

## Die Kunst der Fuge

Zur Ausstellung nochmal leben vor dem Tod, Köln, Altes Pfandhaus,  
Aschermittwoch, 26. Februar 2020

Traugott Roser

Sehr geehrter Veranstalter, sehr geschätzte Ehrengäste, liebe Interessierte und  
Besucher der Ausstellung!

Es war eine warme Julinacht in München, im Jahr 1993, an die ich mich heute  
noch so gut erinnern kann als sei es gestern gewesen. Ich saß seit Stunden im  
Schwanger Krankenhaus am Bett meines ersten Freundes. Knapp vier Wochen  
war er im Krankenhaus gelegen, mit einer Lungenentzündung eingeliefert, über  
die man schnell feststellte, dass er HIV-positiv war und AIDS im Vollbild  
entwickelt hatte.

Den Tag über waren seine Eltern und Geschwister da gewesen und ein paar  
Freunde, die sich von ihm verabschiedeten. Die Krankenhauspfarrerin Barbara  
Kittelberger war in der Frühe noch da gewesen und hatte mit ihm das  
Abendmahl gefeiert. All der Besuch war anstrengend. Edgar, so hieß mein  
Freund, schickte mich mit einer guten Freundin, fort, um etwas zu Essen. Als  
ich zurück kam, war er gestorben. Sein älterer Bruder war bei ihm gewesen und  
hatte es noch nicht einmal gemerkt, wie leise und sanft er den letzten Atemzug  
getan hatte.

Nun waren alle fort. Alle, die noch einmal gekommen waren zur Aussegnung.  
Die ersten Tränen waren geweint. Jetzt war es still. Die Fenster waren weit  
geöffnet. Hin und wieder schaute die Nachtschwester oder ein diensthabender  
Arzt herein und fragte, ob ich etwas bräuchte und auch, wie lange ich noch da  
sein würde. Es war langsam an der Zeit Abschied zu nehmen, denn alle Wärme  
war nun aus dem Körper gewichen, der mir in unseren nur zweieinhalb  
gemeinsamen Jahren so lieb geworden war. Die Gesichtszüge änderten sich,  
wurden wächserner.

Da nahm ich Edgars kleinen Handfotoapparat. Handys gab es damals noch  
keine.

Als ich ein paar Aufnahmen machte, kam ich mir sehr seltsam vor. Durfte ich  
das? Was würde Edgar dazu sagen? Er hatte immer auf sein Aussehen geachtet  
und war in den 70er Jahren sogar mal Fotomodell gewesen. Ein schöner Mann.  
Und nun lag er tot auf dem Krankenbett, die Haare (er hatte jedenfalls welche)

von der Anstrengung ungekämmt, mit Augen, die sich nicht so schließen ließen, wie es in den Filmen so einfach scheint. Das Fotografieren verschaffte mir einen distanzierenden Abstand, gab mir Gelegenheit zur Reflexion. Ich wollte ein Foto von diesem Moment haben; würde ich meiner Erinnerung trauen können?

Das Foto habe ich noch heute. Aber ich kann es nicht mehr ansehen. Das war schon sehr bald so. Anfangs sah ich mir noch oft an, wie zur Vergewisserung, dass wahr war, was war.

Doch mit der Zeit wurden mir die Bilder fremd. Es waren Bilder aus der Nähe, distanzlos vielleicht, erschüttert, innerlich verwackelt. Sie konnten nicht erfassen, was mein inneres Bild war, das Bild, das seinen Gegenstand mit Zärtlichkeit und Liebe zur Leinwand bringt. Ein Bild, das den Gegenstand in seiner Schönheit zum Leuchten bringt, dem es gelingt, das Innere auf die Oberfläche, im Außen zu projizieren. Mit meinem Foto hatte ich die grausame Realität der Leiche auf Papier gebannt, nicht aber das Leben gefeiert, das Edgar so sehr geliebt hatte.

