

Tà katoptrizómena

Das Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik

Heft 161 | [Home](#) | [Archiv](#) | [Impressum und Datenschutz](#) | [Das Magazin unterstützen](#)

Im Auge des Wals

Notizen aus Anlass eines gestrandeten Buckelwals

Karin Wendt

«You only see what your eyes want to see»

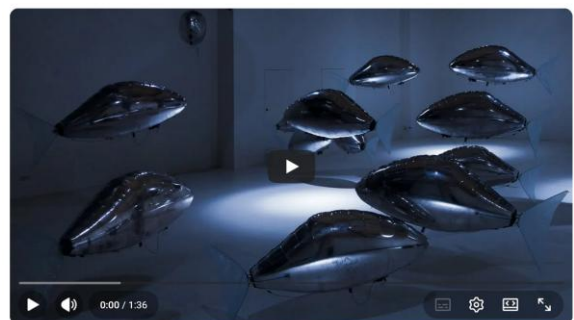
(Madonna, «Frozen», 1998)

Intro: Beyond Nature

Wir sind naturwissenschaftlich immer noch erst am Anfang zu verstehen, welche Auswirkungen und Folgen der «*Geofaktor Mensch*»¹ entwicklungsgeschichtlich hat, was irreversibel ist und welche Gestaltungsräume es gibt. Das ist die eine Seite. Die andere ist die Frage, wo wir uns in diesem Prozess als Menschen *sehen* und welche Rolle wir zukünftig spielen *wollen*.

Die seit 1979 jährlich in Linz stattfindende **Ars Electronica** ist berühmt dafür, Entwicklungen und Zukunftsszenarien experimentell zu erproben und Fragestellungen auszuloten, deren Dimension und Tragweite man oft erst sehr viel später erfasst. Im Nachgang der Erfahrungen der Corona-Zeit waren etwa die Arbeiten auf dem Festival 2019 zum Thema «*Human Limitations – Limitation of Humanity*» prophetisch. Bei den Ereignissen und Debatten um den im März in der Ostsee gestrandeten Buckelwal erinnerte ich mich an eine interaktive Installation von der Ars Electronica 2024 zum Thema «*HOPE – who will turn the tide*» («turn the tide» dt. «das Blatt wenden»), die aus meiner Sicht aktuell helfen kann, die Diskussionen um den Wal etwas anders zu perspektivieren und den Kontext der Fragen zu erweitern. Die Arbeit trägt den Titel «*FLOCK OF*» (dt. «SCHWARM VON») und wurde vom thailändischen Künstlerkollektiv **bit.studio** entwickelt.

Im **Demo-Video** ist zu sehen, wie zwanzig schwarz schimmernde «Fische» durch die Luft «schwimmen» und die Betrachterin umschwärmen. Technisch funktioniert das Ganze so, dass in den zu Fischen geformten und mit Helium gefüllten Ballons Motoren installiert sind, die es ihnen ermöglichen, auf bis zu drei Metern Höhe zu schweben und dabei



bit.studio: FLOCK OF

Richtung und Geschwindigkeit zu verändern. Die Navigation erfolgt über Ultrabreitband-Sensoren (UWB) in den Ballons und im Ausstellungsbereich, die die Position jedes «Fisches» erfassen und diese Informationen an die Software liefern, die seine Flugbahn berechnet.

Zwanzig Besuchende können den Schwarm betreten und unmittelbar mit ihm interagieren. Im diesem [Video vor Ort auf der Ars Electronica](#) ist zu sehen, wie die aufblasbaren Fisch-Figuren sensibel reagieren, sich durch die Luft bewegen und eine Choreographie von fließenden, abwechslungsreichen Mustern formen. Gedimmtes Licht, reduzierte Farben und die glänzende Haut schaffen eine geheimnisvolle, verdichtete Atmosphäre ähnlich der unter Wasser.

Anders als in einem Aquarium ist dies aber eben keine reale maritime Situation, sondern deren ästhetische Simulation. Man ist von *künstlichen*, nur scheinbar lebenden Fischen umgeben und wird so in einen Imaginationsraum hineingezogen, der die Sinne schärft und die Einbildungskräfte aktiviert. Wir registrieren Schwingungen, das scheinbar mühelose Zusammenspiel von Eigenbewegung und tänzerischen Harmonien, eine gewisse Zeitlosigkeit der Situation; wir tauchen ein und unter und haben vielleicht für einen Moment das unbestimmte Gefühl, «auf einer Wellenlänge» zu sein. Wir nehmen wahr, dass es gut (gemacht) ist – es ist schön. Und so beginnen wir uns zu fragen, was das, was wir da sehen und erfahren, wie wir uns bewegen und wie wir (re-)agieren, mit anderen Erfahrungen des Lebens zu tun haben könnte.

