß der *Terror* beinahe völlig verstummt.

Wirkung

In Zusammenhang, aber nicht in Übereinstimmung mit der Darstellung von Gewalt, das hat sich gezeigt, kann die Wirkung gesehen werden, die von Bildern ausgeht und im Betrachter Symptome hervorruft, die der einer physischen Gewalteinwirkung gleichen. Die explizite und detaillierte Schilderung von Gewalt kann zu körperlichen Reaktionen führen. Nachvollziehbar wird das beispielsweise an Rembrandts *Blendung Simsons* (1636), die just und ausdrücklich den Augenblick zeigt, an dem der Dolch den Glaskörper von Simsons rechtem Auge durchstößt. Die Bildwirkung überträgt gewissermaßen die Gewalt der Darstellung auf den Betrachter, der mit dem Opfer mitleidet. Das hohe Maß an Glaubwürdigkeit macht es schwer zu sagen, wie sich die Wirkung eines Bildes von der einer real erlebten Gewaltszene unterscheidet, im Sinne einer grundsätzlichen Differenz statt nur einer graduellen Abstufung. Vielleicht wird heute die Referentialität nicht mehr primär der Malerei zugestanden – man denke nur an den 11. September, aber auch an die Leichenplastationen Gunther van Hagens oder an filmische Horror- und *Splatter*genres. Bis ins 19. Jahrhundert hinein war das Erzeugen dieses Schauers jedoch Privileg und Adel der Malerei, was in so unterschiedlichen Bildgattungen wie Vanitasmotiven, Anatomiedarstellungen, aber auch in Historienbildern seinen Niederschlag gefunden hat.

Daneben gibt es jedoch auch Bilder, die eine Gewalt über den Betrachter ausüben, ohne daß sie einer Gewaltdarstellung bedürften. Diese Gewalt möchte ich im Anschluß an die Theorie der Moderne als ‹Schock› bezeichnen. In der Salonkultur im Paris des 19. Jahrhunderts etwa war alles schockierend, was nicht den präzisen akademischen Vorgaben gehorchte. Schon die Verwendung eines unangemessenen Leinwandformats wurde als Affront verstanden.

Eines der Bilder, die aufgrund ihrer Schockwirkung berühmt geworden sind, ist *Le Déjeuner sur l'Herbe* von Edouard Manet aus dem Jahre 1863. In der zeitgenössischen Rezeption ist es diskutiert worden, als handele es sich um einen terroristischen Akt. Dabei bestand der eigentliche Skandal nicht einmal in der Zusammenstellung zweier bekleideter Herren mit zwei unbekleideten Damen, sondern vielmehr darin, daß die Szene nicht historisierend legitimiert, sondern – zeitgenössisch gewandt – in einer Gegenwartssituation plaziert worden ist.¹⁵ Um wieviel gewaltiger hat ein Bild von Gustave Courbet wirken müssen, obgleich es kaum jemand zu Gesicht bekam und bis in das späte 20. Jahrhundert unter Verschuß gehalten worden ist. *L'origin du monde* zeigt die Nahaufnahme zwischen die geöffneten Schenkel einer unbekleideten Dame.¹⁶ Mit dem Begriff der Pornographie ist diese Gewalt nicht zu fassen, denn schon zur Entstehungszeit ließ sich vergleichsweise einfach tiefer Einblick in gynäkologische Zusammenhänge gewinnen. Vielleicht lag seine Gewalt just in der Unsichtbarkeit des Bildes begründet, in der Zensur, im Raunen und Tuscheln und Imaginieren, welches die Realität des Bildes stärker konstituierte, als der Umstand, daß es tatsächlich gemalt worden ist.

Die Pointe ist eine andere: Was den Schock auslöst, ist der Verstoß gegen Bildkonvention und Sehgewohnheit. Die Irritation von Erwartungen, die Störung des Vertrauten ist eine Form von Gewalt, die Bildern eingeschrieben werden kann. Die klassische Moderne mit den sich schnell ablösenden Avantgarden und -ismen, der Fortschrittsgläubigkeit und der Forderung der ständigen Erneuerung ließe sich, im Sinne Walter Benjamins, als eine Geschichte der Gewalt des ‹Schocks› schreiben.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurde eine ähnlich schockierende Wirkung den Bildern Edvard Munchs zugeschrieben, wie dem berühmten *Schrei* von 1893 oder den ‹untoten› Gestalten im Gemälde *Angst* (1894). Gesichter und Landschaften werden unscharf und geraten ins Schwimmen. Formensprache und Kolorit erzeugen eine paranoide Stimmung, die sich auf den Betrachter überträgt, ohne daß in den Bildern eine nachvollziehbare Bedrohung der leiblichen oder moralischen Unversehrtheit der Protagonisten sichtbar ist. Die harmlose Promenade wird Munch zu einer Arena schierer Gewalt.

