

Abendmahl

Menschenbild und Bildraum

Die meisten Werke zeitgenössischer Kunst, die sich mit den Themen des Abendmahls, des Schweißstuches der Veronika oder dem Motiv des Turiner Grabtuches auseinandersetzen, lassen sich, ähnlich wie die Bearbeitungen der letzten Jahrhunderte, nach wie vor aufgrund ihres Bezugs zur Sakralität und zum Christentum deuten. Der wichtigste Unterschied dabei ist, dass die früher eindeutig sakralen Werke inzwischen in einem weiten Feld zu verorten sind, dessen zwei Pole einerseits durch die ironischen Paraphrasen, andererseits durch jene Arbeiten definiert werden, die unmittelbar auf dem geistigen Hintergrund der christlichen Traditionen aufbauen. Innerhalb dieses Feldes bestehen natürlich große Unterschiede je nach Thema und Motiv, doch es gibt ein gemeinsames Element: Neben der Sakralität bzw. parallel zu ihr beziehen sich die Werke direkt auf die Kunst selbst, auf die immanenten Probleme des Kunstwerks. Beim Abendmahl bedeutet das, dass für das zeitgenössische Bildschaffen (von Andy Warhol bis Damien Hirst, von der Installationskunst bis zur Fotografie) nicht mehr unbedingt das biblische Thema selbst im Vordergrund des Interesses steht, sondern fast ausschließlich Leonardo da Vincis Bearbeitung aus dem Jahr 1498. Der überwiegende Teil der Persiflagen, Paraphrasen, Neuinterpretationen und Aktualisierungen nämlich nimmt das Gemälde im Mailänder Kloster Santa Maria delle Grazie und somit eine einzige Auffassung und Behandlung des Themas zum Ausgangspunkt. Das Motiv des Turiner Grabtuchs bleibt zwar ebenso an ein einziges Kunstwerk gebunden, nur stehen hier, ähnlich wie beim Schweißstuch der Veronika, das Bildschaffen selbst und die Möglichkeit des wahren Bildes bzw. der Zusammenhang zwischen Bild und Wunder im Mittelpunkt des Deutungsfeldes zeitgenössischer Werke.

Ungewöhnlich jedoch ist, wenn jemand diese drei Elemente der sakralen Kunsttradition im zeitgenössischen Kontext miteinander verknüpft und in einem gemeinsamen Assoziationsfeld unterbringt. Das ist der Fall in Botonds Werkgruppe: Hier erscheinen die drei Themen bzw. Motive nebeneinander gestellt, so dass sich die sonst klar trennbaren Deutungsfelder überschneiden bzw. traditionelle Bedeutungen heraufbeschworen und zugleich aufgehoben werden. Die an sich eindeutig sakralen Themen wirken durch diese aufeinander bezogene Darstellung in paradoxer Weise eher profan: Statt der Darstellung des Christusbildes wird die Darstellbarkeit des Bildes selbst zur zentralen Frage. Botond geht vom realen Leonardo-Gemälde, von dem seiner Herkunft nach unsicheren Turiner Grabtuch sowie vom fiktiven Schweißstuch der Veronika aus und macht die Geschichte einer mehrfach beschädigten und immer wieder erneuerten Klosterwandmalerei, eines von Legenden umwobenen Grabtuchs sowie eines als Abdruck aus Schweiß und Blut entstehenden Porträts zur Grundlage seiner Arbeiten. Das dreifache Interesse und die gemeinsame Darstellung unterscheiden sich durch ihre Vielschichtigkeit grundlegend von der fokussierten Fragestellung anderer zeitgenössischer Annäherungsversuche, sowohl von den malerischen Werken und den Videoarbeiten zum Abendmahl als auch von den skulpturalen Varianten des Turiner Grabtuchs (unter anderem von Gyula Pauer ausgeführten) oder den Anspielungen auf das Schweißstuch der Veronika in der heutigen Malerei; dafür sind sie verwandt mit dem komplexen

ikonographischen Konzept mittelalterlicher Kirchenräume (unter anderem indirekt mit dem Programm der Santa Maria delle Grazie selbst).

Die Gleichzeitigkeit der drei verschiedenen Annäherungsweisen führt uns weiter zu Fragen im Bezug auf das „einzigste Bild“: Gibt es das „einzigste Bild“ überhaupt noch? Lässt sich über die Rekonstruktion hinaus die vollständige Dekonstruktion des Urbildes vollziehen? Hat das Streben nach dem Erfassen des wahren Bildes noch Relevanz? Ist es überhaupt noch möglich, Bilder zu schaffen? Botond geht in seinem Werk von der streng genommenen Idee des „einzigsten Bildes“ aus, löst sie jedoch sofort auf. Beim Abendmahl verändert er den Raum. Christus und die Apostel werden ausgeblendet, dadurch ist nur der neugeschaffene Raum, das imitierte Innere des Mailänder Refektoriums präsent, das mit dem Raum in Leonardos Gemälde verschmolzen und in einem heutigen Ausstellungsraum untergebracht erscheint. Botond eliminiert die biblische Geschichte, entfernt den Raum des „einzigsten Bildes“ und schafft einen gemalten Bühnenraum, in den er den Zuschauer hineinstellt.