«*FLOCK OF*» berührt weit reichende bioethische Themenfelder: das Verhältnis von Mensch, Natur, Wissenschaft und Technik in einer (zukünftigen) Gesellschaft, die Rolle der menschlichen Spezies im Kosmos der Arten und die Frage nach der Verantwortung für die Mitwelt von Tieren, Pflanzen und Elementen. Und sie stellt die ästhetische Frage: was erscheint aus subjektiver Perspektive gegenwärtig und zukünftig möglich? *Who will turn the tide?* –

Wo nehmen wir Natur als Umgebung wahr und wo als Gegenüber? Wie sehen alternative Technologien aus, die nicht ausbeuterisch, sondern kooperativ dem Lebendigen analog agieren? Was gilt es gesellschaftlich auszubalancieren und in Bewegung zu halten? Wie weit müssen wir uns von der Natur entfernen, um frei zu sein, und wie nah müssen wir ihr (wieder) kommen, um zu verstehen, wo wir hinwollen? Was sagt uns das Bild «eines Schwarms / einer Herde / einer Gruppe» über die Bedeutsamkeit des einzelnen Lebewesens? Wie können wir in einer Gemeinschaft das Recht auf Freiheit mit dem Recht auf Gleichheit vermitteln? – *Who will turn the tide?*

Von der Fähigkeit zur Empathie – vier Perspektiven

Nun zum eigentlichen Anlass bzw. Auslöser meiner Überlegungen und Notizen, dem gestrandeten Buckelwal. Nach dem Transport in die Nordsee ist er nicht mehr am Leben. Man hatte ihn nicht beherbergen können, auch nicht vorübergehend, weil es mindestens in Europa keine Auffangstationen für so große Meeressäuger gibt. Von daher war der Versuch, ihn mittels einer Barge möglichst weit in das Walfangschutzgebiet der Nordsee – die abgesehen vom Jagdverbot allerdings wenig Schutz bietet – zu transportieren und dort zu entlassen, sehr nachvollziehbar.

Ein Blick auf die Landkarte zeigt die zerklüftete Küstenlinie und macht deutlich, wie «verfahren» die Position des Buckelwals bei seiner ersten Strandung tief im Boddengebiet der Ostsee aus flachen Buchten, Nehrungen, Haken und Inseln war. Die Überlegung, das versehrte und geschwächte Tier am Timmendorfer Strand oder dann später vor der Insel Poel sich selbst zu überlassen, war eine Option, seine Tötung eine andere und markiert das Dilemma. Den Prozess eines langsamen «natürlichen» Verendens zuzulassen oder die Tötung wären je auf ihre Weise brutal gewesen.

Bei allem, was nicht gut oder vielleicht sogar katastrophal gelaufen ist, kann und sollte man meines Erachtens den Impuls von *Empathie* festhalten, der die meisten einte.

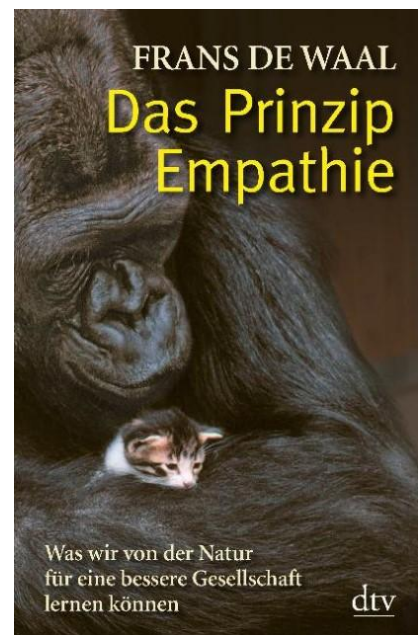
Im Folgenden möchte ich vier unterschiedlichen Perspektiven zum Thema Empathie nachgehen:

- (1) der evolutionären Sicht des Primatologen Frans de Waal,
- (2) der erzählenden Perspektive der Schriftstellerin Dörte Hansen,
- (3) einer videoästhetischen Auseinandersetzung der Sängerin Madonna
- (4) und schließlich einer künstlerischen Inszenierung von Gil Shachar.

(1) Frans de Waal – eine evolutionäre Perspektive

«Glauben Sie ... niemandem, der Ihnen einreden will, da in der Natur das Prinzip des Überlebenskampfes herrscht, müssen auch wir danach leben. Viele Tiere überleben nicht, indem sie sich gegenseitig beseitigen oder alles für sich behalten, sondern indem sie kooperieren und teilen. Das gilt in besonderem Maße für Rudeljäger wie Wölfe oder Schwertwale, aber auch für unsere nächsten Verwandten, die Primaten.»

Das schreibt der niederländische Primatologe **Frans de Waal** (1948-2024) in seinem Buch² *«Das Prinzip Empathie. Was wir von der Natur für eine bessere Gesellschaft lernen können»* (2011). Der englische Originaltitel lautet *«The Age of Empathy: Nature's Lessons for a Kinder Society»* (2009) und formuliert das Anliegen des Forschers, Hoffnung auf ein Zeitalter der Empathie zur Sprache zu bringen, noch präziser.