Ebenso kann die schockierende Wirkung von Pablo Picassos *Guernica* (1937) vor allem auf die sperrige,



Abb.4: Niki de Saint Phalle, Schiesbild / tir (Malerei mit der Flinte), 1963, Neue Galerie im Künstlerhaus München. (Ruhrberg u.a. (Hg.), Kunst des 20. Jahrhunderts, Köln 1998, S. 581.)

kantige und neuartige Formensprache zurückgeführt werden. Die Schilderung der Bombardierung einer Stadt ist hingegen nur schwer aus der Figuration des Bildes herauslesbar. Erschütternder als die Pathosgesten der schreienden Menschen und Tiere wirkte – und wirkt immer noch – die Zersplitterung der Formen, die gerade noch als Derivate vormals ikonisch einheitlich gedachter Formen erkennbar sind.¹⁷ In diesem Schlüsselwerk wird die Unterscheidung deutlich, die die Darstellung von Gewalt und die Evozierung der Gewalt trennt – und letztlich doch wieder zu einem Ganzen zusammenfindet.

Schaffensprozess

Eine dritte Form, wie sich Gewalt direkt über den Prozess des Malens ins Bild einbringt, entwickelt sich als allgemein anerkanntes Verfahren erst nach dem Zweiten Weltkrieg. Die traditionelle Technik der Tafelmalerei gerät in eine Krise, die dazu führt, sich explizit mit ihren spezifischen Bedingungen zu beschäftigen: das Malen wird als Malen zum Problem. Die festgestellte Unmöglichkeit, Gewalt *per se* darzustellen, führt zu der Frage, ob es nicht denkbar wäre, sie auf direktere Weise ins Bild einzubringen. Das Bemalen von Leinwänden ist immer eine körperliche Aktion und ist so, nach Paglia, bereits Gewalt – wie die Bildhauerei, die sie mit dem ›Hauen‹ gar im Namen führt. Findet sich diese Gewalt des Schaffens im Bild?

Gewalt bedeutet in diesem Sinne eine Relativierung rationaler Kontrolle, eine Eigenwertigkeit und Eigenwilligkeit des Bildentstehens. Gewalt als Methode produziert notwendig Momente der Autofiguration, dem Von-



Abb.5: Saburo Murakami, *Boru de kaita sakuin* (Werk, das durch das Werfen eines Balles gemalt wurde). (Kat. *Out of Actions*, S.123.)

selbst-entstehen-lassen von Bildern. Es mag wohl bei Leonardo da Vinci theoretische, bei Rembrandt praktische Experimente gegeben haben, die auf solch eine materielle Eigendynamik der Bildentstehung verweisen, die methodische Eigenständigkeit gibt es aber nicht vor dem 20. Jahrhundert. Insbesondere in den 50er Jahren entwickelt sich im Vorfeld der performativen Kunstformen eine Szene, die sich intensiv mit gewalttätigen Schöpfung von Bildern beschäftigt. Es werden – noch ist die Leinwand und das Malen überhaupt für die Avantgarde nicht desavouiert – zahlreiche Konzepte und Experimente des kontrollierten Kontrollverlusts getestet, die auf Gewaltimplikation basieren.

Ein Künstler, bei dem die Gewalt als Methode besonders augenscheinlich wird, ist Lucio Fontana. Seit den späten 50ern schlitt er in den *conchetto spaciale*-Bildern mit einem Messer die bemalte Leinwand mit mehreren Hieben auf – wie der Mörder den Duschvorhang im Kinofilm *Psycho*, den Alfred Hitchcock exakt zur gleichen Zeit dreht.¹⁸ Andere Arbeiten bestehen in großen Tonkugeln, auf die Fontana mit Eisenstangen

eingeschlagen hat. Das Ergebnis sind aufgesprungene Oberflächen, Platzwunden in Bronze gegossen.

Vermeintlich destruktive Prozesse werden im Werk Lucio Fontanas neu bewertet und in ihrem kreativen Potential genutzt. Die Gewalt trifft direkt auf das künstlerische Material, das forthin die Spuren dieser Einwirkungen trägt. Die Gewalt, die dem Entstehungsprozess innewohnt, teilt sich dem Betrachter jedoch nicht unmittelbar mit. Als Bild erscheinen die ästhetischen Reize der neuen Struktur zunächst sinnfälliger denn als Zeuge einer Gewalttat. Doch schließlich läßt sich Kraft und Spontaneität der Entstehung dieser Eindrücke nicht von der Hand weisen. Eine befremdliche Wirkung entsteht aus der merkwürdigen Zweiteilung der Wahrnehmung: die zu genießende ästhetische Wirkung einerseits, die erschreckende Spur der Gewalt andererseits.

