

Peter Deibler

Botero und die Subversion als Horizont der überfälligen Kirchenerneuerung

a.

Jawohl, dieser lateinamerikanische Maler, entschiedener Diener des Gegenständlichen und Konkreten, kann uns Subversion lehren. Auch, wenn viele in ihm den Verehrer der Fülle sehen wollen, der im Überfluss der Formen schwelgt – so glaube ich ihnen nicht. Die feisten Figuren, der schielende Priester mit dem Melonenschirmchen über der gleichfarbigen und gleichförmigen Melone, über eine grünschimmernde Wiese schwebend, die pralle Ballerina, die Kartenspieler mit der nackten Spielerin, der Bischof mit den hängenden Schultern und dem Rosenkranz in den Patschhändchen, die stumm ins Leere blickenden Toreros in Festkleidung vor den Stierungetümmern: Sie alle erscheinen nicht als Individuen, sondern als Repräsentanten einer Spezies, als selbstzufriedene Vertreter einer Gattung, die jeweils mit ihnen in ihrer ganzen Lächerlichkeit erscheint, typologisch in der Rundlichkeit der Figuren, starr in der Repräsentation, so wie auf den Schwarzweißfotos des 19. Jahrhunderts Offiziere oder Bürgerfamilien posiert hatten. Also nicht Individuum, sondern Gattung.

b.

Die außerordentliche Rundlichkeit ist eine überhöhte Körperlichkeit. Geistige Situationen wie die Szene im Priesterseminar oder der Sündenfall, Familienszenen oder Maria mit dem Kinde, werden so sehr vom Körperlichen umlagert, dass das Geistige verschwindet. Das ist der erste Schritt der Subversion bei Botero: Der Auszug des Geistes aus der Materie. Deshalb blicken die Figuren so schemenhaft ins Lee-

re, deshalb schielt der Geistliche, deshalb liegt in Adams Blick weder diebische Lust noch Schuldbewusstsein. Das Feiste der Figuren ist die Abwesenheit des Geistes: Da bleiben nur die Fleischberge, am deutlichsten vielleicht bei den Katzen, denen nicht einmal Boshaftigkeit zuzutrauen ist. Mario Vargas Llosa lobt die katholische Üppigkeit Lateinamerikas gegenüber dem dürren protestantischen lebensverneinenden Körperideal des Westens. Aber er hat den Figuren zuwenig in die Augen geschaut.

c.

Der nächste Schritt in die Subversion ist auch die Unwirklichkeit der Materie selbst. Wie kann eine so voluminöse Ballerina auf der Zehenspitze balancieren? Und damit man nicht in Versuchung kommen möge, diese Darstellung für surrealistisch oder ironisch zu halten: Ihrem Blick sieht man keinerlei Anstrengung an, nicht einmal den Stolz auf die Leistung. Nein, so wie der Geist sich zurückgezogen hat, so ist auch die Materie ihrer selbst entleert. Die Volumina haben kein Gewicht. Weder die Ballerina noch der Stierkämpfer, den der Stier über seine Hörner wirbelt, noch der tote Stier selbst, der durch die Arena geschleift wird, noch der Apfel in der Hand, noch die Leichen und die abgetrennten Gliedmaßen am Boden noch die monströsen Katzen, die im Arm gehalten werden, noch die Vorgänge im Bordell, die sich unterm Blick des Betrachters ins Raumlose zurückziehen. So viel Haut und nacktes Fleisch, aber keinerlei Eros. Damen bei der Toilette, Männer als Transvestiten, die nackte Frau in der bürgerlichen Herrenrunde, die spielenden Kinder neben der Dirne und ihrem Freier: Das, was neugierig macht, ist das Fehlende, das nicht Dargestellte, und nicht die Nacktheit selbst. Der geistlose Körper ist auch kein wirklicher Körper.

d.