Das erste Kapitel *«Biologie von links und rechts»* beginnt mit den eindrücklichen Sätzen:

«Sind wir unserer Brüder Hüter? Sollten wir es sein? Oder käme es uns nur bei der Aufgabe in die Quere, um derentwillen wir auf der Erde sind – nämlich laut Wirtschaftswissenschaftlern, um zu konsumieren und zu produzieren, laut Biologen, um zu überleben und uns zu reproduzieren? Dass sich beide Auffassungen ähnlich anhören, ist logisch, da sie doch etwa zur gleichen Zeit am gleichen Ort entstanden sind: während der industriellen Revolution in England. Beide beruhen auf dem Prinzip 'Wettbewerb ist gut für dich'»³

Und er zieht daraus die Schlussfolgerung:

«Wir brauchen eine Generalüberholung unserer Annahmen über die menschliche Natur. Zu viele Wirtschaftswissenschaftler und Politiker machen sich ihr Bild von der menschlichen Gesellschaft nach dem ewigen Kampf, der ihrer Meinung nach in der Natur tobt, jedoch in Wahrheit reine Projektion ist. Wie Zauberkünstler werfen sie ihre ideologischen Vorurteile zunächst in den Hut der Natur und ziehen sie anschließend an den Ohren wieder heraus, um zu zeigen, wie sehr die Natur mit ihnen übereinstimmt. Auf diesen Trick sind wir schon viel zu lange hereingefallen. Natürlich gehört auch der Wettbewerb in dieses Bild, doch Menschen können nicht vom Wettbewerb allein leben.»⁴

Eine Anlage für einen solchen Paradigmenwechsel erkennt de Waal in unserer evolutionär bereits «alten» Fähigkeit zur Empathie. Empathie geht einher mit der Bereitschaft zu teilen, zu kooperieren und einander zu helfen. Sie bedingt einen Perspektivwechsel und ist eine wesentliche Voraussetzung für einfaches und komplexeres altruistisches Handeln. Empathisches Verhalten, auch gezieltes, kann man auch bei Tieren beobachten, innerhalb einer Gruppe und in Einzelfällen auch artenübergreifend. Zu den besonders empathischen Tieren zählen Wale.

De Waal illustriert seine These mit zahlreichen konkreten Fallbeispielen, Schilderungen von Kolleg:innen und eigene Erfahrungen. Darunter auch einige zum Verhalten von Delphinen und Walen. So konnte man 1954 vor der Küste Floridas beobachten⁵, wie zwei Delphine einen durch Zündung von Dynamit bewusstlosen Artgenossen aus der Gefahrenzone heraustransportierten und dabei so hoch hielten, dass ein Blasloch über die Wasserlinie ragte, während sie selbst unter Wasser blieben. Von einer besonderen Begegnung⁶ mit einer Buckelwalkuh, die vor der kalifornischen Küste gesichtet wurde, berichteten Taucher 2005. Sie hatte sich in einem zwanzig Meter langen zum Krebsfang ausgelegten Nylonnetz verfangen. Nachdem das Rettungsteam sie davon hatte befreien können, entfernte sie sich nicht sofort, sondern drehte eine Runde und stupste jeden Taucher einzeln an, um dann erst wegzuschwimmen. Natürlich, schränkt de Waal ein, *«hat die Evolution diese Hilfstendenzen nicht ausgebildet, damit anderen Arten Beistand geleistet wird, doch sobald es sie gibt, lassen sie sich uneingeschränkt zu solchen Zwecken nutzen. Dies gilt auch für Hilfe, die der Mensch Meeressäugern leistet, [...] etwa [...] für die Rettungsaktionen gestrandeter Wale.»⁷*

2012 führte Alexandre Lacroix mit Frans de Waal für das *Philosophie Magazin* dieses **Interview**⁸. Darin erläutert dieser seine Differenzierung des Begriffs Empathie. Er unterscheidet dabei drei Stadien bzw. Niveaus von Empathie: *emotionale, kognitive und intentionale Empathie*:

«Ein Teil Ihrer neueren Arbeit betrifft den Empathie-Begriff. Wie verstehen Sie ihn?»

In der Psychologie wird Empathie oft zu kognitiv definiert. Demnach müsste man sich in einen anderen hineinversetzen, sich die Situation, in welcher jener sich befindet, vorstellen können. Das alles ist wichtig, aber ich würde einfacher beginnen: Empathie zu zeigen, bedeutet zunächst einmal, für die Gefühle oder den Zustand, für die Körpersprache eines anderen empfänglich zu sein. Wenn sie sich mit einem traurigen Menschen unterhalten, werden Sie einen traurigen Gesichtsausdruck annehmen und einen Teil seiner Traurigkeit nachempfinden. Empathie beginnt mit dieser Art von elementaren emotionalen Übertragungen.