Die Methode der Kreativität des zerstörerischen Aktes findet sich in der Nachkriegszeit in vielfältigen Varianten. Yves Klein und Mitglieder der deutschen Künstlergruppe Zero experimentieren um 1960 mit Feuer.¹⁹ Klein behandelt Leinwände und Pappen mit Flammenwerfer und Wasserschlauch. Otto Piene von Zero arbeitet mit Lötlampen und Kerzen, um seine traditionelle Leinwand zu verrußen. In diesen Feuerarbeiten kommt zudem eine Art Naturgewalt zum Ausdruck, die sich dem Bildträger ohne eine formende Zwischenstufe mitteilt und eigentlich erst in der Deklaration als Bild den medialen Sprung vom Überbleibsel zerstörerischer Vorgänge zum Gegenstand ästhetischer Erfahrung macht.²⁰

Ähnlich gewaltsam operiert ein anderes Mitglied von Zero, Günther Uecker. Kurz nach der Mitte der 50er Jahre beginnt er, Nägel in seine Bilder zu schlagen, so beispielsweise in *Reihung über zwei Lungen* 1958. Der Umstand, daß die Darstellung zwei Lungenflügeln ähnelt, scheint ein wesentlicher Aspekt der Gewalt zu sein. Auch hier liegt, wie bei Fontana, ein Aufplatzen des Gemäldes in die dritte Dimension vor.

Am radikalsten haben diese Elemente zerstörerischer Gewalt als schöpferische Instrumente vielleicht Niki de Saint Phalle und Robert Rauschenberg inszeniert. Sie schießen, Anfang der 60er Jahre, mit einem Kleinkalibergewehr auf Leinwände, die dick mit Farbpaste bemalt sind: sogenannte *tirs*. Die Projektile reißen die obere, trockene Farbschicht auf, so daß die darunter befindliche, noch flüssige Farbe herausspritzt und -läuft. Die Assoziation von Farbkruste und menschlicher Haut wird noch gesteigert, indem die *tirs* mit anthropometrischen



Abb.6: Ushio Shinohara, *Box-Mal-Aktion*, ca. 1960-62. (Kat. *Out of Actions*, S.148.)

Formen bemalt sind (Abb.4).²¹ Die Leinwand ist Statthalter des mißhandelten menschlichen Körpers.²² Hier wird das gewaltsame Zerstören, ja Töten als Bedingung der Möglichkeit kreativen Schaffens thematisiert. Die Farbe als Blut, die Leinwand als Körper, die Paste als Fleisch schließt sich an Überlegungen an, die auch Jean Dubuffet für seine Materialbilder anstellt.²³

In vergleichbarer Weise arbeitet im Nachkriegs-Japan auch die Künstlergruppe *Gutai*. Diese Künstler werden gerne unter dem Sammelbegriff 'action painting' mitgefaßt. Der Begriff scheint gut auf ihre Methode zu passen, aber künstlerisch sind sie weit vom abstrakten Expressionismus der amerikanischen Namensstifter, etwa Jackson Pollock, entfernt. Auch in Japan wird der Körperaspekt überdeutlich und Malen als ein ritualisierter Kampf mit der Leinwand als dem Substitut eines Gegners ausgeführt. Die Malgründe werden mit Kanonen oder Pfeilen beschossen, es wird mit ihnen gerungen, sie werden betanzt, mit Flaschen beworfen oder geboxt (Abb.6).²⁴

Zwischen den Kämpfenden, dem Maler und der Leinwand, ist stets die Farbe, die die Spuren des Kampfes festhält. Diese Spuren müssen aber nicht unbedingt die Gewalt verraten, die sie hervorgebracht hat. Eine Arbeit von Saburo Murakami von 1954 mit dem Titel *Werk, das durch das Werfen eines Balles gemalt wurde* (*Boru de kaita sakuhin*) (Abb.5) steht in seiner kontemplativen Bildwirkung chinesischen Tuschebildern oder der reduzierten Zen-Ästhetik japanischer Steingärten näher, als es Kraft und Kontrollverlust, also die Gewalt seiner Entstehung erwarten lassen.

Bemerkenswert ist, daß schon vor Fontana und Uecker Shozo Shimamoto seine Leinwände mit spitzen

Gegenständen bearbeitet und zu der speziellen Zerstörungsästhetik gelangt, etwa mit *Werk (Löcher)* von 1950 (Vgl. Abb.2). In der Verletzungsmetaphorik wie auch ästhetisch gleicht die Bildhaut dieser Arbeit frappierend der gezeigten Haut des Christus aus Grünewalds *Isenheimer Altar*. Nicht zuletzt dadurch wird deutlich, wie das Bild zum Ersatzgewaltopfer, zum Girard'schen Stellvertreter wird. Hier ist es erlaubt, die Lust und den Genuß, der aus der Verletzung, der Verwundung, der Gewalt entspringt, zu goutieren.

Im Gegensatz zu dieser beinahe brutalen Unmittelbarkeit wirken die Gesten Georges Matthieus geradezu simulativ. Matthieu gab Ende der 50er Jahre in Japan öffentliche Malaktionen, bei denen er in traditionellem Kimono und Samurai-Haartracht in einer Mischung von Tanz und Kampf Farbe auf seine Leinwände hieb und so innerhalb kürzester Zeit wandfüllende Werke fertigstellte. In seinem Fall scheint es allerdings eher die Geschwindigkeit zu sein, die Funktionen der Gewalt im Schaffensprozess übernahm.

