Günther Haußmann

»Ecce Homo 2012«

Diplomarbeit

Diplomarbeit
Fachbereich Bildhauer

Titel:

»Ecce Homo 2012«

vorgelegt dem
Institut für Ausbildung in bildender Kunst und Kunsttherapie
Direktorin Monika Wrobel Schwarz

von
Günther Haußmann
Neukamp Nr. 26
18582 Putbus

Bochum Wattenscheid März 2013

Inhalt

1. Einleitung 5
1.1. Der historische Jesus von Nazareth und Jesus Christus 6
1.2. Die Kreuzigung 7
1.3. Warum wir glauben und warum wir nicht mehr glauben 8
1.4. Widersprüche 10

2. Jesus Christus in der bildenden Kunst 11
2.1. Das Ecce - homo - Thema in der bildenden Kunst 13

3. Torso und Körperfragment 14

4. Anforderungen an ein Kunstwerk 16

5. Die Skulptur »Ecce homo 2012« 18
5.1. Arbeitschritte 19
5.2. Oberfläche und Patina 26
5.3. Deutungen 27

6. Positionierung der Skulptur im öffentlichen Raum 28

7. Wann ist ein Kunstwerk fertig? 29

8. Anhang 30
8.1. Abbildungsnachweis 30
8.2. Anmerkungen und Quellenverzeichnis 31
8.3. Erklärung 32

1. Einleitung

Anfangs sollte eine moderne Jesus-Christus-Figur entstehen; ein Kruzifix mit den plastischen Mitteln und Ausdrucksformen zeitgenössischer Skulptur für einen kirchlichen Raum. Ich wollte einen Beitrag leisten in einer christlich geprägten Kultur, die es mir ermöglicht, ein – im christlichen Sinne – gutes Leben zu führen. Ich habe die Geschichte des Christentums und seine Ideen vom Standpunkt eines Atheisten hinterfragt.

Im Verlaufe der theoretischen Vorarbeiten zum Thema bin ich auf Widersprüche gestoßen, die den christlichen Glauben und die historischen Hintergründe seiner Entstehung prägen.[1] Das führte mich zu den Fragen, was zweitausend Jahre Christentum in der menschlichen Zivilisation bewirkt haben sowie zu der Bedeutung des Glaubens in der entwickelten Industriegesellschaft.

2,4 Milliarden Menschen sind Christen. Ihre zentrale Figur ist Jesus Christus. Kein Thema ist so oft Gegenstand künstlerischer Darstellung geworden, wie die Kreuzigungsszene. Zu allen Zeiten seit dem Tod des Jesus Christus und dem Glauben an seine Auferstehung hat der Duktus seiner Darstellung den jeweiligen Zeitgeist gespiegelt.

Wissenschaften bewirken den Fortschritt des Menschen. Wir schauen Millionen Lichtjahre weit und in den Mikrokosmus. Wir rechnen mit tausend Stellen nach dem Komma. Es steht alles in Frage, bis es wissenschaftlich bewiesen ist. Man sollte meinen, dass über die zentrale Figur einer Weltreligion gesicherte Erkenntnisse existieren. Aber über den historischen Jesus von Nazareth wissen wir fast nichts. Der Jesus Christus des Glaubens ist eine Kunstfigur und nicht identisch mit dem historischen Jesus.

Es schien mir wichtig, diesen Widerspruch genauer zu hinterfragen und dafür einen plastischen Ausdruck zu finden. Meine Skulptur ist daher keine Andachtsfigur. Jedes Detail soll auf den Unterschied zwischen Jesus Christus und dem Prediger aus Nazareth verweisen. »Ecce homo 2012« steht für das Leid, was sich Menschen seit und trotz Jesus Christus zugefügt haben. Das geschah früher im Namen der Kirche, später mit Duldung der Kirche und heute trotz der Kirche.

Mit den Mitteln der Kreuzes-Ikonografie als ältestes Thema der christlichen Kunst soll der Verweis auf die anhaltenden Konflikte menschlichen Lebens in der entwickelten industrialisierten westlichen Welt geführt werden. Diese Skulptur ist somit nicht die zeitgenössische Fortsetzung der historischen Kreuzes-Ikonografie.

Aus Respekt vor dem Glauben galt es eine Form zu finden, welche die Gefühle von Gläubigen nicht verletzt aber auch nicht dienerisch die Augen verschließt vor den Widersprüchen, die der Religion zugrunde liegen.

1.1. Der historische Jesus von Nazareth und Jesus Christus

Nach dem Neuen Testament ist Jesus von Nazareth wahrscheinlich 4 bis 7 vor der christlichen Zeitenrechnung geboren und 28 bis 33 nach Christus in Jerusalem gestorben. Er war ein jüdischer Wanderprediger. Etwa ab dem Jahr 28 trat er öffentlich in Galiläa und Judäa auf. Zwei bis drei Jahre später wurde er auf Befehl des römischen Präfekten Pontius Pilatus gekreuzigt.

Das Neue Testament ist als Glaubensdokument der Urchristen zugleich die wichtigste Quelle der historischen Jesusforschung. Danach hat Jesus den Juden seiner Zeit das nahe Reich Gottes verkündet. Seine Anhänger verkündeten ihn nach seinem Tod als Jesus Christus, den Messias und Sohn Gottes. Daraus entstand das Christentum als neue Weltreligion.

Im alten Testament wurde dem Volk Israel der Sohn David als Messias prophezeit. Jesus war aber nicht dieser Messias des alten Testamentes, sondern ein einfacher Mann aus dem Volk. Deshalb wurde er der Blasphemie bezichtigt und zum Tode verurteilt. Die Juden durften das Urteil nicht vollstrecken. Sie überstellten Jesus dem Statthalter von Jerusalem Pontius Pilatus. Der Römer fand an Jesus keine Schuld und wollte ihn freilassen, wie er dies jedes Jahr zum Passahfest mit einem Gefangenen getan hatte. Nach einer körperlichen Züchtigung präsentierte Pontius Pilatus Jesus dem versammelten Volk mit den Worten »Ecce homo«. Da die verhetzte Menge aber lieber den Aufrührer Barabbas frei sehen wollte, wusch Pilatus seine Hände zum Zeichen seiner Unschuld und ordnete die Kreuzigung an.

Da sich Jesus aber Pilatus gegenüber auch als König der Juden offenbarte, gilt nach anderer Darstellung dieser Umstand als entscheidend für das Urteil. Die Inschrift, die über dem Haupte Christi angebracht wurde – INRI – Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum, Jesus von Nazareth, König der Juden, sollte das Verbrechen andeuten, welches Jesus von der römischen Verwaltung vorgeworfen wurde: Aufstand gegen die römische Besatzung.

Letztlich musste es Pontius Pilatus jedoch daran gelegen sein, in dem unruhigen Land für Ruhe zu sorgen. Ein Einvernehmen mit den jüdischen Hohepriestern war deshalb wichtig. Es liegt die Vermutung nahe, dass Pontius Pilatus im Zweifelsfall lieber einen unschuldigen Prediger opferte, als weitere Risiken für die öffentliche Sicherheit und seine Stellung als Prokurator von Galiläa zu riskieren.

Nach seinem Tod sprachen seine Anhänger davon, Jesus sei auferstanden und vielen von ihnen erschienen. Historischen Nachforschungen ist dieses Ereignis nicht zugänglich. Die Überzeugungskraft, mit der seine Jünger davon sprachen und die Schnelligkeit, mit der sich diese Nachricht verbreitete und Anhänger gewann, sind historisch greifbar. Dieses angenommene Geschehen ist die Grundlage der christlichen Religion.

1.2. Die Kreuzigung

Kreuzigen war eine in der Antike verbreitete Hinrichtungsart. Sie wurde im Orient und im Römischen Reich vor allem gegen entlaufene oder rebellische Sklaven verhängt. Später wurde diese Form der Todesstrafe auch eine politische Strafe zur Sicherung und Aufrechterhaltung der römischen Herrschaft.

Diese Bestrafung hat sich aus dem Aufhängen entwickelt und wurde zuerst durch die Phönizier bekannt. Über die Phönizier gelangte die Hinrichtungsmethode nach Persien. Hier wurde der Verurteilte nur festgebunden, aber noch nicht genagelt. Das Annageln wurde dann im Makedonischen Großreich häufig praktiziert Die Römer übernahmen diese Art der Vollstreckung.

Fedor Andreevich Bronnikov: Gekreuzigte Sklaven, 1878

Der Kreuzigung ging eine Geißelung mit einer Lederriemenpeitsche voraus, deren Enden mit Knochen- oder Eisenstücken versehen war. Am Richtplatz wurden die ausgestreckten Arme rechtwinklig zum Körper angebunden oder angenagelt. Die Beine jedoch wurden im Kniegelenk leicht angewinkelt und in dieser Position mit dem Nagel durch die Füße am Balken fixiert. Wenn der zunehmend entkräftete Deliquent zusammensank und dann nur noch an den genagelten Händen hing, konnte er nicht mehr atmen. Die angewinkelten Beine erlaubten es nun, sich nach oben zu stemmen und so wieder Atem zu holen. Es verhinderte den vorschnellen Erstickungstod und verlängerte aber so beabsichtigt die Qualen. Kreuzigungsdarstellungen mit gestreckten Beinen entsprechen also nicht den historischen Tatsachen.