«Sie unterscheiden drei Empathie-Niveaus.»

Ja, nach der emotionalen Übertragung kommt das zweite, komplexere Niveau, das ich kognitive Empathie nenne: Da bin ich nicht mehr nur von Ihren Gefühlen betroffen, sondern möchte auch deren Grund erfahren, wissen, was ich tun kann, um Ihnen zu helfen, was auch bedeutet, Ihre Zukunft zu berücksichtigen. Menschenkinder gelangen normalerweise im Alter von zwei Jahren dahin, zur gleichen Zeit, in der sie anfangen, ihr Spiegelbild wahrzunehmen.

«Erreichen Tiere dieses zweite Stadium?»

Experimente haben gezeigt, dass Hunde zu emotionaler, nicht aber zu kognitiver Empathie fähig sind. Befindet sich ein Mensch in einer schwierigen Lage – zum Beispiel wenn ihr Herrchen unter einem umgestürzten Tisch feststeckt –, begnügen sich die meisten von ihnen damit, sich hinzusetzen, zu heulen oder das Gesicht der in Gefahr befindlichen Person zu lecken ... also keine sehr hilfreiche Reaktion. Dagegen reagieren Delfine oder Schimpansen, indem sie eine intelligente Hilfestellung geben. Da muss ich an ein Beispiel denken, das sich in einem schwedischen Zoo ereignet hat: Ein junger Schimpanse hatte sich in einem Seil verfangen, das ihn beinahe stranguliert hätte. Das die Gruppe anführende Männchen hat eine Strategie erfunden, um ihn zu befreien: Er hob ihn in seinen Armen hoch und schwächte so den Druck des Seils ab; er hielt ihn weiter hoch und löste mit seiner freien Pfote den Knoten. Eine sehr intelligente Reaktion: Hätte er nämlich an der Schnur gezogen, wäre der junge Schimpanse gestorben. In diesem Fall war die Hilfe zielgerichtet, eine auf Verstehen der Situation und sinnvolles Handeln ausgerichtete Reaktion.

Um eine *moralische* Haltung einzunehmen, braucht es dagegen mehr als emotionale und kognitive Empathie. Aber beide sind vorausgesetzt und notwendig, damit wir zu moralischen Wesen werden können, die absichtlich moralisch handeln (wollen), wie de Waal weiter ausführt:

«Aber das dritte Stadium von Empathie, dem der Zuweisung von Geisteszuständen, bleibt ein dem Menschen reserviertes Gebiet?»

Für die Fähigkeit, anderen eine Absicht oder eine Annahme zuzuschreiben, verwenden die Psychologen den Begriff „Theorie des Geistes“. Allerdings mag ich diesen Begriff nicht besonders, denn ich weiß nicht, bis zu welchem Punkt es sich dabei um einen theoretischen Prozess handelt. ...

«Jedenfalls stimmen Sie mit David Hume und Adam Smith dahingehend überein, dass Sie Empathie als Grundlage für moralische Verhaltensweisen annehmen.»

Im Hinblick auf Moral ist Empathie notwendig, aber nicht ausreichend, was Hume und Smith sehr wohl verstanden hatten. Es ist eine notwendige Haltung, denn nur weil es Empathie gibt, handeln Individuen nicht wie isolierte Zellen, interessieren sich füreinander und schaffen soziale Interaktionen. Ohne Empathie gäbe es keine Gesellschaft und folglich auch keine moralischen Dilemmata. Nichtsdestoweniger ist Empathie nicht ausreichend, denn man muss, um ein Urteil darüber zu fällen, was gut und was böse ist, in der Lage sein zu unterscheiden zwischen den Dingen, wie sie sind, und den Dingen, wie sie sein sollten. Fragt man, ob Schimpansen moralische Wesen sind, antworte ich, dass Menschenaffen die emotionalen Grundlagen haben, um eine Moral zu schaffen, dass ich aber nicht sicher bin, ob sie sich untereinander über Gut und Böse unterhalten. Darwin, welcher stark beeinflusst war von Hume und Smith, machte dieselbe Fortschrittlichkeit aus, von den Grundlagen des Verhaltens bis hin zu einem moralisch elaborierten Urteil: Ihm zufolge wird die Moral aus dem sozialen Instinkt geschaffen.»