Ende der 50er und Anfang der 60er Jahre entstanden immer mehr Bilder, die eine körperliche Gewalt ihrer Entstehung suggerieren wollten, ohne daß sie notwendigerweise auch tatsächlich so entstanden sind. Jim Dines Serie der *Crash Drawings* beispielsweise sind nur scheinbar Spuren eines Autounfalls mit Todesfolge. Eingearbeitete Zeichen, wie die Onomatopoesie «Crash» oder weiße Kreuze erhöhen mit comicartigen Mitteln die Suggestivkraft scheinbarer Zusammenstöße. Ähnlich sind auch die Schüttbilder von Herrmann Nitsch zu verstehen. Ihr Anblick und der Name ihres Autors lassen Souvenirs seines *Orgien-Mysterien-Theaters* erwarten, Zeugnisse von «Schlachtopfern». Tatsächlich ist es aber rote Farbe, die mit einem Eimer auf die am Boden liegende, nicht aufgespannte Leinwand gegossen wurde.

Ob simulierte oder echte Spuren von Gewalt, Kennzeichen dieser Methode der Bildproduktion ist immer eine Aufgabe von Kontrolle und Intention. Der Künstler muß sich in irgendeiner Weise «gehen lassen», das Bild von selbst entstehen lassen, einer Form von Autopoiesis Raum geben. Insofern erscheint Gewalt hier als etwas außerhalb rationaler Verfügbarkeit liegendes, etwas sich Entziehendes, das gleichwohl herbeibeschworen werden kann: Gewalt als «Überfall». Dabei wird sie gleichermaßen destruktiv wie kreativ wirksam und entzieht sich damit aller Wertbarkeit. Gewalt ist weder Gut noch Böse, sondern erscheint vielmehr als Garant

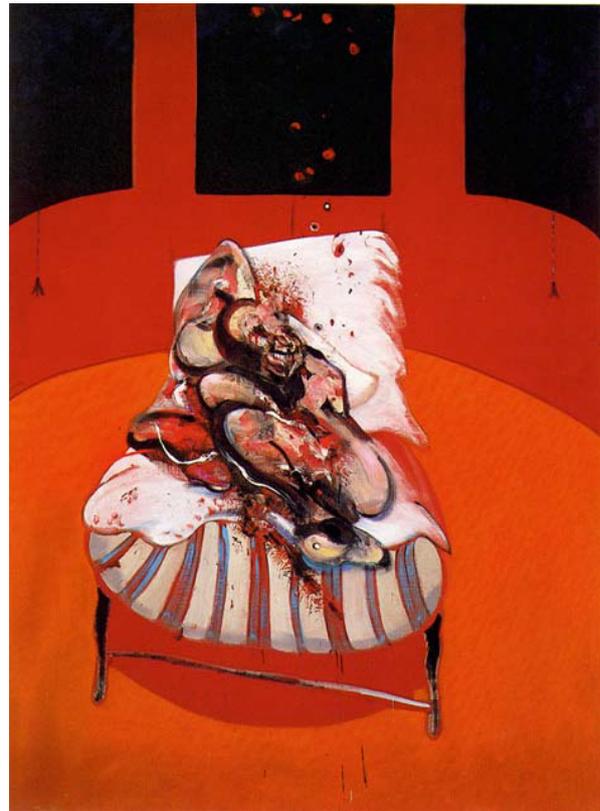


Abb.7: Francis Bacon, Mitteltafel des Tryptichons *Three Studies for a Crucifixion*, 1962, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

unverstellter Authentizität. Es ist, als wäre zu Beginn der 60er Jahre künstlerische Freiheit nur noch mit Gewalt zu haben gewesen.

Francis Bacon

Abschließend soll diese Erkenntnis auf einen Künstler angewendet werden, der wie kaum ein anderer als Maler der Gewalt verstanden worden ist: Francis Bacon. Zu seiner Kunst finden sich Beiträge unter klingenden Titeln wie *The Brutality of Fact*, *The Violence of Naked Life* oder *Die brutale Geste des Malers*.²⁵ Gleichwohl scheint keine der drei Kategorien eindeutig auf ihn anwendbar. Man kann nicht davon sprechen, daß Gewaltakte dargestellt sind. Seine Figuration wurde zu Zeiten der Abstraktion als vielmehr anachronistisch denn schockierend wahrgenommen. Auch die Spuren von gewalttätiger Genese finden sich nur in vergleichsweise geringem Maße. Aber es sind dennoch aus allen drei Bereichen entscheidende Momente zusammengeführt, so daß sie in ihrem Resultat den Eindruck von Gewalt hinterlassen, ohne daß die Ursache so leicht zu identifizieren wäre. Immer wieder tauchen Bildelemente auf, die eine Darstellung gewalttätiger Szenen nahelegen. Blutrote