Die Nägel wurden nicht durch die Handflächen getrieben, sondern zwischen den kleinen Knochen der Handgelenke. Nägel durch die Handflächen reißen zwischen den Fingern aus, wenn sie das Gewicht des Körpers halten. Die Handflächen wurden nur genagelt, wenn die Handgelenke am Balken

festgebunden wurden, um weitere Schmerzen beim Bewegen der Hände zu verursachen. Meist wurden die Deliquenten von den Römern nicht genagelt. Von den Wunden ist erst in späteren Darstellungen die Rede.

Die überkreuzten Beine konnten mit einem Nagel durch den Spann befestigt werden, wenn ein schräges Brett zusätzlichen Halt gab. Eine andere Methode war das Annageln durch die Fußwurzel nahe dem Knöchel oder durch das Fersenbein, wenn die Beine rechts und links am Pfahl angelegt wurden. Ferner wurde am senkrechten Kreuzbalken in Höhe des Gesäßes ein kleines Sitzbrett befestigt, so dass der Todeskandidat seine Arme entlasten konnte. Das erleichterte das Atmen, verlängerte aber auch die Qualen.

Der Tod am Kreuz trat üblicherweise nach einem Tag durch Ersticken oder Kreislaufkollaps ein. Durch Brechen der Unterschenkel, um das Abstützen mit den Beinen zu unterbinden, konnte der Tod schneller herbeigeführt werden. Bei Jesus, der nach nur sechsstündigem Todeskampf starb, unterließ man das.

Manche Forscher haben die Auferstehung Christi zu erklären versucht, indem sie vermuteten, dass Jesus vor der Kreuzigung ein Getränk mit Opium gegeben wurde und er so in tiefer Ohnmacht überlebte. Ob Jesus indes zwei Tage nach seiner Kreuzigung tatsächlich von den Toten auferstanden ist, wird sich wissenschaftlich niemals beweisen oder widerlegen lassen. Es bleibt eine zentrale Glaubensfrage, die Grundlage für das ganze Christentum ist.

1.3. Warum wir glauben und warum wir nicht mehr glauben

Religionen sind nützliche Illusionen. Anthropologen verweisen darauf, dass ohne Religionen seit 11.000 Jahren die Zivilisation des Menschen nicht erfolgt wäre. Der Mensch ist nur seiner selbst willen da. Solange er anonym ist, geht der Eigennutz vor. Mit den gleichen wissenschaftlichen Ansätzen, mit denen die Barmherzigkeit und das soziale Wesen des Menschen bewiesen wird, kann auch dessen egoistischer Charakter bewiesen werden.

Eine übernatürliche Kontrolle fördert das soziale Verhalten zwischen Menschen. Erst unter Aufsicht wird der Mensch kooperativ und zu gemeinsamer Arbeit fähig. Die Sozialpsychologie zeigt, dass ein gemeinsamer Glaube den Zusammenhalt und die Zusammenarbeit fördert. Religionen sind somit Bausteine einer zivilisierten Gesellschaft. Sie sind geniale Erfindungen des menschlichen Geistes, allen individuellen Neigungen der Menschen einen gemeinsamen Nenner zu geben, sie zu disziplinieren, zu lenken, die biologischen Triebe zu kanalisieren.[2]

Peter Sloterdijk bezeichnet die Religionen als großartiges metaphysisches Immunsystem, das sich die Europäer in einer 2000-jährigen Anstrengung errichtet haben. Der Ausdruck Nietzsches »Gott ist tot«[3] bedeute nichts anderes, als dass sich durch die zeitgenössischen Erfahrungen des modernen aufgeklärten Menschen dieses Immunsystem aufgelöst hat.[4] Es gibt jedoch ein Bedürfnis, das nach Sinn, Gerechtigkeit, Wahrheit und nach einem erfüllten Leben verlangt. Das ist aber kein primär religiöses Anliegen. Eine naturalistisch- humanistische Weltanschauung kann das gleiche leisten.[5]

Milliarden Menschen glauben an die Geschehnisse vor 2.000 Jahren, für die es keine historischen Belege gibt, weil es keinen wissenschaftlichen Glauben gibt. Der Glaube hat gegenüber der Wissenschaft den Vorteil, dass er nicht bewiesen werden muss. Er ist stimmig in sich und lässt Zweifel nicht zu.[6]

Seit der Steinzeit muss der einzelne Mensch sich schützen gegen Naturgewalten, Tiere und Menschen. Tempelanlagen wurden errichtet und dienten als Schutzräume. Kirchenräume geben auch modernen Menschen Sicherheit, versetzen sie in Ehrfurcht, Zuversicht und Frieden und bestärken sie in einer positiven Haltung zum sozialen Zusammenhalt. In den modernen Sozialstaaten jedoch steigt die Zahl der Ungläubigen. Der Staat wacht jetzt über das Sozialverhalten seiner Bürger. Wo Menschen ein sicheres Leben führen – etwas in Mittel- und Nordeuropa – scheint Religion nicht mehr nötig zu sein. Die Entwicklungen der letzten Jahrzehnte belegen das.

Die simple Ethik der alten Griechen könnte für einen Wertekanon menschlichen Zusammenlebens ausreichen. Es braucht keine Religionen. Namhafte Autoren, denen man nur schwer Populismus unterstellen kann, wenden sich mit ernstzunehmenden Argumenten gegen die Kirche und ihre Religion und verweisen auf die unauflösbaren Widersprüche der Kirchengeschichte und der Glaubensbekenntnisse. Sie bekennen sich zu einer naturalistisch-humanistischen Weltanschauung im Ersatz für einen überholten Gottesglauben.[7]

Letztlich entscheidet sich die theoretische Frage, ob Religionen nötig sind an der Frage nach der Fähigkeit des Menschen zu sozialem Verhalten, im kleinen Umfeld des Einzelnen bis zu weltweiten Verflechtungen. Menschen zu befähigen, ein gutes Leben zu führen ist zentrale Botschaft aller Religionen. Ob Religionen den einzig möglichen Weg darstellen, beschäftigt zunehmend Menschen in den letzten Jahrzehnten.

»Hast du eine Lehre, hast du einen Glauben oder ein Wissen dem du folgst, das dir leben und Recht tun hilft?« fragt Hermann Hesse in »Siddhartha«.[8] Der Glaube ist hier nicht der einzige Weg, ein – im christlichen Sinn – gutes Leben zu führen.

In Ländern mit großen sozialen Unterschieden sowie in Kriegs- und Notzeiten wächst der religiöse Zusammenhalt der Menschen. Die Anhänger des Judentums pflegen einen kraftvollen Zusammenhalt weltumspannend

nach den Erfahrungen aus der Nazizeit und darüber hinaus seit zweitausend Jahren. Muslime verabscheuen die gottlose Lebensart in westlichen Zivilisationen. Extremistische Vertreter schöpfen daraus übermenschliche Kräfte. »Ihr liebt das Leben, wir lieben den Tod. Unsere Stärke ist eure Schwäche«.[9]

1.4. Widersprüche

Was würde Jesus sehen, wenn er vom Kreuz einen letzten Blick ins Heute tun würde? Würde er lächeln, weil zweitausend Jahre genügt haben, um das Reich Gottes auf Erden zu errichten, mit allem was den Menschen an Möglichkeiten gegeben ist, dieses Ziel zu erreichen? Würde er sich resigniert abwenden? Erkennen, dass sein Opfer vergebens war?

Gibt uns die Menschheitsgeschichte seit Jesus das Recht, von der Erfüllung der Botschaft des lebendigen Gottes zu sprechen? Vor zweitausend Jahren wussten es die Menschen nicht besser. Es war Zeit für eine Botschaft an sie, wie sie ihr Miteinander gestalten sollen. Mit dem Wissensstand von heute müssten die Botschaften Jesu erfüllt werden können.

Seit den Tagen des Jesus ist die Welt jedoch nicht vorangekommen; die Menschen haben durch die zweitausendjährige Wirkungsgeschichte der Christus-Legende, vor allem aber durch das Wirken der Kirche, keine höhere Ethik oder Moral erlangt. Die christliche Religion und mit ihr die Geschichte des christlichen Abendlandes wurde aber nicht von den Lehren des Menschen namens Jesus bestimmt, sondern dadurch, was nach seinem Tode in seinem Namen, aber oft nicht in seinem Sinne, sehr oft gegen seine Intentionen gedacht und getan worden ist. Mit diesem Jesus Christus des Glaubens hat der Mensch Jesus nur den Namen gemeinsam. Über ihn weiß man so gut wie nichts. Jesus war nicht einmal ein Mann des Abendlandes.

Jesus wollte das »Reich Gottes«, gekommen ist die Kirche. Mit diesem oft zitierten Wort beschrieb der französische Historiker Alfred Loisy (1857 bis 1940) einen unauflöslichen Widerspruch.