Eine weitere subtile Dimension liegt in den szenischen Darstellungen. Der tote Stier, von den vorgeblichen Siegern durch die Arena ge-

schleift, grinst und rollt sich wie ein Schoßhündchen ein. Die geraubte Prinzessin Europa thront auf dem fast gleichfarbigen Stier, dem der göttliche Triumph nicht anzusehen ist, eher wirkt er erschöpft oder gar resigniert auf halbem Entführungsweg, während die Entführte den verwandelten Göttervater an den Hörnern packt und wie ein Hutschpferd behandelt. Das Familiäre der Bordellszenen muss genannt werden, obwohl nichts auch nur annähernd Intimes auszumachen ist, wenn volle und leere Teller herumstehen, zwei Paare und einige Kinder sich um das Bett gruppieren, und kaum ein Kontakt zwischen Personen stattfindet: weder Beziehung noch Gewalt, weder Interesse noch Handlung, ja die am Boden verstreuten Zigaretten erscheinen am Ende noch redseliger als die Personen selbst.

Dieses steif Herumstehen, das sich ebenso auf den Stierkampfildern (von denen man doch Grazilität und Behendigkeit erwartet!) findet wie bei posierenden Personen oder bei Familienposen, scheint überall von den Stilleben entnommen zu sein, deren Präsentation im vierten Schauraum des BA-Kunstforums wie eine Herzkammer angelegt ist. Dort werden ergraute Ananas-Stücke und in ihre eigene Schale gewickelte Orangen von Wespen umschwirrt. Weiße Röslein von einer bauchigen Vase mehr verschlungen als präsentiert. Ein knallgrüner Bananenberg auf einem Tischchen inmitten üppiger knallgrüner Bananenstauden dargeboten, sodass der Schauplatz der Szenerie verschwindet, als würde das biedere Tischchen im Urwald oder der Urwald in dem Salon fehl am Platz sein. Die Picknickdecke, bauchig gefaltet, gibt einen Obstkorb, Früchte auf Tellern und mehrere, mit farbigen Flüssigkeiten halb gefüllte Gläser zu sehen. An einer Tuckecke liegt ein Mann mit geschlossenen Augen, gegenüber halten fleischige Frauenhände tatkräftig ein weiteres halbvolles Glas sowie eine Zigarette. Aktiv ist die (unsichtbare) Frau, passiv der Mann, der schläft oder vielleicht tot ist, am Ende vergiftet durch einen der farbigen Säfte. Und wieder kommt der Schauplatz abhanden, denn das Tuch schwebt über der Wiese, ohne sie zu berühren, und erst recht die beiden Figuren, die sich auf das Picknicktuch beziehen, und nicht auf den Hintergrund und Untergrund. Der Inbegriff dieser prangenden Fruchtkörper ist die Birne, die den Schauraum beherrscht. Kol-

lossal prangt die Frucht dort, als würde sie gleich platzen, ihre eigenen Grenzen wie auch den Bildrahmen. Diese unförmigste aller Früchte hat dort, wo der Stengel herausragt, ein ebenso nichtssagendes Gesicht wie die Figuren. Die sackartige Form könnte geradezu umkippen und ihren Inhalt ergießen. Die Oberfläche beginnt sich bereits aufzulösen, ein Wurmloch, eine Bissstelle und dann ein Würmchen, das vor der völligen Auflösung den Nährboden verlässt.

e.

Die monströse Frucht korrespondiert mit dem Äpfelchen, das ungeheuer beiläufig von Adam und Eva in der Hand gehalten wird. Diese Bildhänger lenkt den Blick auf die Frage, ob diese geistlose und entkörperlichte Präsenz als schuldhaft aufzufassen sei. Das Unbeteiligte im Ausdruck der Stiertöter oder der Geistlichen, des Präsidentenehepaars oder der Witwe, deren Kinder rund um sie hantieren, ohne dass sie den Überblick zu haben scheint. Wie kann man so unbehelligt von der Welt verantwortlich sein? So teilnahmslos repräsentieren? Wie ein tumber Schulbub steht Adam da, mit dem Apfel in der Hand. Das ganze Menschengeschlecht hängt an seiner Sünde, und er blickt leer vor sich hin. Ist er ertappt worden und erschrocken? Ist Eva im Bilde über ihre Tat? Ob sie es wissen oder nicht: Es ist ihnen nicht anzumerken. Jede geistige Präsenz ist aus ihrem Antlitz geschwunden, und die körperliche nur mehr ein leeres Prangen. Ja, das ist die Form, die die Schuld angenommen hat. Der leere, nichtssagende Rückzug auf sich selbst, die körperliche Masse. Boteros Figuren sind Wesen, die die Welt verlassen haben. Schuldhaft dem Geist entsagt, und selbstgewiss und feist im Körper verblieben, der übrig ist. Das allein gibt ein hervorragendes Bild des Menschen im Kosmos.

f.