Das ist der Unterschied zu den Bildern von Walter Scheels. Ihm gelingt es, die Frauen, Männer, Kinder, Säuglinge und Alte vor dem Objektiv so zu fotografieren, dass ihr Leben auch nach dem letzten Atemzug noch spürbar ist. Das Leben, das sie – vielleicht – auch geliebt haben, und von dem Beate Lakotta in kurzen biografischen Texten erzählt. Manchmal erzählen gerade die Bilder nachdem Tod von einer Versöhnung mit dem Leben. Immer wird eine stille Schönheit sichtbar, selbst wenn Erschöpfung aus den Aufnahmen spricht, selbst wenn die Spuren der Krankheit und Behandlungen noch zu sehen sind.

Das große Wagnis der Ausstellung „Nochmal leben vor dem Tod“ ist es, nicht einfach nur Tote fotografiert zu haben, sondern die Menschen vor dem Tod und nach Eintritt des Todes in Szene zu setzen. Bei den Fotos vorher kommt den Fotografierten noch ein aktiver Part zu, sie blicken mit wachen Augen durch die Kamera hindurch bis zu uns, den scheuen oder indiskreten Beobachtern. Aus manchen Blicken sprechen Skepsis, unverhohlene Verachtung, Provokation oder auch der Blick der Lehrerin von Weisheit und Lebenskunst. Die Patientinnen und Patienten neigen ihren Kopf oder halten ihn gerade, sie beugen sich nach vorn, geradezu aus dem Bild heraus, oder lehnen sich in ein Kissen.

Nach ihrem Tod ist es der Fotograf, der sie in Szene setzt, Licht und Schatten einsetzt, den Ausschnitt wählt, den Betrachter zu Nähe zwingt oder zur Distanz anhält. Weil man im Bild zur Linken immer den Lebenden im Blick hat, kann man beim Bild rechts – bei Foto des Toten – kritisch abwägen, ob dem Toten ein Recht oder ein Unrecht angetan wird. So bleibt dem abgebildeten Menschen immer auch ein gewisser Anspruch erhalten, ein Recht auf Selbstbestimmung.

Die Autonomie bleibt erhalten, auch über den Moment des Todes hinaus. Das unterscheidet die Fotografien dieser Ausstellung von den präparierten Leichen der Körperwelten-Ausstellung Gunther von Hagens. Dort ist der Umgang mit den Toten indiskret, werden die Toten ohne Bezug zu ihrem Leben in Szene gesetzt und den fremden Blicken ausgesetzt.

Hier spricht aus allen Doppelbildnissen eine Haltung der Diskretion, des Respekts und der Achtsamkeit. Das hat sehr viel mit Spiritualität zu tun. Damit meine ich nicht Spiritualität in einem esoterischen Sinn, einer Sichtbarmachung von Geisterhaftem, von Energie- und Lichterscheinungen. Die Bilder der Toten sind weder Zombies noch Wiedergänger. Es ist eine Spiritualität des Auslassens. Wenn ich durch die Ausstellung gehe und mir die Bilder ansehe, dass stelle ich fest, dass zwischen den beiden Bildhälften eine Lücke klafft, auf die ich kurz etwas eingehen will, um in ihr die Spiritualität dieser Ausstellung zu verorten.

Das Konzept der Bilder verfolgt das Strukturprinzip der Sequenzialität und Simultaneität, das Georg Seeßlen, lange Zeit Filmkritiker bei der Zeit, bei der taz und bei epd film, für das Genre des Comic Strip (oder Graphic Novels) beschreibt. Ein Einzelbild hat etwas Beharrendes, Bleibendes, Zeitloses und Ewiges. Die Bilder im Film lebt von der Sequenz, der linearen Abfolge mehrerer Bilder aufeinander, die sich im Licht der Projektion überdecken und Bewegung suggerieren. Im Comic wird beides unterlaufen: die Bewegung durch Überblendung wird aufgelöst, so dass das zweite Bild das erste nicht auflösen kann. Plötzlich sind beide Bilder simultan nebeneinander und verlangen ihr Bleiberecht. Aber auch der Charakter des Bleibenden wird durch die Sequenzialität unterbrochen: zwischen Bild A und Bild Z geschieht etwas. So entsteht Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, Bleibendes im Wandel und Wandel im Bleibenden.<sup>1</sup>

Es ist der Betrachter des Comicstrips, der einen narrativen Zusammenhang zwischen Bild A und Bild B herstellt. Das Entscheidende findet im Kopf der Betrachterin statt: sie fügt die Bilder zusammen, erkennt, dass der Mensch auf Bild B identisch ist mit dem Menschen auf Bild A, auch wenn sich die Vitalmarker geändert haben. Im Kopf der Betrachterin wird daraus eine Erzählung dessen, was geschah.