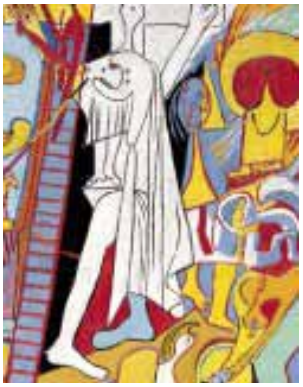
Vieles spricht sogar dagegen, dass es Jesus gegeben hat. Der ganze Jesus kann eine aus mehreren Figuren und Strömungen synthetisch geformte Erscheinung sein, die von phantasievollen, gebildeten Juden bewusst oder unbewusst als eine personifizierte Heilserwartung des jüdischen Volkes erfunden wurde.

Die Frage, ob man Jesus braucht, um an Christus zu glauben, ist immer wieder unter Theologen diskutiert worden. Für viele ist sie aber unwichtig, für andere ist sie theologisch sogar verboten. Allerdings steht auch für viele Exegeten fest, dass der Jude Christus nicht für die Menschheit gestorben ist, um die Menschen zu erretten, die an in glauben.

2. Jesus Christus in der bildenden Kunst

Kein Thema der Menschheitsgeschichte der letzten zweitausend Jahre ist so oft Gegenstand künstlerischer Darstellung wie Jesus Christus.[10]

Alle Lebensabschnitte, von der Geburt bis zum Tod am Kreuz, haben bis heute Künstler inspiriert. Das Kreuz ist zum Symbol des Christentums geworden. Die Kreuzigungsszene ist der dramatische Höhepunkt. Seit der Ottonik und insbesondere der Romanik ist es ein beherrschendes Thema der christlichen Kunst. Das Kruzifix wird zum zentralen Andachtsbild in den christlichen Kirchen. Es sollte die Aussagen der christlichen Glaubenslehre zum Ausdruck bringen. Die zentralen Elemente sind die Erlösung der Menschheit von den Sünden durch den Tod Christi und sein Sieg über den Tod durch die Auferstehung.



Mathias Grünewald,
Kreuzigung , 1524
(Tauberbischofsheimer Altar)

Miguel Angel Buonarroti,
Kreuzigung, 1540

Pablo Picasso,
Die Kreuzigung, 1930

Salvador Dali,
Christus am Kreuz, 1951

Bernard Heiliger,
Christusfigur, 1964/82

Verschiedene Künstler;
Italienischer Pavillon,
54. Biennale Venedig, 2011

In der Romanik überwiegt der Darstellungstyp des triumphierenden Jesus, des Christus triumphans. Der Leib hängt zwar am Kreuz, doch Jesus ist nicht leidend und schaut dem Betrachter lebend ins Gesicht. Er wird am Kreuz als Sieger über den Tod gezeigt. In der Gotik wird der tote Jesus Christus als Erlöser dargestellt. Nicht selten sind solche Darstellungen in Szenenfolgen eingebunden, in denen auch auf die Auferstehung hingewiesen wird. In der Spätgotik bekommt die Darstellung des toten Christus immer drastischere Züge, bis zur Abbildung eines bis auf die Knochen zerfleischten Körpers.

Einer der Unterschiede zwischen der Romanik und späteren Epochen betrifft die Anzahl der Nägel. Bis zum Ende der Romanik wurde Christus im Wesentlichen als Gekreuzigter mit vier Nägeln – durch jede Hand und jeden Fuß einen – dargestellt. In der Gotik werden beide Füße nur noch mit einem Nagel angeheftet. Die Dreizahl der Nägel soll symbolisch auch für die heilige Dreieinigkeit stehen. In der Romanik wird der Gekreuzigte zumeist ohne Seitenwunde gezeigt. Erst in der Gotik wird die Seitenwunde, die Jesus nach seinem Tode beigefügt wurde, hinzugefügt.

Die Triumphkreuze entwickelten sich mit den wachsenden Kirchenbauten zu einem häufigen Element der Innenausstattung mittelalterlicher Kirchen. Es waren monumentale Kruzifixe, die in den Kirchen an zentralem Ort aufgehängt wurden. Bis heute finden Künstler immer neue Ausdrucksformen für das Christusthema.

»Ecce homo 2012« ist nicht als Andachtsfigur entstanden und nicht in die Reihe der zeitgenössischen Christusfiguren zu stellen.

Martin Schongauer:
Ecce homo, 15. Jahrhundert

Hieronymus Bosch:
Ecce homo, 1476 oder später

2.1. Das Ecce-homo-Thema

Nach dem Johannesevangeliums stellt der römische Statthalter Pontius Pilatus den gefolterten, mit einer Dornenkrone gekrönten Gefangenen Jesus von Nazareth dem Volk mit den Worten vor: »Ecce homo!«
Die verschiedenen Bibelübersetzungen unterscheiden sich geringfügig im Wortlaut: »Siehe, der Mensch« (Elberfelder Bibel). »Sehet, welch ein Mensch.« (Lutherbibel), »Seht, da ist der Mensch!« (Einheitsübersetzung), »Hier ist er, der Mensch!« (Neues Leben), »Seht ihn euch an, diesen Menschen!« (Hoffnung für Alle). [11]

Antonio Ciseri:
Ecce homo (19. Jh.)

Lovis Corinth:
Ecce homo, 1925

»Ecce homo« ist zugleich der Terminus der Bildenden Kunst für die Darstellung dieser Szene. Seit dem 9. Jahrhundert war sie Gegenstand in der Malerei und Skulptur. Ab dem 19. und 20. Jahrhundert wird das Ecce-homo-Motiv als Bild für das Leiden und die Entwürdigung des Menschen durch Gewalt und Krieg in seiner Bedeutung erweitert. Bekannte Darstellungen der Moderne sind Lovis Corinths Spätwerk »Ecce homo« von 1925, das Jesus mit einem als Arzt gekleideten Pilatus und einem Soldaten aus der Perspektive der betrachtenden Menge zeigt und Otto Dix' »Ecce homo mit Selbstbildnis hinter Stacheldraht« von 1948. George Grosz veröffentlichte einen 100-teiligen Bildzyklus unter dem Titel »Ecce homo.«

Meine Skulptur »Ecce homo 2012« versteht sich als zeitgenössische Aufarbeitung des Ecce-homo-Themas.

Ich habe den Bildtitel auf den bereits gekreuzigten Jesus übertragen. Es ging mir nicht um die Aufarbeitung christlicher Religionsgeschichte. Als Pontius Pilatus diese Worte sprach, war das Urteil über den Jesus von Nazareth noch nicht gefällt. Inzwischen sind zweitausend Jahre vergangen und wir schauen auf eine ebenso lange Geschichte menschlicher Gewalt zurück. Im Kontext christlicher Glaubensbekenntnisse sollen wir uns diese Historie vor Augen führen. Kaum fassbar ist der Wissenszuwachs der Menschheit, ebenso unfassbar ist es, wie wenig sie sich bewegt hat in moralisch-ethischer Sicht.

3. Torso und Körperfragment

Bei »Ecce homo 2012« kann man nicht von einem Torso im ursprünglichen Sinn sprechen. Er ist zwar torsiert in dem Sinne, dass wesentliche Körperteile weggelassen wurden. Besser ist es jedoch, von Fragmentierung zu sprechen: Der Figur fehlt der Kopf, der rechte Arm und Teile der Rumpfes.

Der Bauchraum scheint ausgehöhlt. Der Brustraum ist überhöht vorgewölbt und unterstützt die sich aufbäumende, nach vorn hängende Figur. Die überhöhte Konkavität des Bauches und Konvexität der Brust stehen für Verletzung, Schmerz und Tod.

Der im Ungefähren verbliebene Bauchraum macht auch die Darstellung des Geschlechtes entbehrlich. Jegliche Andeutung des Penis würde den Blick auf sich ziehen. Der wahre Sinngehalt würde in die falsche Richtung gelenkt.

Ein Torso ist die Skulptur eines menschlichen Körpers, bei dem Arme, Beine sowie der Kopf nicht vorhanden sind. Die Bildhauer der Antike schufen zweifellos vollständige Abbilder menschlicher Figuren. Erst die Beschädigungen, welche diese Kunstwerke im Laufe der Jahrtausende erfuhren, machten sie zu Torsi, wenn die zerbrechlichen Teile der Skulpturen – Arme, Beine, Hals und Kopf fehlten. Besonders in der Renaissance kam den Torsi eine starke Bedeutung zu. Zu dieser Zeit wurden viele Kunstwerke der Antike wiederentdeckt, welche die Künstler als Inspiration nutzten. Man fand in diesen im Grunde verstümmelten Bildwerken eine neue Ästhetik des Schönen. Der französische Bildhauer Auguste Rodin erhob den Torso schließlich zu einer eigenen Gattung der plastischen Kunst. Von ihm stammt auch der Satz: »Schöner als eine schöne Sache ist die Ruine einer schönen Sache. Ein gut gemachter Torso enthält das ganze Leben. Man fügt ihm nichts hinzu, wenn man daran die Arme und Beine anbrächte.«[12]

Die Statements bekannter Künstler zeigen die Bedeutung des Torsos in der bildenden Kunst: »Einfachheit ist nicht das Ziel der Kunst, man kommt aber automatisch zu ihr, wenn man zum Wesen der Dinge vordringt. Der Torso ist ein solch vereinfachter Körper«.(Constantin Brancusi)[13]