Auch das Material für die gemalten Bilder verstärkt die Tendenz der Profanierung: Die abstrakten Formen, die ähnlich wie in Leonardos Gemälde verschwommen, eher nur zu erahnen sind, wurden auf schlichte Lkw-Planen gemalt. Somit wird im inneren (im klassischen Sinne sakralen) Raum der Galerie der nach außen gekehrte Raum eines Lkws simuliert. Beim Turiner Grabtuch erscheint die erhabenste Geschichte ebenfalls auf diesem anspruchslosen Material. Das Bild des waagrecht liegenden Christus, der aber für den Betrachter in ungewöhnlicher Position erscheint, gleichsam auf die Seite gestellt, scheint weniger Abdruck als ein dem Material angepasstes Gemälde zu sein. Anstelle des Abdrucks entsteht ein echtes gemaltes Bild, dessen Entstehungsproblem mit dem einfachsten Mittel aus dem entstandenen Werk „herausgeschnitten“ wird: Statt des geheimnisvollen Grabtuchbildes entfaltet sich vor dem Betrachter das vom Künstler gemalte Bild des toten Christus. Beim Schweiß Tuch der Veronika schließlich wird das einzige Bild vervielfältigt, indem vierzehn verschiedene, dennoch identische Gemälde-Abdrücke entstehen. Statt des einmaligen und wundersamen Abdrucks des Antlitzes Christi und seines Leidens konfrontiert uns der Künstler mit dem mehrfachen Bild des leidenden Menschen.

Zentrales Element der dreifachen Einheit ist der Raum des Abendmahls, in dem die Bedeutung der ihn bildenden Gemälde durch die Elemente der Schweiß Tuch-Serie und durch das Bild nach dem Turiner Grabtuch verändert wird. In den stilisiert gemalten Wandflächen, die sich bei Leonardo aus abstrakten oder kalligraphischen Motiven zusammensetzen und als architektonische Elemente erscheinen, glaubt der Betrachter im Kontext des zweifachen und auf zweierlei Weise für authentisch gehaltenen Christusbildes unvermeidlich Gesichter oder Abdrücke zu sehen, fehlende, tote oder lebende Menschen und ihre Blicke. Der Raum, dem in der Wirklichkeit seine Figuren genommen wurden, füllt sich kraft der Malerei wieder mit Figuren. Die toten oder lebendigen gemalten Figuren erscheinen in einer sakralen Form eingebettet, durch die Mobilisierung des Glaubens und der Phantasie an der Grenze von Sichtbarem und Unsichtbarem.

In Botonds Kunst spielt das Andeuten der Grenzlinie zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem bzw. die Problematik der sich aus den Umhüllungen entfaltenden wahren Form stets eine grundlegende Rolle. Im Zyklus *Buch*

und Bibliothek, an dem er seit 1987 über zehn Jahren lang arbeitete, entsteht der dreidimensionale und monumentale Korpus der Bibliothek aus aneinandergereihten Metallkassetten, die die Bücher gleichzeitig verhüllen und sichtbar machen. Die Räume, die aus den zweidimensionalen Flächen entstehen, deuten auch in der letzten sakralen Werkgruppe Abendmahl die Unterschiede und Verbindungen zwischen dem Sichtbaren und Unsichtbaren an, zwischen der Hülle und der Wirklichkeit hinter (oder in) ihr, zwischen Abdruck und wahrem Bild. Botonds Bilder schaffen, von jeder ironischer Paraphrase weit entfernt und von der christlichen Bildtradition ausgehend, einen malerischen Raum, der die Möglichkeit hinterfragt, Bilder (Abdrücke, das wahre, das „einzig“ Bild) zu schaffen.

Die profanste, oder, wenn man will, sakralste Lesart jedoch ist der gleichzeitig reale und surreale Rahmen, der von der Deutung des bloß malerischen Raums am weitesten entfernt ist. Die auf Lkw-Planen gemalten Bilder könnten nämlich auch auf eine moderne Leidensgeschichte hinweisen: auf die Geschichte der Flüchtlinge, die auf Lkws von Land zu Land geschmuggelt werden. So betrachtet erscheint der Raum des Abendmahls tatsächlich als der Innenraum eines Lkws; der in die Landschaft geöffnete illusionistische Raum erhält somit eine neue Bedeutung, und die Abdrücke der Menschen können auf ganz direkte Weise auf das menschliche Leiden hinweisen. Unter diesem Aspekt wird der malerische Raum wirklich zum Zufluchtsraum für den Menschen, für sein Leiden und seine Erlösung.

József Mélyi