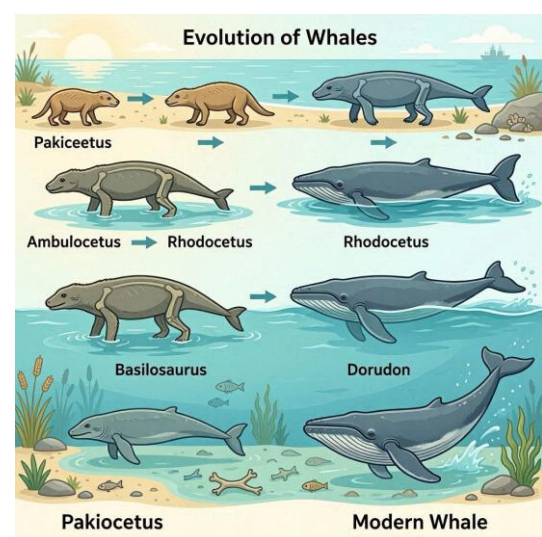
Ich vermute, dass alle drei Niveaus von Empathie auch im Ästhetischen eine Rolle spielen. Ich muss für das besonders gestaltete Gegenüber empfänglich bzw. offen sein, dann muss ich mich in ein Kunstwerk einfühlen, ich muss begreifen und verstehen wollen, und schließlich muss ich einen Perspektivwechsel vollziehen, um in den Prozess ästhetischer Reflexion einzutreten. *Empathie* – und eben *nicht Sympathie*, denn ein Kunstwerk muss mir nicht zwangsläufig subjektiv gefallen – wäre so auch eine notwendige, aber nicht hinreichende Voraussetzung ästhetischer Urteilsbildung.

De Waal sah seinerzeit Anzeichen dafür, dass ein «empathisches Zeitalter» näher rückt – ein Umdenken nach der Finanzkrise und öffentliche Auftritte von Barack Obama, dessen erste Amtsübernahme sich abzeichnete. Aber er blieb hinsichtlich der Richtung, in die wir steuern, auch skeptisch, was sich jedenfalls unter den aktuellen politischen Repräsentanten bewahrheitet. Seine Beobachtungen bleiben jedoch ein großer Schatz.

Der Mensch hat sich in seinem Umgang mit Tieren gezähmt und tierethische Standards auferlegt. Wenn es darum geht, diese konkret anzuwenden und abzuwägen wie im Fall des Buckelwals, werden sie aber gar nicht erst abgefragt. Zeitgleich fangen, züchten und töten wir weiterhin Tiere – mancherorts auch Wale –, teils unter äußerst kritikwürdigen Umständen, um uns davon zu ernähren. Wir haben uns als Menschheit im Blick auf das Tier noch nicht entschieden. In der Phantasie kennt die Gewalt des Menschen gegenüber anderen Lebewesen jedweder Spezies dagegen nach wie vor keine Grenze, wie die Posts in den Kommentarspalten zur Berichterstattung über den gestrandeten Wal belegen. Wenn man aber davon ausgeht, dass Empathie ein evolutionärer Vorteil sein kann, besteht mit de Waal, angesichts und zum Trotz einer moralischen Verwahrlosung, immerhin (bio-logisch) Hoffnung.

(2) Dörte Hansen, «Zur See» - eine erzählende Perspektive

Was ich beim Lesen über Wale auch gelernt habe, ist die ungewöhnliche Geschichte ihrer Entstehung. Sie tauchen erdgeschichtlich erst in einem relativ späten Stadium der Evolution auf, dem frühen Tertiär, als es bereits verschiedenste Säugetiere an Land gab. Cetacea (gr. «ketos» - «Seeungeheuer» und lat. «cet» - «großes Meerestier»), zu denen Wale zählen – vom kleineren Delphin bis zum größten Tier der Erde, dem Blauwal –, haben sich über so genannte *Brückentiere* (auch als «Mosaikformen» bezeichnet) in einem Zeitraum von etwa zehn Millionen Jahren von Landbewohnern gewissermaßen morphologisch zurückentwickelt,



bis sie als atmende Säugetiere zunächst im **Tethysmeer** lebten und heute im Atlantischen, Pazifischen, Indischen, Arktischen und Südlichen Ozean zuhause sind. Was für eine Geschichte!

Analog zu Brückentieren könnte man vielleicht auch von «Brückenexistenzen» sprechen: Biografien, die sich zwischen verschiedenen Milieus, Überzeugungen, Kulturen und Welten, an den Rändern oder in besonders isolierten Räumen, etwa auf Inseln, entwickeln. So gesehen sind wir natürlich alle mehr oder weniger *auch* Brückenexistenzen.



Von solchen Biografien erzählt der Roman⁹ «Zur See» (2022) von Dörte Hansen. Er porträtiert das Leben der Einwohner auf einer deutschen Nordseeinsel. Es sind die Nachfahr:innen von Seefahrern und Walfängern, die heute vom Tourismus leben und ihren Alltag damit einzurichten versuchen. Wenn sich die Insel zum Herbst wieder leert, nimmt man dort wieder das Rauschen der See wahr, unberechenbar und vertraut. Der Wind trägt die alten Geschichten von Meeresungeheuern, fremden Stränden und Seefahrern, die nie zurückkehrten, an Land. Die Sinne werden klarer und Verletzungen spürbarer.