»Eigentlich jeder Bildhauer seit Rodin hat sich, wenn auch nur kurz, mit dem Phänomen Torso befasst. Er hat auf fast jeden Künstler gelegentlich eine Faszination ausgeübt, da er bereits etwas mit Abstraktion, Reduktion, Zurückführung auf Wesentliches und Verfremdung des gewohnten Menschenbildes zu tun hatte.« (Bernhard Heiliger)[14]

Heiliger weist weiter auf einen Aspekt des modernen bildhauerisch-plastischen Torsos hin, der für ihn mit Infragestellung des überkommenen gewohnten Menschenbildes zu tun hat, um neue, individuelle einmalige Einblicke zu gewinnen, offen zu legen und plastische Form werden zu lassen.[15]

»Trotz der Reduzierung auf den Torso, erlaubt es dieser, weit mehr darzustellen, als der Titel Torso aussagt: nämlich das Ganze, den Glanz und die Schönheit eines menschlichen Körpers zurückgeführt auf die einfachste Form.« (Ossip Zadkine) [16]

»Es findet sich am Anfang oft das Große, das zum Schluss durch die Freude am Detail verdeckt werden kann. So kann man lernen, was für ein wichtiges Kunstmittel das Weglassen ist.« (Gustav Seitz) [17]

Gustav Seitz erkennt im Torso noch einen anderen Hintergrund: »Es gibt die Lust am Unfertigen, in einer Welt die selbst nicht mehr heil ist. Das Zerstörte ist heute in der Kunst genauso willkommen, wie das Ebenbegonnene, Liegengebliebene. Selbst das Ungeordnete und Zufällige steht höher im Kurs als das Klare und Geordnete. Aber der gebaute Torso ist weder unfertig noch zufällig. Er verlangt im höchsten Maße die formende, komponierende Hand. Die ganze Figur ist in Ungnade gefallen, durch Amputation entsteht der Torso, der aber mit Bedacht ausgewogen und einem verändertem Kanon gehorchen muss.« (Gustav Seitz) [18]

»...einen Teil für das Ganze machen, da man nicht Augen, Hände und Füße einer Person gleichzeitig sehen kann. Aber das einzelne Teil, das ich betrachte, zieht das Gefühl der Existenz des Ganzen nach sich.« (Alberto Giacometti) [19]

Giacometti hat sich oft dem Körperfragment zugewandt, um aus dem Teilaspekt die Vorstellung des Vollständigen zu evozieren. »Im Torso muss das Nichtvorhandene existent sein.« (Alberto Giacometti) [20]

»Der Torso ist eine Form der Konzentration auf das Wesentliche. Er ist ein Portrait des Leibes.« (Wieland Förster) [21]

Alle diese Überlegungen waren mir gegenwärtig bei der Arbeit an der Skulptur. Es sind für mich Lehrsätze, die ich stets bestätigt sehe, wenn ich danach arbeite.

Mit dem Weglassen von Körperteilen bei »Ecce homo 2012« verband ich noch weitere Intentionen: Es steht für die Anonymität des Leides und für die Unsicherheiten beim Umgang mit dem historischen Jesus. Zusätzlich kamen dabei auch die oben genannten formalen Wirkprinzipien des Torso zum Tragen.

4. Anforderungen an ein Kunstwerk und Prinzipien bei der Erarbeitung der Skulptur

Von einem Kunstwerk erwarte ich:

- dass man die Zuwendung spürt, die der Künstler aufgebracht hat,
- dass handwerkliche Kunst erkennbar ist
- dass nicht der Verdacht der Beliebigkeit aufkommen muss
- mehr als nur simple im Kunstwerk verarbeitete Gedankenverknüpfungen
- eine philosophische Verarbeitung der Thematik
- mehr als nur bemühte, oberflächliche Verknüpfungen mit Alltagsthemen oder allzu simple Gedankengänge
- das Sichtbarwerden der geistigen Auseinandersetzung mit dem Thema.

Ein Kunstwerk sollte sich nicht selbst erklären. Die offene Deutung ist ein Prinzip der zeitgenössischen Kunst. Aus gleichem Grund kann ein Titel, der die Gedanken des Rezipienten in eine vorbestimmte Richtung lenkt und da fixiert, dem Kunstwerk abträglich sein.

Anderseits kann der Titel notwendig sein, um überhaupt einen Zugang zum Werk zu finden. Der Künstler gibt sozusagen den ersten Schritt für das Verständnis der Arbeit vor. Mehr sollte er aber nicht sagen zu seiner Arbeit. Henry Moore hat das bereits 1937 gefordert: »Ich halte es für einen Fehler, wenn Bildhauer und Maler sich sehr oft in Wort und Schrift über ihre Arbeit äußern. Das macht Spannungen frei, die eigentlich das Werk nötig hat.«[22]

In der zeitgenössischen Kunst, mit dem Verschwinden leglicher Strömungen und Ismen, wenn mehrere Kunstrichtungen und Stile sich in einem Werk vereinen und wenn komplexe gesellschaftliche Vorgänge künstlerisch verarbeitet werden, sind Kunstwerke nicht mehr »selbstverständlich«. Zudem fehlt eine allgemeine Kunstauffassung. Es bedarf oft einiger Vorkenntnisse, um sie erfassen, verstehen und ausloten zu können und ihr Potential zu beurteilen. Es kommt zu einer Verständigungslücke zwischen Künstler und Publikum.

Eine gute Skulptur sollte ausdrücken, was nur Worte in einer präzisen Sprache ausdrücken könnten. Sie sollte Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit sein. Das Thema, gleich welcher Zeit es entnommen wurde, muss in die Sinnbilder und Erscheinungen der Jetztzeit gekleidet sein. Die äußere Form soll dabei den inneren Charakter der Dinge enthüllen. Der Künstler sucht nach dem Zeichen, wofür ein Thema steht. Die Zeichen der Dinge finden ist das Ziel der Kunst.[23] Die realistische Darstellung ist hierbei nicht geeignet, das Wesen der Dinge zu erfassen. Es bedarf einer Abkehr vom Realismus durch Abstraktion.

In der Bildenden Kunst bezeichnet Abstraktion einerseits die stilistische Reduzierung der dargestellten Dinge auf bestimmte Aspekte. In diesem Fall spricht man vom Abstrahieren des Allgemeinen auf das Wesentliche.

Andererseits bezeichnet der Begriff in der Kunst verschiedene Strömungen der Moderne oder der zeitgenössischen Kunst, deren Merkmal die völlige Abwesenheit eines konkreten Gegenstandsbezuges ist. Wir sprechen von Abstrakter Kunst. Diese Abstraktion ist zu einer Weltsprache geworden.

Abstraktion nimmt ihren Weg aber nicht geradlinig zum Ziel. Die Quelle ist immer – und sei es nur im Kopf des Künstlers – die realistische Situation. Der Künstler kann nicht abstrahieren wovon er das reale Bild nicht hat. Er muss die reale Welt genau kennen, um sie weiter als Mittel zur Darstellung der eigenen Sicht auf die Dinge zu nutzen, sie künstlerisch zu interpretieren und das Wesen der Dinge sichtbar zu machen. Dabei muss er sich von allem trennen, was er über ein Ding zu wissen glaubt. Er muss es so sehen wie es wirklich ist, so als ob er es das erste Mal sehen würde.[24]

Bei der Planung zu »Ecce homo 2012« und dessen Ausführung waren es folgende Schwerpunkte, welche die Skulptur spiegeln sollte und womit es galt, sich theoretisch zu beschäftigen:

- Die historischen Ereignisse um Jesus von Nazareth
- Die Geschichte der Entstehung des Christentums
- Über den Glauben in unserer Zeit
- Die Technik der Kreuzigung
- Die menschliche Anatomie

5. Die Skulptur »Ecce homo 2012«

Impetus war die Auseinandersetzung mit dem historischen Jesus und dem Christus des Glaubens. Die unvoreingenommene Beschäftigung mit diesem Thema führt in das Spannungsfeld zwischen Glaube und Wissen.

Formal ist es eine rhythmische Komposition, die beim Betrachter die Assoziation zu Jesus Christus erzeugt.

Die Darstellung eines Gekreuzigten wird in der christlichen Welt stets mit der Vorstellung von Jesus Christus verbunden. »Ecce homo 2012« lässt lediglich eine Vermutung darauf entstehen. Gleichzeitig erkennt man die fremden Details, die gegen eine Christusdarstellung sprechen: der fragmentierte Rumpf, Beschränkung auf einen Arm, die Fußstellung, die Hand. Die formalen Abweichungen vom Kruzifix stehen für die historischen Unsicherheiten um die Person des Jesus Christus.

Die Weglassung in der Darstellung war das künstlerische Mittel dafür. Die fragmentierte Körperdarstellung ist das augenscheinlichste Merkmal.

Das Gesicht als das eine Person beschreibendes Merkmal ist nicht überliefert und mithin nicht dargestellt. Diese Gesichtslosigkeit allein spricht schon gegen eine Christusdarstellung. Die Fragmentierung geht jedoch darüber hinaus: Während die Beine in der Form naturnah ausgebildet wurden, ist der Rumpf reduziert auf das Verbindungsstück zum realistisch formulierten linken Arm. Gewinkelte Beine, angespannter Rumpf und ausgestreckter Arm bilden eine schwungvolle Linie, die unter sich eine Binnenform einschließt, die wie ein Schutzraum verstanden werden kann. Auf die Wundmale wurde verzichtet, weil nicht Jesus Christus dargestellt ist.