Es ist die Kunst der Fuge. Weil die Fuge zwischen beiden Momenten eben nicht definiert, nicht gemalt, nicht fotografiert ist – der jähe Moment des Todes – bleibt er ein unhintergebares, unauflösliches Geheimnis, allen vor Augen, aber

---

<sup>1</sup> Vgl. Georg Seeßlen, Gerahmter Raum – Gezeichnete Zeit, in: Michael Hein, Michael Hüners, Torsten Michaelsen (Hgg.), Ästhetik des Comics, Berlin 2002, 71-89. Der Bezug auf Seeßlen entstammt dem Aufsatz von Christian Grabau, The Parallel Gap. Der parallaktische Blick auf die populäre Kultur, in: Hecken, Wrzesincki (Hgg.), Philosophie und Popkultur, Bochum 2010, 159ff.

allen objektivierenden Blicken entzogen. Was im Moment des Todes geschieht, wird der Betrachter nicht sehen. Was nach dem Tod ist, welches Leben nach dem Tod ist, dazu wagt die Ausstellung keine Aussage.

Der katholische Theologe Erhard Weiher hat für die Hospizbewegung den Umgang mit Spiritualität in die eingängige Formel gebracht: „das Geheimnis des Lebens berühren“. Das wäre für mich ein alternativer aber nicht weniger treffender Titel dieser Ausstellung: Das Geheimnis des Lebens berühren. Denn dazu leiten uns die Bilder an. Wir alle, wir Besucherinnen und Besucher sind eingeladen, mit unseren Blicken an Geheimnisse zu rühren, den Menschen nahe zu kommen, dem Säugling, der aus Vietnam stammenden Frau, der Fabrikarbeiterin, dem Werbefachmann, der Krankengymnastin und all den anderen. Aber das Wesen des Geheimnisses ist es, dass man es nicht lüften kann, nichtlüften darf. Es ist spürbar, nur dem Ahnen zugänglich, aber es entzieht sich, in die Fuge, das Dazwischen. Und doch ist es da. Es verdient Respekt und Würde. Es ist als eine besondere Art der Schönheit sichtbar, die nichts mit Pornografie und Verobjektivierung zu tun hat. Es hat mit Sorge, sorgsamem Umgang zu tun, ist Ausdruck einer „caring community“, wie sie hier in Köln in den Tagen der AIDS-Krise schon intensiv gelebt wurde und heute über die Hospizarbeit weiter entwickelt wird.

So lernen wir Betrachter und Betrachterinnen etwas über das Leben und über Spiritualität. Das Leben im Zwischenraum ist Leben. Es ist nicht die Wiederholung, es ist das Dazwischen zwischen Bild A und Bild B, in dem sich unser Leben vollzieht. Die Kunst der Fuge, das ist die Spiritualität unseres Lebens. Das Dazwischen ist der Ort, an dem Auferstehung geschieht. Im Dazwischen geschieht Ostern.

In jener Sommernacht 1993 fuhr ich vom Sterbebett meines verstorbenen Lebenspartners weg. Auf dem Fahrrad, in die Morgendämmerung hinein. In seiner Wohnung angekommen duschte ich mich. Er war gestorben. Für mich hieß es jetzt: Nochmal leben vor dem Tod. Sein Bild trug ich in mir. Der Riss, die Fuge des Dazwischen tat weh. Aber meine eigene Spiritualität ist ohne diese Erfahrung nicht denkbar. Genausowenig wie Ostern ohne Karfreitag.