Farbspritzer und Kadaver-Assoziationen, etwa in *Three Studies for a Crucifixion* von 1962 (Abb.7), erinnern an die gleichzeitigen Aktionen Nitschs, entbehren aber dessen Eindeutigkeit. Verzerrungen und entstellende Deformationen der Formensprache haben nicht unbedingt mit der Darstellung von Gewalt zu tun, wie insbesondere Bacons Portraits belegen. Gleichwohl irritieren sie das inzwischen auch an gegenstandslose Malerei gewohnte Auge, indem sie mit malerischen Mitteln spielen. Die freie, selbstreferenzielle Malerei und das erscheinende Gesicht werden gleichwertig übereinander gelegt, was es dem Betrachter unmöglich macht, sich für die Betrachtung des einen *oder* des anderen zu entscheiden. Die Störung als *Überlagerung* von Sehgewohnheiten führt zu einer Gewalterfahrung, der man sich angesichts Baconscher Bilder ausgesetzt fühlt.

Die Papstserie beispielsweise, die sich seit den späten 40er Jahren an Velazquez' Portrait von Papst Innocenz X. reibt und entzündet, wirkt wie eine Wiederaufnahme von Munchs paranoiden Linien- und Farbspielen. Bacon entlockt dem repräsentativen Bildnis des honorigen Würdenträgers eine Wirkung, die schauern macht. Wie immer man die so erscheinende Gewalt auch interpretieren möchte, sie entspringt einer Schockwirkung.

Und auch Momente des Kontrollverlusts im Schaffensprozess finden sich in der Malweise Bacons. Farbe wird auf die Leinwand geschleudert und gespritzt. Die bereits gemalte, noch frische Farbe wird mit Lappen oder Besen verwischt und verschmiert, flüssige Farbe fließt, wohin es sie treibt. Beliebige Fundstücke aus Bacons Atelier, etwa ein Mülleimerdeckel, geben als Schablonen die Kurvaturen und Linienführung der Komposition vor. Gleichmaßen überläßt sich Bacon gern hinsichtlich der Bildgegenstände dem Zufall. Was zuerst ein aus dem Feld aufsteigender Vogel werden sollte, so schildert er, sah plötzlich mehr wie ein geschlachteter Ochse aus: also malt Bacon einen geschlachteten Ochsen.²⁶ Wird auch der Vogel zum Ochsen, so bleibt doch bei aller Kontrollabgabe immer die Anbindung an den Gegenstand. Der menschliche Körper ist für Bacon stets eine solche außerbildliche Referenz.

In Bacons Bildern ist die Farbhaut nie so physisch und verletzlich wie bei Niki de Saint Phalle oder Dubuffet, die Geste ist nie so kämpferisch und brutal wie bei Fontana oder Nitsch, die Darstellung nie so drastisch wie bei Dix oder Beckmann. In der Kombination jedoch übernimmt Bacon Elemente aller Möglichkeiten und kommt so zur gleichzeitig subtilsten und stärksten Spedition von Gewalt – einer Gewalt, die als unkörperliche nicht gedacht werden kann.