»Ecce homo 2012« ist ein Bild des Leidens und der Entwürdigung des Menschen durch Gewalt und Krieg in der Jetztzeit. Die Zitate dafür sind der Entstehungsgeschichte des Christentums entnommen. Die Torsierung – besser

Fragmentierung – lässt Raum für Interpretationen. Anderseits sind Körperteile realistisch ausgeführt. Das Leid wird erlebbar. Die aufgebrochenen Oberflächen steigern den Eindruck des Leides, das diesem Menschen geschah und welches sich Menschen bis heute gegenseitig antun.

5.1. Die Arbeitsschritte

- Modellation der Füße in Ton
- Herstellung verlorener Formen der Füße
- Gipsguss der Füße
- Bestimmung der Position der Füße
- Fertigung des Stahlrohrgerüstes der Beine
- Fixation der Füße am Gerüst und und beides zusammen an einer zeitweiligen Bodenplatte als Arbeitsgerüst (Bild 1 - 5)
- Grobe Modellation der Beine in Gips
- Erweiterung des Stahlrohrgerüstes für den Rumpf, die Schulter und den Arm
- Grobe Modellation des Rumpfes in Gips
- Anbringen des Verbindungsstückes zum »Kreuzesbalken«
- Fertigung des Schlosses
- Hängung der Figur am »Kreuzesbalken« und Lösen der provisorischen Bodenplatte
- Grobe Modellation der Schulter und des Armes in Gips
- Modellation der Hand in Ton
- Herstellung einer verlorenen Form der Hand
- Gipsguss der Hand
- Montage der Hand an den Arm
- Feinmodellation der gesamten Figur mit Spachtel
- horizontale Trennung der Figur zwischen Arm und Brustkorb zum Transport; Fertigung einer Verschraubung
- Patinierung
- Wachsüberzug

Die Figur hat weder einen Sockel noch ein Podest im üblichen Sinne. Es handelt sich um eine acht Millimeter dicke senkrecht stehende Stahlplatte, die am Boden gewinkelt ist und so gleichzeitig die Standfläche bildet. Die Platte ist aus rostendem Stahl. Jedoch blieb die Walzhaut erhalten und unbehandelt. Das unterstützt den archaischen Charakter der Skulptur.

Vor diese Stahlplatte ist die Figur scheinbar frei hängend montiert. Seitlich ist eine Öffnung gearbeitet, durch welche die Füße in den rückwärtigen Raum der Skulptur ragen. Dadurch tritt die Figur gleichsam aus dem Hintergrund heraus. Diese seitliche Öffnung verleiht der Skulptur Spannung

und gleichzeitig formale Harmonie. Es entstand eine Binnenform mit augenscheinlicher Bedeutung für die Gesamterscheinung. Technisch ist die Stahlplatte die Halterung für die Figur. Künstlerisch ist sie das Kürzel für das christliche Kreuz. Sie ist seitlich um ca. 15 Grad gekippt und mit ihr die ganze Gestalt.

Diese Kippung ist eine bewusste Provokation. Wenn der Glaube an Jesus Christus bewiesen werden müsste, würde die geistige Grundlage des Christentums »kippen«. Bei genauer Betrachtung wird man jedoch feststellen, dass die gesamte Skulptur trotz Kippung sehr wohl im Gleichgewicht ist. Der Schwerpunkt liegt innerhalb der äußeren Begrenzungen der Figur. Sie ist statisch stabil und hat Bestand – wie der Glaube.

Der figürliche Teil der Skulptur ist aus Gips. Es ist eine Aufbauplastik.
Viele lassen den Gips nicht gelten als Material für eine fertige Skulptur. Für sie ist es ein »unwertiger« Stoff. Aber nicht das Material oder gar der bloße Materialwert bestimmen die künstlerische Qualität einer Skulptur, sondern zuvorderst die Form. In der Malerei wird das Bild auch nicht nach seinem Materialwert bemessen. Gips ist nicht wetterbeständig und damit für den Außenbereich nicht geeignet – genau wie ein Gemälde.

Für mich ist der Gips »gesellschaftsfähig«. Auch weil man meinen Arbeiten den Gips nur dort ansieht, wo es gewollt ist. Die Patinen verwandeln die Gipsoberfläche in Bronze-, Eisen- und Aluminiumguss oder andere Stoffe.

Bei der Arbeit an der Skulptur habe ich oft darüber nachgedacht, ob sie letztlich nur das Modell für den Guss sein soll. Es hat sich Protest in mir entwickelt gegen diese Verwandlung. Die Figur wäre nicht mehr dieselbe. Es wäre nicht mehr »meine«, sondern die des Gießers. Auch steht die Einfachheit des Gipses in diesem Fall für den Mann aus dem Volk Jesus von Nazareth.

Sartre beschreibt in einem Aufsatz über Giacometti den Gips sehr poetisch als die »untastbare Kehrseite der Bewegung« der modellierenden Finger. Gips sei ein gewichtsloses Material, das gefügigste, vergänglichste und geistigste.[25]

Auch gefällt mir der Gedanke, den Giacometti äußerte über die Verantwortung des Künstlers, ein Werk in Stein oder Bronze für die Ewigkeit zu machen. Wer kann behaupten, sein Werk sei es wert, für immer in der Welt zu sein? Der Rückzug ist nicht möglich. Gips kann ohne Groll vernichtet werden, wenn beim Künstler die Sicht auf die Dinge sich gewandelt hat. Er hat die Chance, sich selbst treu zu bleiben.

Die Skizzen und die Vermessungen nach dem Kanon des menschlichen Körpers sind die Grundlage für die Konstruktion des Stahlrohrgerüstes. Die Armierung besteht aus halbzölligem, verzinktem Stahlrohr. Am Rücken tritt die Armierung aus der Figur heraus und wird mittels eines speziellen, lösbaren Verbinders an der Stahlplatte befestigt.

Der Verbinder ist eine selbstjustierende Schwalbenschwanzform aus Stahl. Er erlaubt die Montage/Demontage zu Transportzwecken. Mit gleichem Grund ist die Figur auf Brusthöhe aus zwei Teilen verschraubt. Die Wachsoberfläche macht die Fuge unsichtbar.

Zur Gewichtsreduzierung wurde das Stahlrohr im Bereich der Gliedmaßen mit textilen Bandagen umwickelt, bis zu einem Durchmesser, der eine bruchsichere Gipsschicht ermöglichte und anderseits genügend gestalterischen Spielraum ließ.

Es ist keineswegs so, dass die endgültige Formulierung anhand der Vorskizzen feststeht. Es ist im Grunde ein additives Vorgehen, also eine Aufbauplastik. Jedoch ist das subtraktive Vorgehen fester Bestandteil des Vorgehens. Die Annäherung an die beabsichtigte Form geschieht in ständigem Wechsel von additivem und subtraktivem Verfahren. Ich muss die Form visuell und räumlich erfahren. Die Zeichnungen sind bei mir lediglich grob planerische Vorarbeiten, welche das Thema erfassen und den Kanon des menschlichen Körpers vergegenwärtigen.

Der Kern der Skulptur besteht neben den Platzhaltern aus Gips. Verwendung findet gewöhnlicher Stuckgips. Er gibt der Figur die nötige Stabilität und Bruchsicherheit.

Nachteilig bei Gips sind die kurze Verarbeitungszeit und die hohe Endhärte. Diese Härte steht dem oben angedeuteten Wechsel von auftragendem und abtragendem Vorgehen entgegen.

Ich habe deshalb den sogenannten Innenspachtel für die formgebenden Schichten der Skulptur für mich entdeckt. Innenspachtel ist auf Baumärkten erhältlich. Er wird wie Gips angemischt. Innenspachtel besteht aus Gips und verschiedenen Beimischungen. Die Rezeptur wird vom Hersteller nicht genannt. Die Konsistenz kann unterschiedlich eingestellt werden. Vorteile sind: lange Verarbeitungsdauer bis ca. 20 Minuten und die geringere Endhärte. Das ermöglicht ein langsames, überlegtes, stetig überprüfbares Auf- und Abtragen ohne in Zeitdruck zu geraten. Der ausgehärtete Spachtel lässt sich leichter beilen, schnitzen oder schmirgeln als Gips. Auch lässt sich die Masse sehr dünn ausziehen. Sie haftet hervorragend an den unterschiedlichsten Materialien.

Mit Innenspachtel lassen sich Oberflächenwirkungen erzielen, wie sie sich mit Gips und dem modellierenden Instrument nicht erreichen lassen. Auf Grund der langen Verarbeitungszeit kann die aufgetragene Menge verstrichen und kontrolliert in eine beliebige Form gebracht werden. Man kann zweihändig mit den Fingern modellieren wie sonst nur noch mit Ton.