Dazwischen spielt sich das menschliche Leben ab: Begegnungen und Verwicklungen, Verluste und Trennungen, Hoffnungen und Enttäuschungen. Nach und nach legt der Roman ein transgenerationalen Beziehungsnetz frei, in dem sich Traditionsfetzen und Fragmente ungeschriebener Regeln verfangen haben, mit brüchigen Verbindungen, an deren Knotenpunkten alte Traumata greifbar werden. Ein Netz, das gleichwohl noch trägt und in dem sich die Protagonist:innen mal mehr und mal weniger frei bewegen.

Hanne Sander betreibt im Elternhaus eine Gästepension, während ihr Mann Jens seit zwanzig Jahren zurückgezogen auf einer Vogelwarte am stillgelegten Schöpfwerk wohnt. Ihr Sohn Ryckmer arbeitet als Fährmann, seine Schwester Eske als Altenpflegerin. Wie ein Schatten hängt der Tod des ältesten Sohns Henrik, der unter ungeklärten Umständen im Meer ertrunken ist, über der Familie und jedem einzelnen. Während Eske den Verlust ihres ältesten Bruders durchlebt, indem sie schwimmen geht und ihre Erinnerungen an ihn lebendig hält, wählt Ryckmer nach einem traumatischen Erlebnis auf See den Weg des Verdrängens, vor allem mit Alkohol. Er ist vielleicht die tragischste Figur und darin zugleich «der See» am nächsten.

«Auf dieser Insel ist es Ryckmer Sander, der die Sagen kennt. Er kann die Stürme auseinanderhalten wie andere Menschen Vogelstimmen. Er weiß, wann sie nur spielen wollen, nur ein bisschen toben oder grölen. Und wann man sie persönlich nehmen muss.

Seit vielen Jahren führt er Buch und zeichnet Wind und Wasserstände auf. Er kann, wie eine lange, schreckliche Ballade, alle schweren Nordseefluten der vergangenen tausend Jahre aufsagen. Er kennt die Namen aller Orte, aller Kirchen, die versunken sind, die Namen aller Inseln, die die See zerrissen und verschlungen hat.

Es sieht nicht gut aus, findet er. Da kommt noch was.»¹⁰

Die Leerstelle, um die alles kreist, ist die sich wandelnde, ungreifbare See. Bis das Andere in diese Welt einbricht, in Gestalt eines Wals, der eines Morgens noch lebend am Strand liegt.



Jens Sander ist der erste, der das Tier an einem Morgen im Winter beim Küstenrundgang in der Brandung entdeckt.

«Jens Sander hält das Fernglas fester, drückt es mit beiden Händen an die Augen, bis er erkennt, was da am Strand liegt, einen halben Kilometer weit von seiner Tür entfernt. Kein umgekippter Bus, kein angetriebener Container, sondern ein viel zu großer Körper, deplatziert, wie etwas Außerirdisches.

Ein Wal am Strand ist so verkehrt, dass man sich an den Anblick erst gewöhnen muss. Jens Sander braucht die tausend Schritte zwischen seinem Schöpfwerk und dem Berg von Tier, bis er seinen Augen wirklich traut.

Der Wal liegt auf der rechten Seite, und er atmet noch. Sein Unterkiefer mit den großen Zähnen hängt wie ein Sägeblatt im Sand. Jetzt wird er hier im flachen Brandungswasser der Nordsee sterben, weil er im Nordatlantik irgendwann falsch abgebogen ist In manchen Wintern treiben fünfzehn oder zwanzig dieser Wale in der Nordsee, liegen auf dem Watt bei Ebbe, werden auf Sandbänke gespült, verenden an den Stränden, manchmal ganz dicht beieinander, dann liegen sie wie tote Brüder.»¹¹

Als Präparator der Insel ist Jens Sander zuständig für die Maßnahmen zur Entsorgung des Tiers. Zunächst blickt er jedoch in das Auge eines Sterbenden.

«Dieser liegt allein. Sein Auge ist geöffnet, und Jens Sander hält dem Blick ein paar Sekunden stand, dann wendet er sich ab, weil er nicht weiß, was schlimmer ist: von diesem Auge angeschaut zu werden oder hineinzusehen und sich vorzustellen, wie es in tausend Metern Tiefe durch die Finsternis geschwommen ist.»¹²

Sander kann nicht gleich wieder gehen. Er sieht die Schrammen, Narben und Bissspuren, er hört es im Leib des Tiers rumoren, und es fühlt sich für ihn an, als *«ob man einen Anverwandten in*

der Brandung liegen ließe». Sander fürchtet sich vor diesem Körper, dem Geruch und den «entsetzlichen Geräuschen», die ein «so großes Meerestier beim Sterben macht». Schließlich nimmt er die Gegenwart des Wals und dessen ganzes, zu Geschichte(n) geronnene Leben wahr:

«Er steht so dicht bei ihm, dass er ihn mit der Hand berühren könnte. Ein Tier, das wie ein Mythos ist, Propheten schluckt und Kapitäne in den Wahnsinn treibt. Das, wenn es will, ein Schiff versenken kann.»¹³

Neben der Familie Sander spielt noch der Inselfarrer Matthias Lehmann eine wichtige Rolle im Roman. Er lebt meist allein im Pfarrhaus, während seine Frau Katrin nur am Wochenende auf die Insel kommt und unter der Woche als Lehrerin auf dem Festland arbeitet, wo auch die beiden erwachsenen Töchter leben. Für Lehmann führt die Begegnung mit dem gestrandeten Kadaver in eine Lebenskrise.

«Er möchte auch den toten Wal vergessen, der in der Brandung lag wie eine Botschaft. Ein Wesen wie aus einer anderen Welt, wenig später gehäutet und erbärmlich stinkend auf dem Parkplatz liegen. Er war verstört und aufgewühlt von dieser riesenhaften Kreatur, die aus der Tiefe kam. Ersticken musste, weil sie ihr Element verlassen hatte. Sie hat ihn noch im Schlaf verfolgt, weil er sich selbst in ihr gesehen hatte. Ein Wesen ohne Auftrieb, das sich selbst nicht tragen kann. Nur ein paar Stunden lagen zwischen der Erhabenheit und der Verwesung, und er kam nicht zurecht mit dem brutalen Tempo des Verfalls. In seinen Träumen fielen ihm die Zähne und Haare aus, und einmal lag er in einem Berg aus Fleisch und konnte nicht heraus, so sehr er strampelte.»¹⁴

Für Lehmann ist der Wal ein Spiegel. Er erkennt sich selbst in der leidenden Kreatur. Kurz darauf erlebt er eine Art innere Umkehr, er findet sich und verliert seinen Glauben.

Die Strandung des Wals ist ein Wendepunkt im Roman. Ab diesem Ereignis verändern sich Dinge und verlieren ihre schicksalhafte Macht. Manches löst sich, indem man sich löst. Plötzlich scheint vieles anders und anderes möglich.

(3) Madonna, «Frozen» - eine videoästhetische Perspektive

Die Künstlerin Madonna hat sich auf vielen Ebenen mit unserer Beziehungs(un)fähigkeit auseinandergesetzt und unsere Einstellungen und Vorstellungen von Solidarität, Empathie, Mitleid, Liebe und Sexualität hinterfragt.

In ihrem Song «Frozen» aus dem Jahr 1998 geht es darum, ein Gegenüber zu erreichen, das innerlich erstarrt ist, «gefroren». Um das Leben und die Liebe aber wahrzunehmen, muss man bereit sein, «sein zu Herz öffnen» – «you're frozen when your heart's not open».





<https://directorslibrary.com/1998/latest/music-videos/frozen-madonna/>

Der britische Regisseur Chris Cunningham drehte das Video zu diesem Stück. Es spielt am Cuddeback Lake, einem ausgetrockneten Salzsee in der Mojave-Wüste im San Bernardino County im US-Bundesstaat Kalifornien. Der See ist etwa zehn Kilometer lang und an seiner breitesten Stelle vier Kilometer breit. Geologisch spricht man von einer Playa, ein Becken, das sich durch Sedimentablagerungen während der jüngsten Eiszeit vor etwa 2,7 Millionen Jahren gebildet hat und nur bei starken Regenfällen füllt, um dann wieder trocken zu fallen. Es ist in der Gegenwart zudem ein Schießplatz der US-Luftwaffe.

Im Video visualisiert Madonna tänzerisch, was es heißen kann, sich in andere hineinzusetzen, durchlässig und a-morph zu werden, um sich zu verwandeln oder verwandelt zu lassen. Es zeigt die Sängerin in einem schwarzen Kleid des belgischen Designers Olivier Theyskens. Für ihre Bewegungen und das Spiel mit schwarzen Stoffbahnen hat sie sich von Tänzen der amerikanischen Pionierin des Modern Dance **Martha Graham** (1894-1991) inspirieren lassen.



Das Video

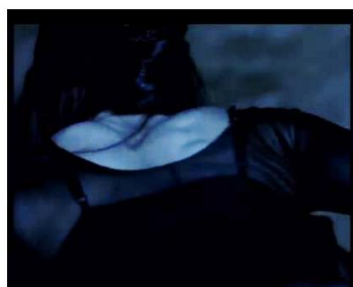
Es beginnt mit einer Kamerafahrt dicht über den rissigen Boden des ausgetrockneten Sees. Das bläuliche Licht zeigt an, dass es schon Abend ist oder während einer hellen Vollmondnacht. Die Tönung und die Spuren im Boden vergegenwärtigen, dass es sich um ein immer wieder von Wasser bedecktes Gebiet handelt. Nach wenigen Sekunden sieht man in der Ferne am Horizont eine Gestalt, die plötzlich ganz nah ist: Madonna, ganz in Schwarz, mit hochgesteckten Haaren, erinnert an eine antike Göttin, eine moderne Hexe oder eine Schamanin. Man könnte im Kleidungsstil Anleihen aus der Gothic-Kultur sehen. Um den Hals trägt sie ein Amulett, in das eine Art lebendes schwarzes Bild eingelassen ist.