Adam und Eva stehen auf steinigem Boden. So war das Paradies? Die fleischige Ballerina berührt den Boden nur mit der Zehenspitze, die Badende nur mit dem Schuhabsatz, Europa gar nicht, denn sie sitzt

auf dem Stier, der durchs Wasser tragt. Der Präsident und seine Gattin sitzen auf Pferden, deren Säulenbeine kaum am Boden stehen, auch die Stierkämpfer sind meist zu Pferde, oder es liegt einer ganz unbehelligt unterm Stier, ein anderer liegt wie schlafend auf dem Bocksprünge machenden Ungeheuer. Was hat es mit diesem Boden auf sich?

Das „Erdbeben“ ist ein Tanz schlanker Gebäude zum Glockengeläut, wie Konfetti regnen Dachziegel herab, die keinem Dach fehlen, bunt und hell ist die Stadt, aber ein Sternenhimmel umspannt sie. Das ist eine Kosmologie ohne Boden, ohne Oben und Unten, vielleicht schweben die Trümmer, bunter als die Dächer, von denen sie nicht stammen können, vielleicht gibt es gar keine Ordnung mehr. Eine einzige Figur im Bild, aus dem Turmfenster blickend, händeringend, zum Himmel gewandt: Von dort kommt das Schreckliche, dass kein Boden ist, und kein Grund unter den Füßen.

Die Früchte prangen auf Tischen, aber wo stehen diese? Im Nichts. Entweder öffnet sich die Tiefe des Universums dahinter, oder eine weit entfernte Wiese fungiert als Hintergrundkulisse, auf der die Figuren Schatten werfen. Der Priester, der Nuntius: Sie scheinen sich mehr mit dem Himmel zu beschäftigen als mit dem Grund, auf dem sie stehen: Schützen müssen sie sich. Ein bodenloses Universum zeichnet Botero, einen Kosmos, wo die Dinge aus dem Lot sind.

g.

Warum das alles subversiv sein soll? Nun, es ist die Intelligenz der Darstellung. Es ist das Spiel mit den Bedeutungen, es sind die Fallen, in die der Betrachter tappt, es sind die Winkelzüge, die ihn verführen. Dazu gehört natürlich auch die kluge Bildhängerung, die dem Eintretenden gleich das Hinterteil der Dame am Waschtisch entgegenhält. Boteros Körper sind abstoßend in ihrer Seelenlosigkeit. Und doch fasziniert ihre Selbstgewissheit, ihr Blick ohne die Spur eines Selbstzweifels. Das alles umfängt den Betrachter. Zwischen Befremdung und Neugier pendelnd, droht er mitschuldig zu werden an der Geistlosigkeit der prangenden Körper, und vielleicht gelingt es manchem,

über das Feiste hinwegzusehen und die Gestalten zu mögen. Aber es wird schwer sein, sich nicht die eigene leere Äußerlichkeit einzugestehen, die einem in den Bildern entgegentritt. Sich nicht in der Europa zu finden, die an der Verführung Gefallen zu finden scheint, ohne zu begreifen, was mit ihr vorgeht.

h.