Eine besonders grobe, aufgebrochene Oberfläche lässt sich mit fest angespachtelter Masse erzielen: Eine größere Menge wird mit dem Spatel aufgenommen und gezielt an die Fläche angeworfen, ähnlich einer gestischen Malerei. Sie wird nicht weiter verformt. Die nächste Menge wird in gleicher Weise daneben platziert. Man erhält eine geradezu archaische Oberfläche.

Diese Technik habe ich im Nacken- und Bauchbereich der Figur angewandt. Sie bilden eindrucksvolle Grenzflächen abstrahierter Bereiche, die sich im Unbestimmten zu verlieren scheinen.

Die Füße und die Hand wurden zunächst einzeln in Ton modelliert und danach über eine verlorene Form in Gips gegossen. Diese anspruchsvollsten Teile der Figur sind so leichter herzustellen. Der Gipsguss bietet die höchstmögliche Bruchsicherheit. Entgegen dem üblichen Verfahren, wonach eine Figur von innen nach außen Stück für Stück und alle Körperteile zugleich aufgebaut werden und die gesamte Figur sich so der endgültigen Form nähert,

bin ich bei »Ecce homo 2012« anders vorgegangen. Bei den Füßen beginnend, habe ich den Körper von unten nach oben entwickelt und mit dem ausgestreckten Arm beendet.

Die Füße waren nach dem Guss ausformuliert mit Ausnahme der Oberflächencharakteristik. Dieses Vorgehen ermöglichte mir die Positionierung der Füße zueinander experimentell festzulegen. Auf diese Weise entschloss ich mich, den Füßen nicht jene übereinandergelegte Position zu geben, wie sie meistens für Kreuzigungsdarstellungen verwendet werden. Das hätte bedeutet, sich auf etwas festzulegen, was historisch durchaus nicht belegt ist. Die Nagelung der Füße geschah möglicherweise auf ganz andere Weise. Somit bekamen die Füße nur andeutungsweise die Position zueinander, die an die Kreuzigung denken lässt. Sie schweben frei im Raum. Die Deutungsfreiheit ist nicht beschränkt. Der Betrachter wird jedoch sofort die Verwandtschaft erkennen.

Die Positionierung der Füße ermöglichte jetzt die »Konstruktion« der Unterschenkel. Die Füße wurden durchbohrt, der Gerüststahl durchgeführt und mit einer provisorischen Bodenplatte verschweißt.

Ein weiteres wichtiges Detail war die Winkelung in den Kniegelenken (siehe auch Kapitel 1.2.). Dementsprechend war der Winkel mit ca. 90 Grad zu wählen. Das ist die Position, die der entkräftete Körper des Gekreuzigten kurz vor dem Tod einnimmt, wenn der Körper nur noch an den angenagelten Händen hängt und eine Atmung nicht mehr möglich ist. Diese Position ist der transitorische Moment, nachdem in der Skulptur gesucht wird. Hier ist es der Moment zwischen Leben und Tod. Es ist der Moment, den diese Skulptur einfangen soll: der Moment zwischen letztem Atemzug, letztem Gedanken oder letztem Wort, das Jesus in den Mund gelegt wurde und dem Tod.

Die Formulierung der Waden, der Oberschenkel und des Gesäßes ist muskulös, die eines gesunden, kräftigen Mannes. So könnte Jesus ausgesehen haben in einem Alter von 36 Jahren.

Während die unteren Gliedmaßen ausformuliert sind, wird der Rumpf aufgebrochen, ausgehöhlt und stark abstrahiert ausgeführt. Der Brustkorb ist vorgewölbt. Diese abstrahierte Form geht über in eine äußerst muskulös gestaltete Schulterpartie, Oberarm und Unterarm, wiederum – wie die Beine – anatomisch korrekt gestaltet, wenn auch leicht überhöht.

Die Hand wurde, wie die Füße, zunächst in Ton modelliert, über eine verlorene Form in Gips gegossen und anschließend montiert. Als einziges Detail der Skulptur ist die Hand nicht nur anatomisch korrekt, wie auch die Füße, sondern die Oberfläche ist darüber hinaus auch geglättet. Die Fingerhaltung ist nicht gekrümmt, wie sie bei einer Kreuzigung sich ergeben würde, sondern der Zeigefinger ist gestreckt. Er zeigt in eine Richtung, welche mit Zukunft übersetzt werden kann. Es ist der Fingerzeig auf ein besseres Leben.

Die ausformulierte Hand und der Fingerzeig sind das einzige optimistische Detail der Skulptur. Die Hand ist in der Evolution der Teil des Körpers, mit dem der Mensch sein Bewusstsein erreicht hat, was ihm zum Homo sapiens machte. Von Menschenhand geschah auch alles Leid in der Geschichte. Von Menschenhand kann aber auch eine lichte Zukunft errichtet werden. Das Christentum spricht vom Himmelreich auf Erden.

Man kann sich dieser Arbeit nicht entziehen. Man muss sich ihr gegenüber verhalten, wenn man sich darauf einlässt. Der Grund dafür liegt in der Ähnlichkeit zum Kruzifix, dem Symbol einer weltumspannenden Religion, die auch für unseren Kulturkreis prägend ist. Gleichzeitig muss man sofort zweifeln, ob es eines ist.

»Ecce homo 2012« ist eine Metapher für menschliches Leid, dass seit zweitausend Jahren geschah, heute geschieht und weiter geschehen wird, solange Christen nicht das Wort ihres Herren leben. Jedes Detail der Skulptur spiegelt diese Thematik und stellt eine Verbindung zur Kreuzigungsszene her, ohne sie sichtbar werden zu lassen. Nichts ist zufällig oder aus rein for-

malen Gründen gestaltet. Alles ist Bedeutungsträger: die Positionierung im Raum, Materialwahl und Oberfläche des »Sockels« sowie alle Einzelheiten der Figur: Hängung, Körperhaltung, Fragmentierung, Materialwahl, Oberflächenstruktur und Patinierung.

Die Figur sollte lebensgroß werden und einen jungen, kräftigen, muskulösen männlichen Körper von ca. 190 cm Körperhöhe nachbilden. Sie zeigt die Verletzbarkeit des Menschen durch Not und Gewalt. Durch die naturidentische Körpergröße wird diese Gewalt realer, somit nachfühl- und erlebbar. Eine stärkere Abweichung von der Körperhöhe eines realen Menschen – Monumentalfigur, Körperhöhe über 200 oder unter 150 cm – würde die Betroffenheit für den Betrachter relativieren.

»In der tatsächlichen Größe (einer Skulptur) steckt ein Erlebnisgehalt. Wir erleben alles in Bezug auf unsere eigenen Körpermaße und unser gefühlsmäßiges Reagieren auf Größe und Maße unterliegt der Tatsache, dass der durchschnittliche Mensch 1,50 bis 1,80 Meter misst. Mehr als in der Malerei wird in der Plastik die Überlegung zur Größe der Arbeit eine Rolle spielen.« [26] Das bedeutet nicht, dass figürliche Skulptur ihre Wirkung nur aus den realistischen Größenverhältnissen bezieht. Wer könnte die überwältigende Wirkung der Miniaturen Giacomettis oder einer Monumentalskulptur von Richard Serra bezweifeln. Größe ist aber nicht entscheidend. Eine Monumentalskulptur kann kleinlich sein, genau wie eine kleine Figur mächtig sein kann.

Bei den Planungen zu »Ecce homo 2012« waren Anleihen aus der bekannten Kreuzigungsszene in naturidentischer Größe wichtig für die Wirkung. Der Betrachter sollte sich wiederfinden können: Das könnte auch ihm passieren in einer Welt, die noch immer nicht moralisch vollkommen ist. Betroffenheit war ein Ziel.

Die aufgewühlte und aufwühlende Figur ist so auch ein kraftvoller Entwurf mit einer zukunftsweisenden Geste.

5.2. Oberfläche / Patina

Eine Skulptur nimmt ihre Wirkung neben der Form vor allem auch aus der Oberfläche. Von high glossy wie bei Jeff Koons, naturrealistisch wie bei Mark Wallinger und John De Andrea bis zur dramatisch aufgebrochenen Oberfläche wie bei Alberto Giacometti liegen die Möglichkeiten. Bei Bernhard Heiliger steht oft die polierte Oberfläche neben dem unbearbeiteten Guss. Hyperrealistische Arbeiten, wie wir sie von Charles Ray oder Gil Sachar kennen, haben eine fast beklemmende Wirkung. Bei Holzskulpturen sind oft die groben Bearbeitungsspuren prägende Merkmale. Arbeiten von Stephan Balkenhol und Georg Baselitz sind Beispiele hierfür. [27]

»In der unruhigen, aufgebrochenen Oberfläche einer Skulptur durchdringen sich Form und umgebender Freiraum. Es ergibt sich eine Verschmelzung von Objekt und Raum.«[28]

Bei »Ecce homo 2012« habe ich diese aufgebrochene, schrundige Oberflächencharakteristik gewählt, die zusammen mit der Patina den Ausdruck für Leid abbildet. Die geglättete Oberfläche der Hand steht im Gegensatz dazu und evoziert ganz andere Überlegungen.