Endnoten

- 1 Vgl. etwa: Horst Bredekamp, *Damit der Schrecken schrecke. Bilder der Grausamkeit und des Terrors in einer romanischen Kirche, in Thomas Hobbes Leviathan und in Manhattan*, in: *Literaturen* 12/01, S. 24ff.; Otto Karl Werckmeister, *Bilder des 11. September*, Vortrag am 30. Okt. 2001 an der Hochschule Wismar, ders., *Magnum-Fotografien des 11. September*, Vortrag am 6. März 2002 am Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München; auch: Jean Baudrillard, *Violence de l'événement, violence de l'image*, Vortrag am 26.2.2002 in der TU Berlin.
- 2 Die hier vorgelegten Ideen sind von mir z.T. bereits vor zwei Jahren formuliert worden: *Malerei als Gewalt. Zur Performanz des Mediums*. Vortrag gehalten auf der Tagung *Körper und Gewalt der Graduiertenkollegs 'Körper-Inszenierungen' und 'Codierung von Gewalt im medialen Wandel'* vom 4.-6.2.2000 in Berlin.
- 3 «Kunst im Dienst von Gerechtigkeit, Frieden, Harmonie und Schönheit ist schal und langweilig.» Gert Mattenklott, *Gewalt in der Literatur*, in: Christoph Wulf u.a. (Hg.), *Das zivilisierte Tier*, Frankfurt/M. 1996, S. 112.
- 4 Vgl. etwa: George Bataille, *Das obszöne Werk*, Reinbek bei Hamburg 1993. Theoretische Aufarbeitung zuletzt in: Tobia Bezzola/Michael Pfister/Stefan Zweifel (Hg.), *Sade/Surreal. Der Marquis de Sade und die erotische Fantasie des Surrealismus in Text und Bild*, Ostfildern-Ruit 2001.
- 5 Elain Scarry, *The Body in Pain*, Oxford University Press 1985.
- 6 «Indem der Maler der Welt seinen Körper leiht, verwandelt er die Welt in Malerei.» Maurice Merleau-Ponty, *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, Hamburg 1984, S. 15.
- 7 «Zu lat. *expedire*: zurechtmachen, in Bereitschaft setzen, ausführen, entfesseln, befreien (wörtlich: den Fuß aus der Fessel befreien).» Friedrich Kluge, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Berlin/New York 1989, S. 684, Eintrag «Spedition».
- 8 Eine davon unterschiedene Variante – das Verhältnis von *Blick* und *Gewalt* – soll in diesem Zusammenhang nicht untersucht werden. Auch ikonoklastische Momente werden hier nicht verfolgt. Einen ganz anderen Aspekt, nämlich die «lebensgestaltenden und lebensverändernden Mächte des Ästhetischen» verhandelte die Ausstellung «Gewalt der Kunst» Berlin 1999 (Peter-Klaus Schuster/A. Bärnreuter, *Die Gewalt der Kunst*, in: Kat. Alte Nationalgalerie Berlin, *das XX. Jahrhundert. ein Jahrhundert Kunst in Deutschland*, Berlin 1999, S. 25). Einen weiteren Ansatz verfolgt Hans Belting in der «Analogie von Bild und Tod» (ders., *Bild-Anthropologie*, München 2000, S. 143).
- 9 Eine Sammlung von Gewaltdarstellungen in der Geschichte der Kunst unternimmt etwa Georges Bataille mit *Les Larmes d'éros* (dt.: *Die Tränen des Eros*, München 1981), um seine Vorstellung des anthropologischen Zusammenhanges von Tod und Eros zu belegen. In jüngerer Zeit z.B.: Alexander Dückers, *Unterdrückung – Widerstand – Utopie* und Dieter Honisch, *Bilder vom Tod*, beide in: Kat. Berlin, SMPK, *Bilder vom Menschen in der Kunst des Abendlandes*, Berlin 1980, S. 283ff. und S. 355ff.
- 10 Vgl.: Markus Meumann/Dirk Niefanger, *Ein Schauplatz herber Angst. Wahrnehmung und Darstellung von Gewalt im siebzehnten Jahrhundert*, Göttingen 1997; Walther K. Lang, *Grausame Bilder. Sadismus in der neapolitanischen Malerei von Caravaggio bis Giordano*, Berlin 2001.
- 11 «Terreat Terror – damit der Schrecken schrecke» zitiert Bredekamp die romanische Inschrift zu einer Darstellung des jüngsten Gerichts der Kirche von St. Lazare in Autun und stellt sie neben Thomas Hobbes' Überzeugung, der Mensch müsse durch «Schwerter und Bilder» zur Reason gebracht werden (vgl. Anm. 1).
- 12 Vgl.: René Girard, *Das Heilige und die Gewalt*, Frankfurt/M. 1992.
- 13 Camille Paglia, *Die Masken der Sexualität*, Berlin 1992, bes. S. 11ff: *Sexualität und Gewalt oder: Natur und Kunst*, Zitat S. 14.
- 14 Zum Thema Gewalt und Sexualität im Kontext ihrer Verbildlichung vgl.: Marie-Luise Angerer, *Der Zwang zum Bild*, in: Kat. Dresden, Deutsches Hygiene Museum, *Sex. Vom Wissen und Wünschen*, Ostfildern-Ruit 2001, S. 141ff; W. Hombostel/N. Jockel (Hg.), *Nackt. Ästhetik der Blöße*, München 2002.
- 15 Zur Schockwirkung, die über Nuancen weiblicher Nacktheit in den Pariser Salon auszulösen waren vgl.: Ekkehard Mai, *Entzauberung und Mystifikation. Wechselbilder der Venus-Olympia von Cabanel bis Cézanne*, in: Kat. *Venus. Bilder einer Göttin*, München 2001, S. 106ff. Vergleichbares galt auch für die viktorianischen Öffentlichkeit Londons: Alison Smith (Hg.), *Prüderie und Leidenschaft. Der Akt in viktorianischer Zeit*, Ostfildern-Ruit 2001.
- 16 Vgl.: Günther Metken, *Gustave Courbet. Der Ursprung der Welt. Ein Luststück*, München 1997.
- 17 Schon Wassily Kandinsky schrieb über die frühen kubistischen Bilder Picassos von der «Vernichtung des Materiellen», seiner «Zerstückelung» und «Zerstreuung» (ders., *Über das Geistige in der Kunst*, Bern 1952, S. 52).
- 18 *Psycho* kommt 1960 in die amerikanischen Kinos.
- 19 Vgl.: Monika Wagner, *Materialvernichtung als künstlerische Schöpfung*, in: Andreas Haus/Franck Hofmann/Änne Söll (Hg.), *Material im Prozess. Strategien ästhetischer Produktivität*, Berlin 2000, S. 109ff. Zum Einsatz von Feuer im künstlerischen Gestaltungsprozess bes. S. 117f. Hier stellt Wagner auch Bezüge zu den nationalsozialistischen Bücherverbrennungen der 30er Jahre und zur Atombombe her.
- 20 Nachvollziehbar etwa bei *Venus von Willendorf*, 1963, Stedelijk Museum Amsterdam. Erst der Titel veranlasst dazu, im runden Rußfleck des Bildes nach den Formen zu suchen, die der eiszeitlichen Frauenfigur ähneln.
- 21 Vgl.: Karl-Josef Pazzini, *Haut. Berührungsehnsucht und Juckreiz*, in: Benthien, Claudia, Wulf, Christoph, *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*, Reinbek bei Hamburg 2001, S. 153ff. Pazzini beschreibt u.a. auch Jackson Pollocks Bildoberflächen als Haut.
- 22 1971 wird der Performance-Künstler Chris Burden in *Shooting Piece* tatsächlich auf sich schießen lassen.
- 23 Mechthild Haas, *Jean Dubuffet. Materialien für eine «andere Kunst» nach 1945*, Berlin 1997, bes. S. 183ff.
- 24 Einen guten Überblick bietet: Peter Noever (Hg.), *Out of Actions. Aktionismus, Body Art & Performance 1949-1979*, Ostfildern 1998.
- 25 David Sylvester, *The Brutality of Fact. Interviews with Francis Bacon*, London 1993; Ernst van Alphen, *The Violence of Naked Life*, in: ders., *Francis Bacon and the Loss of Self*, London 1992, S. 111ff; Milan Kundera, *Die Brutale Geste des Malers*, in: *Francis Bacon. Portraits und Selbstportraits*, München 1996, S. 7ff.
- 26 Sylvester (wie Anm. 25), S. 141. Bacon bezieht sich hierbei auf «*Painting 1946*», Museum of Modern Art, New York.