Die wahre Probe aufs Verstehen sind aber die Christus-Bilder. Dazu ist zu sagen, dass diese Darstellungen untereinander sehr unterschiedlich sind. Ecce Homo aus 1967 zeigt eine rundliche Figur mit (wie so oft bei Botero) dem Betrachter zugewandten riesigen Knien und Schienbeinen, die in winzige Füßchen münden. Ähnlich endet der breite, füllige Oberkörper in kleinen Kinderhänden, die Spotttrophäen halten. Sie sitzt auf einem würfelartigen Thron, in ein Tuch gewickelt wie in einen Bademantel. Aber nun der Blick. Dieser Christus blickt nicht geistlos wie der Torero oder wie Adam. Der Blick ist etwas abwärts gerichtet, er schaut vor sich hin, betrübt und wissend. Er ist sich seiner Lächerlichkeit bewusst. Wenn man mir vorwerfen will, ich würde diese Darstellung von vornherein anders beurteilen als die übrigen, dann soll man noch einmal den anderen Figuren ins Gesicht sehen. Kann es sein, dass die Ballerina etwas weiß? Oder Adam und Eva? Falls ihnen dämmert, wer sie sind, so zeigen sie es nicht, sondern schließen jedes Bewusstsein in sich ein. Also verschlossen und in sich gekehrt. Dieser Christus aber weiß um die Lächerlichkeit seiner Situation und seines Körpers, in den er hineingeraten ist. Ich habe noch nie so deutlich gesehen, wie Christus der Sackgasse des Menschlichen inne wird, wie er in diesem Körper fest sitzt, in den er hineingeraten ist, und der, nach Boteros Diktion, der Körper der Menschen überhaupt ist. Dagegen steht der Christus aus dem Jahr 1999. Der Kopf im Profil, der Blick aufwärts, der Mund geöffnet. Der einzige geöffnete Mund auf den hier ausgestellten Bildern! Der einzige nach oben gerichtete Blick! Und es ist kein Blick ins Leere, keine Abwesenheit. Nein, dieser massige Leidende hat Gott erblickt. Seine Augen leuchten auf. Er schöpft Hoffnung. Er versteht. ---

Die Kreuzigung von 2000 zeigt Christus wieder anders. In stämmiger Breite, nicht mehr weich und hilflos. Er hängt nicht am Kreuz, er steht darauf, auf eigenen Beinen und aus eigenem Entschluss. Die Kartenspieler, der Freier bei Marta Pintuco oder die Tänzer mögen entschlossen sein, aber dieser Christus ruht in sich. Er lehnt sich ans Kreuz. Die Mundwinkel zeigen nach unten wie überall bei Botero, aber die geschlossenen Augen sind friedlich, beinahe nachdenklich. Dieser Christus weiß, was er tut.

i.

Kann man nun die Geistlichen messen mit diesem Christus? Keineswegs. Leere Blicke, wehleidig (Bischof, 1989), ahnungslos (Spaziergang 1977, Priesterseminar 2004), planlos allesamt. Da ist auch kein Selbstbewusstsein auszumachen: geistlos wie die anderen Figuren bei Botero. Mag sein, dass sie brav sind und gutmütig, vielleicht nützlich, wahrscheinlich fromm. Die meisten halten Frömmigkeitsutensilien in den Händen, Rosenkränze, Bibeln. Mehr noch als die übrigen Figuren sind sie vorhersehbar. Und damit stellen sie am wenigsten von allen Bildern Boteros Karikaturen dar. Denn diese Figuren sind beängstigend real. Stierkämpfer, Tänzer, Bordellbesucher oder Kartenspieler mögen dumpf sein. Aber bei Geistlichen ist das inakzeptabel. Und dieses Dilemma liegt gewiss im traurigen Blick des Ecce Homo. Und ich möchte noch einen Schritt weiter gehen. Die Tränen der Nuestra Senora de Columbia (1992) gelten diesen Folgen des Christusgeschehens. Die Madonna im Festgewand und das Kind im Spielgewand blicken auf die kommende Welt, nicht nur auf Leiden und Kreuz, auch auf unsere Zeit hin. Beide stecken im unförmigen Menschenleib, der Sohn hat ihn von der Mutter. Beide sehen der Erlösung dieses Menschenleibes entgegen, und die grüne Kirsche, die die Mutter wie eine giftige Frucht mit spitzen Fingern hält, ist vielleicht die Zukunft – womöglich die heutige Welt und diese heutige Kirche, so massig und schlaff und harmlos, so ahnungslos inmitten der stummen Vorgänge. Adam war stumpf gegen die Folgen, die Madonna und ihr Sohn aber könnten Zweifel bekommen, ob es dafürsteht