Die fertige Skulptur wurde mit Pigmenten und Wachs behandelt. Verschiedene Schwarz-, Grau- und Brauntöne in Form von Pastellkreiden wurden im Mörser zerstoßen und mit Wasser zu einem Brei vermischt. Diese Farblösung wurde mit dem Pinsel auf die trockene Spachteloberfläche aufgetragen. Nach Trocknung wird mit einem nassen Schwamm das wasserlösliche Pigment teilweise wieder herausgelöst. Je nach Feuchtigkeitsgrad des Schwammes verbleibt nur in den tiefen Unebenheiten der Oberfläche das Pigment oder es werden nur die obenliegenden Strukturen vom Pigment befreit und die Farbe des Spachtels bestimmt die Fläche. Auf diese Weise entsteht eine farblich lebendige Oberfläche von tiefschwarz bis hellgrau und Abstufungen von braun. Sie erhöht die dramatische Wirkung der aufgebrochenen Oberfläche und steht für Leid, Schmerz und Tod.

Die Wirkung des Lichts ist ein wichtiger Bestandteil einer Skulptur. Sie sollte die Formauflösung und Entmaterialisierung der Skulptur steigern. Dem dient die Behandlung der Figur mit Wachs. Es absorbiert Licht und Schatten in besonderer Weise und unterstützt die scheinbare Verschmelzung des Werkes mit der Umgebung. Die Oberfläche ist matt glänzend und versiegelt gleichzeitig den Gips. Verwendet wurde geschmolzenes weißes Kerzenwachs, welches mit dem Pinsel aufgetragen wurde. Anschließend erfolgt die erneute Verflüssigung am Objekt mit einer Heißluftpistole bei 500 Grad Celsius, ohne das Wachs jedoch zu verbrennen. Auf diese Weise dringt das dünnflüssige Wachs in die Gipsoberfläche ein, versiegelt sie und bildet eine festhaftende Schicht

5.3. Deutungen

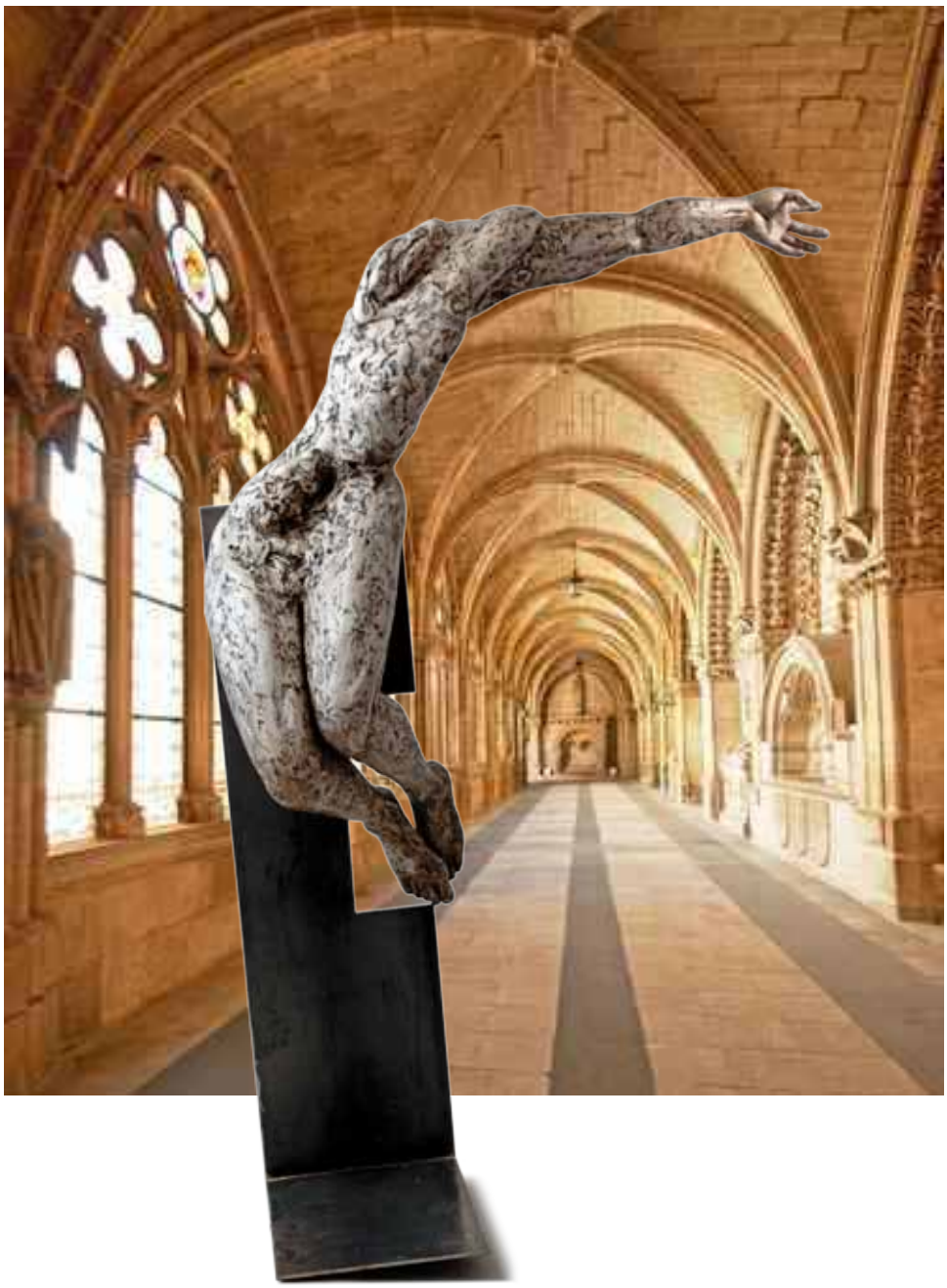
Diese Skulptur, welche vorgibt, ein Kruzifix zu sein, ist eine Metapher für Leid welches im Namen Jesu Christi seit zweitausend Jahren geschah, heute geschieht und weiter geschehen wird, solange Christen nicht das Wort ihres Herren leben. Sie behandelt zugleich die Unsicherheiten um die historische Figur des Jesus von Nazareth.

Bildnerische Mittel waren:

- die Ähnlichkeit mit einem Gekreuzigten
- die fragmentierte Figur steht für Unsicherheiten der historischen Beweislage
- den historischen Jesus sichtbar machen
- eine Metapher für menschliches Leid trotz christlicher Religion
- Stahlplatte als »Sockel« steht für den Kreuzesbalken
- Die Neigung der Platte verweist auf die Unsicherheiten in der Interpretation
- Die statische Stabilität der Figur steht für die Präsenz der Religion in der Jetztzeit
- die historischen Ereignisse um den Kreuzigungsakt
- die Haltung der Füße weicht ab von der Position bei der Kreuzigung, evozieren aber gerade diesen Vorgang
- das Fehlen die Nägel und der Wundmale
- die muskulöse Formulierung der Gliedmaßen entspricht der eines gesunden Mannes im Alter des Jesus von Nazareth
- die aufgebrochene, schrundige Oberfläche und die grau-gelbliche Patina spiegeln das Leid
- Es ist der transitorische Moment zwischen letztem verzweifeltem Heben des Brustkorbes zum Atemholen nachdem die Knie vor Entkräftung eingeknickt sind und das Gewicht des Körpers an den mit Nägeln am Kreuz fixierten Händen hängt.
- Im Gegensatz zum tatsächlichen Geschehen ist die Hand aber frei.
- Die Hand ist im Gegensatz zum Körper ausformuliert, die Oberfläche geglättet.
- Die Hand ist nicht die eines Gekreuzigten.
- Die Hand macht einen Fingerzeit nach oben. Der Fingerzeig deutet auf ein besseres Leben.

6. Positionierung der Skulptur im Raum

Eine Skulptur steht immer im Kontext zum umgebenden Raum. Sie existiert nicht für sich selbst, sondern ist Gestaltung des Raumes. Nur im White Cube ist bewusst alles ausgeblendet und der Fokus liegt ausschließlich auf der Skulptur. Sobald ein gegenständlicher Raum die Skulptur umgibt, gibt es eine Interaktion mit ihm. Der plastische Körper und der Raumkörper treten als gleiche Werte auf. Skulptur ist Besitzergreifung des Raumes. Der Künstler wird bei der Planung einer Skulptur immer auch von Anfang an den Raum in dem sie wirken soll, mit in die Überlegungen einbeziehen.



Die Präsentationsformen von Skulpturen zielen auf die Wechselwirkung mit dem Raum. Seit den 1960er-Jahren eroberte eine neue Künstlergeneration gleichsam Neuland, indem sie den Raumbegriff neu definierte. Sie entdeckte Industriezonen, öffentliche Plätze und unbewohnte Landstriche für sich. Sie drang mit ihren Kunstwerken in Bereiche vor, wo bisher nur die Gesetze der Urbanisation und Industrie gegolten haben. Die Landart brachte neue Einsichten des Verhältnisses von Mensch und Natur in das Bewußtsein.[29]

»Ecce homo 2012« kann seine Nähe zur Christusdarstellung nicht leugnen. Die Platzierung in einem kirchlichen Raum liegt deshalb nah. Sie ist jedoch keine Andachtsfigur und wird nie im Zentrum stehen können. Aber »Ecce homo 2012« stellt ein Opfer dar und ist damit Mahnung und Aufforderung, der Lehre Christi zu folgen.