Bibliografie

- Angerer 2001, *Zwang*
Marie-Luise Angerer, *Der Zwang zum Bild*, in: Kat. Dresden, Deutsches Hygiene Museum, *Sex. Vom Wissen und Wünschen*, Ostfildern-Ruit 2001.
- Bataille 1981, *Eros*
Georges Bataille, *Die Tränen des Eros*, München 1981.
- Bataille 1993, *Das obszöne Werk*
George Bataille, *Das obszöne Werk*, Reinbek bei Hamburg 1993.
- Baudrillard 2002, *Violence*
Jean Baudrillard, *Violence de l'événement, violence de l'image*, Vortrag am 26.2.2002 in der TU Berlin.
- Belting 2000, *Bild-Anthropologie*
Hans Belting, *Bild-Anthropologie*, München 2000.
- Bezzola/Pfister/Zweifel (Hg.) 2001, *Sade/Surreal*
Tobia Bezzola/Michael Pfister/Stefan Zweifel (Hg.), *Sade/Surreal. Der Marquis de Sade und die erotische Fantasie des Surrealismus in Text und Bild*, Ostfildern-Ruit 2001.
- Bredekamp 2001, *Schrecken*
Horst Bredekamp, *Damit der Schrecken schrecke. Bilder der Grausamkeit und des Terrors in einer romanischen Kirche, in Thomas Hobbes Leviathan und in Manhattan*, in: *Literaturen* 12/01, S. 24ff.

- Dückers 1980, *Unterdrückung-Widerstand-Utopie*
Alexander Dückers, *Unterdrückung-Widerstand-Utopie*, in: Kat. Berlin, SMPK, *Bilder vom Menschen in der Kunst des Abendlandes*, Berlin 1980, S. 283ff.
- Girard 1992, *Gewalt*
René Girard, *Das Heilige und die Gewalt*, Frankfurt/M. 1992.
- Haas 1997, *Dubuffet*
Mechthild Haas, *Jean Dubuffet. Materialien für eine «andere Kunst» nach 1945*, Berlin 1997.
- Hombostel/Jockel (Hg.) 2001, *Nackt*
W. Hombostel/N. Jockel (Hg.), *Nackt. Ästhetik der Blöße*, München 2002.
- Honisch 1980, *Bilder vom Tod*
Dieter Honisch, *Bilder vom Tod*, in: Kat. Berlin, SMPK, *Bilder vom Menschen in der Kunst des Abendlandes*, Berlin 1980, S. 355ff.
- Kandinsky 1952, *Das Geistige*
Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, Bern 1952.
- Kluge 1989, *Etymologisches Wörterbuch*
Friedrich Kluge, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Berlin/New York 1989, S. 684, Eintrag «Spedition».
- Kundera 1996, *Geste*
Milan Kundera, *Die Brutale Geste des Malers*, in: *Francis Bacon. Portraits und Selbstportraits*, München 1996.
- Lang 2001, *Grausame Bilder*
Walther K. Lang, *Grausame Bilder. Sadismus in der nepolitänischen Malerei von Caravaggio bis Giordano*, Berlin 2001.
- Mai 2001, *Entzauberung und Mystifikation*
Ekkehard Mai, *Entzauberung und Mystifikation. Wechselbilder der Venus-Olympia von Cabanel bis Cézanne*, in: Kat. *Venus. Bilder einer Göttin*, München 2001, S. 106ff.
- Mattenklott, 1996, *Gewalt in der Literatur*
Gert Mattenklott, *Gewalt in der Literatur*, in: Christoph Wulf u.a. (Hg.), *Das zivilisierte Tier*, Frankfurt/M. 1996, S. 112.
- Merleau-Ponty 1984, *Auge und Geist*
Maurice Merleau-Ponty, *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, Hamburg 1984, S. 15.
- Metken 1997, *Courbet*
Günther Metken, *Gustave Courbet. Der Ursprung der Welt. Ein Luststück*, München 1997.
- Meumann/Niefanger 1997, *Schauplatz*
Markus Meumann/Dirk Niefanger, *Ein Schauplatz herber Angst. Wahrnehmung und Darstellung von Gewalt im siebzehnten Jahrhundert*, Göttingen 1997.
- Noever (Hg.) 1998, *Out of Actions*
Peter Noever (Hg.), *Out of Actions. Aktionismus, Body Art & Performance 1949-1979*, Ostfildern 1998.
- Paglia 1992, *Sexualität*
Camille Paglia, *Die Masken der Sexualität*, Berlin 1992.
- Pazzini 2001, *Haut*
Karl-Josef Pazzini, *Haut. Berührungsehnsucht und Juckreiz*, in: Claudia Benthien und Christoph Wulf (Hg.), *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*, Reinbek bei Hamburg 2001.
- Scarry 1985, *Pain*
Elain Scarry, *The Body in Pain*, Oxford University Press 1985.
- Schuster/Bärnreuter 1999, *Gewalt der Kunst*
Peter-Klaus Schuster/A. Bärnreuter, *Die Gewalt der Kunst*, in: Kat. Alte Nationalgalerie Berlin, *das xx. Jahrhundert. ein Jahrhundert kunst in deutschland*, Berlin 1999, S. 25.
- Smith (Hg.) 2001, *Prüderie und Leidenschaft*
Alison Smith (Hg.), *Prüderie und Leidenschaft. Der Akt in viktorianischer Zeit*, Ostfildern-Ruit 2001.
- Sylvester 1993, *Interviews with Bacon*
David Sylvester, *The Brutality of Fact. Interviews with Francis Bacon*, London 1993.
- van Alphen 1992, *Violence*
Ernst van Alphen, *The Violence of Naked Life*, in: ders., *Francis Bacon and the Loss of Self*, London 1992.
- Wagner 2000, *Materialvernichtung*
Monika Wagner, *Materialvernichtung als künstlerische Schöpfung*, in: Andreas Haus/Franck Hofmann/Änne Söll (Hg.), *Material im Prozess. Strategien ästhetischer Produktivität*, Berlin 2000.
- Weltzien 2000, *Malerei als Gewalt*
Friedrich Weltzien, *Malerei als Gewalt. Zur Performanz des Mediums*. Vortrag gehalten auf der Tagung *Körper und Gewalt der Graduiertenkollegs «Körper-Inszenierungen» und «Codierung von Gewalt im medialen Wandel»* vom 4.- 6.2.2000 in Berlin.
- Werckmeister 2001, *Bilder des 11. September*
Otto Karl Werckmeister, *Bilder des 11. September*, Vortrag am 30. Oktober 2001 an der Hochschule Wismar.
- Werckmeister 2002, *Fotografien des 11. September*
ders., *Magnum-Fotografien des 11. September*, Vortrag am 6. März 2002 am Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München.

Zusammenfassung

Lifeübertragungen des Fernsehens von Schauplätzen des Terrors und Schlachtfeldern des Krieges haben die Frage nach dem Gewaltpotential von Bildern wieder aktuell gemacht. Jugendschutz, Feminismus, jegliche Art politischer Propaganda und ihre Zensur, vorbeugende kriminalistische Maßnahmen, Filmverleih – die unterschiedlichsten Interessensgruppen haben in der Vergangenheit diese Frage divergierend beantwortet.

Im vorliegenden Aufsatz wird aus kunstwissenschaftlicher Sicht am Beispiel der Malerei untersucht, ob und wie das Bildmedium an der Gewaltvermittlung teilhat. Das Zusammenspiel von Darstellung und medialen Bedingungen wird unter dem Begriff der ›Spedition‹ gefasst, der hier in die Diskussion eingeführt wird. In der Kunstanalyse lässt sich damit ein Bogen vom Schaffensprozess bis zur Rezeption durch die Betrachter schlagen.

Autor

Friedrich Weltzien, Kunsthistoriker, Postdoc am Graduiertenkolleg der Universität der Künste Berlin «Praxis und Theorie des Künstlerischen Schaffensprozesses».

Titel

Friedrich Weltzien, «Das Bild als Spediteur der Gewalt. Anmerkungen zum Medium Malerei», in *kunsttexte.de*, Nr. 3, 2002 (11 Seiten).

www.kunsttexte.de