7. Wann ist eine Skulptur fertig?

Nach Alberto Giacometti ist eine Skulptur kein Gegenstand – sie ist eine Prüfung, eine Frage, eine Antwort. Sie kann weder abgeschlossen noch vollkommen sein.

Nach Goethe wird so eine Arbeit eigentlich nie fertig. Man muss sie für fertig erklären, wenn man nach Zeit und Umständen alles getan hat. Wenn ich im Sinne Goethes alles getan habe, beende ich die Arbeit an der Skulptur. Ich lebe dann mit der Arbeit. Sie steht in meinen Wohnräumen. Erst wenn mir nach Wochen oder Monaten kein Wunsch nach Änderung der Aussage entsteht, ist sie eventuell fertig.

»Ecce homo 2012« war bereits im April 2012 »fertig«. Vier Monate später, nachdem ich sie jeden Tag gesehen und mir laufend Notizen gemacht hatte, nahm ich Veränderungen vor. Das betraf die Füße, die Hand, den Bauchbereich und den Ausschnitt in der Stahlplatte.

Die Füße bekamen ihre aufgebrochene Oberfläche, nachdem sie sich vorher näher am Naturvorbild orientiert hatten. Im Gegensatz dazu glättete ich die Hand und vertiefte die Lebenslinie an der Handinnenfläche. Die Patina unterscheidet sich nun leicht vom Rest der Figur.

Den Bauchbereich höhlte ich tiefer aus und gab ihm eine sehr stark aufgebrochene Oberfläche. Das abstrahierte diese Körperregion noch mehr und entfernte sie so vom Realbild. Die Verletzbarkeit des Körpers wird deutlicher herausgearbeitet ohne als Verwundung sichtbar zu werden.

Der Ausschnitt in der Stahlplatte wurde vergrößert. Der schwebende Eindruck der Figur wurde damit verstärkt.
Gleichzeitig weiß ich, dass diese Skulptur weder abgeschlossen noch vollkommen ist.

8. Anhang

8.1. Abbildungsnachweis

Seite 4
Günther Haußmann: »Ecce homo 2012«, 2012;
Foto: Günther Haußmann

Seite 7
Fedor Andreevich Bronnikov:
»Gekreuzigte Sklaven«, 1878;
Tretjakow Galerie Moskau,
Abb.: Wikimedia Creative Commons

Seite 11
Mathias Grünewald, Kreuzigung , 1524
(Tauberbischofsheimer Altar)
Miguel Angel Buonarroti, Kreuzigung, 1540
Pablo Picasso, Die Kreuzigung, 1930
Salvador Dali, Christus am Kreuz, 1951
Bernard Heiliger, Christusfigur, 1964/82
Alle Abb.: Wikimedia Creative Commons

Verschiedene Künstler; Italienischer Pavillon,
54. Biennale Venedig, 2011
Fotos: Günther Haußmann

Seite 12
links: Martin Schongauer: Ecce homo, 15. Jh.;
rechts: Hieronymus Bosch: Ecce homo, 1476
oder später;
Abb.: Wikimedia Creative Commons

Seite 13
links: Antonio Ciseri: Ecce homo (19. Jh.)
rechts: Lovis Corinth: Ecce homo, 1925;
Abb.: Wikimedia Creative Commons

Seite 18 bis 25
Details aus Günther Haußmann:
»Ecce homo 2012«, 2012;
Alle Fotos: Günther Haußmann

8.2. Anmerkungen und Quellenverzeichnis

1 Diverse Artikel und Aufsätze von Rudolf Augstein, Joel Carmichael, Dietmar Pieper, Uwe Lehnert aus verschiedenen Quellen; vgl. Anm.: 5, 30, 31, 32, 33, 37

2 **Dworschak, Dietmar**; »Warum glaubt der Mensch und warum zweifelt er?«, in: Zeitschrift Der Spiegel, Nr. 52, 2012, S.113ff

3 **Nietzsche, Friedrich**; »Die fröhliche Wissenschaft«, Zweites Buch, Aphorismus 125 »Der tolle Mensch«, KSA 3, S. 480 ff., Kritische Studienausgabe, Hrsg. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Walter de Gruyter, Deutscher Taschenbuch Verlag München 1999

4 **Sloterdijk, Peter**; in: Zeitschrift für Ideengeschichte, Heft 16/2009

5 **Augstein, Rudolf**, »Ein Mensch namens Jesus«, in: Zeitschrift Der Spiegel, Nr. 21, 1999

6 **Dworschak, Dietmar**; »Warum glaubt der Mensch und warum zweifelt er?« in: Zeitschrift Der Spiegel Nr. 52, 2012, S.113ff

7 Vgl. Anm.: 5, 32, 37

8 **Hesse, Hermann**; »Siddhartha: Eine indische Dichtung«, Suhrkamp Verlag, 2012

9 Parole muslimischer Terroristen, lt. Internet: www.wikipedia.org

10 Vgl. Anm.: 34 35, 36

11 Internet: www.wikipedia.org

12 »Torso – das Unvollendete als künstlerische Form«, Katalog, Städt. Kunsthalle Recklinghausen, 1964, S. 72

13 **Constantin Brancusi**, in: Bach, Friedrich Teja; »Constantin Brancusi – Metamorphosen plastischer Form«, Dumont Verlag Köln, 3. Auflage, 2004, S. 76

14 **Bernhard Heiliger**; in: »Torso – das Unvollendete als künstlerische Form«, Katalog, Städt. Kunsthalle Recklinghausen, 1964; S. 146

15 **Wellmann, Marc**; »Heiliger, Bernhard 1915 – 1995, Monografie und Werkverzeichnis«, Wienand Verlag Köln, 2005

16 **Zadkine, Ossip**; in: »Torso – das Unvollendete als künstlerische Form«, Katalog, Städt. Kunsthalle Recklinghausen, 1964, S. 185).

17 **Seitz, Gustav**, in: »Torso – das Unvollendete als künstlerische Form«, Katalog, Städt. Kunsthalle Recklinghausen, 1964, S. 185

18 Ebd., S. 187.

19 **Giacometti, Alberto**; in: »Alberto Giacometti«, Katalog, Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg, 1977, S.103

20 **Giacometti, Alberto**; in: »Alberto Giacometti – Der Ursprung des Raumes«, Kunstmuseum Wolfsburg, Hrsg. Markus Brüderlin und Toni Stooss, Hantje Cantz Verlag, 2011, S. 84

21 **Förster, Wieland**; in: Finaldi, Gabriele; »The Image of Christ«, National Gallery Company Limited, London, 2000, S. 88

22 **Moore, Henry**; in: Eduard Trier, »Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert«, Gebr. Mann Verlag Berlin 5. Auflage, S. 171

23 **Matisse, Henry**; in: »Über Kunst«, Hrsg. Jack D. Flam, Diogenes Verlag Zürich 1982, S. 242

24 Ebd: S. 262

25 **Sartre, Jean-Paul**; »Die Suche nach dem Absoluten«, Texte zur bildenden Kunst, Rowohlt Verlag Hamburg, 1999, S. 9ff

26 **Moore, Henry**, in: Eduard Trier, »Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert«, Gebr. Mann Verlag Berlin, 5. Auflage, S. 171

27 **Hammacher, A.M.**; in »Die Plastik der Moderne von Rodin bis zur Gegenwart«, Propyläen Verlag Frankfurt am Main und Berlin, 1988, S. 361

28 »Alberto Giacometti«, Katalog, Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg, 1977

29 Vgl. Anm.: 27

30 **Augstein, Rudolf**; »Jesus Menschensohn«, Deutscher Taschenbuch Verlag München, 2. Auflage, 2002

31 **Pieper, Dietmar**; »Jesus von Nazareth und die Entstehung einer Weltreligion«, in: Zeitschrift Der Spiegel, Nr. 6, 2011, S. 16ff

32 **Lehnert, Uwe**; »Warum ich kein Christ sein will«, 4. Auflage, TEIA AG, Internet Akademie und Lehrbuch Verlag Berlin, 2011

33 **Frank, Helmut**; »Rudolf Augstein und das Christentum«, Sonntagsblatt, Evangelische Wochenzeitung für Bayern Nr. 46, 2002

34 **Finaldi, Gabriele;** »The Image of Christ«, National Gallery Company Limited, London, 2000

35 **Renan, Ernest**; »Christus in der Kunst«, Parkstone Press International, New York, USA, 2010

36 **Weber, Hans-Ruedi**; »Kruzifixus«, Evangelische Haupt-Bibelgesellschaft Berlin und Altenburg, 1982

37 **Carmichael, Joel**; »Leben und Tod des Jesus von Nazareth«, Fischer Bücherei, 1968

8.3. Erklärung

Ich erkläre, die Skulptur »Ecce homo 2012« eigenhändig erstellt und die vorliegende Diplomarbeit selbständig verfasst zu haben. Fremde, Texte und Bilder sind in den Quellennachweisen benannt.

Günther Haußmann

»ECCE HOMO 2012« VON GÜNTHER HAUSSMANN

DIPLOMARBEIT