In der darauffolgenden Szene sieht man einen Schatten, wie den eines Vogels oder einer kleinen Echse, über den Boden huschen. Madonna ergreift ihn und steht danach mit einem großen schwarzen Tuch bewegt im Wind. Man kann erkennen, dass ihre Handrücken ornamental mit Henna bemalt sind in der Art des indischen **Mehndi**. Dann fällt das Tuch zu Boden, «zerschellt» und wandelt sich in einen Schwarm aufsteigender Vögel. Nun beginnt sich Madonna zu teilen und wir sehen wenig später mehrere Madonnas wie schwarze Schwäne am Boden kauern.

Dann sieht man einen einzelnen Vogel fliegen und anschließend wieder Madonna mit dem Tuch, wie sie sich dem geflügelten Wesen anzuverwandeln scheint. In den folgenden Sequenzen tanzt sie mit den Stoffbahnen, als wären es ihre Flügel und ändert dabei immer virtuoser ihre Gestalt, bis sie zu einem kubischen Wesen wird, das sich in ein vierfüßiges Wesen und schließlich in einen davon galoppierenden Hund verwandelt.

Kurz darauf beginnt sich die Szenerie zu verdunkeln, Sturm kommt auf. Die Kamera schwenkt nach oben in einen noch sternklaren Himmel, an dem einzelne Regenwolken ziehen. Noch einmal erscheint der Hund, der nun als schwarze Dogge direkt vor einem steht und einen mit glänzenden Augen anblickt.

Dann sieht man wieder Madonna, die jetzt in ihrem vom Wind bewegten Gewand – wie auf einem Gemälde der Himmelfahrt Marias – als «schwarze Madonna» am Himmel schwebt, «gekrönt» vom Licht des Mondes. Kurz bricht das Mondlicht ganz durch die Wolken und geht als Lichtstrahl zur Erde. Direkt danach sehen wir ein letztes Mal die «himmlische» Gestalt als nahezu abstrakte Figur, die gleichsam alle getanzten Metamorphosen für einen Moment zu einem künstlerischen Informel verdichtet und danach ganz verschwindet. – *break* –



Madonna, Frozen, Screenshots

Die Kamera fährt wieder über den nun vom Regen nassen Boden. Wir sehen wie Madonna ihre Hände in den Schlamm gräbt und nach dem in Rinnsalen versickernden Wasser greift. Das Kameraauge zeigt dann ihren Schultergürtel, angespannt wie der eines Vogels.

Zum Ende sieht man noch einmal frontal die Sängerin und Tänzerin Madonna. Wie im indischen Tanz führt sie mit Armen und Händen präzise isolierte Gesten aus, die ihrem Gesang eine suggestive, beschwörende oder flehende Wirkung verleihen. Zum Schluss senkt sie den Kopf und fasst mit beiden Händen auf Herzhöhe nach ihrem Amulett, dorthin, wo das lebendige Bild (des geliebten Anderen) eingeschlossen / geborgen ist.

Ästhetische Mimikry

«*Frozen*» thematisiert die fortwährenden Ver-Wandlungen in Leben und Kunst, die Bewegungen der Nachahmung und Abwandlung, begleitet von der Sehnsucht, etwas davon zu be-greifen und (mit dem Herzen) zu fühlen.

Das Gebiet, in dem der Dreh stattfand, ist ein Ort der permanenten Veränderung. Unter dem Einfluss des ariden Klimas und des in größeren Zyklen niedergehenden Regens verwandelt es sich fortwährend von einer Wüste in einen See und zurück. Der ausgetrocknete vegetationslose See ist ein Bild für das Erstarren, das «eingefrorene» Leben. In Berührung mit dem Regen wird die Erde weich, organisches Leben kann wieder entstehen. Das wandlungsfähige Wasser als «Lebenselixier» durchzieht als grundlegende Metapher die Videoerzählung. Die trockene und dann durchnässte Erde vergegenwärtigt auch, dass wir heute an vielen Stellen auf der Erde über alten Meeresboden laufen.

Im Tanz paraphrasiert Madonna diese klimatischen und organischen Prozesse und zeigt, wie alles - Stoffe, Tiere, Menschen - in konkreter Gestalt und voneinander unterschieden existiert, im Leben aber untrennbar miteinander verbunden ist. Die Vögel und der Hund erscheinen im Video zeichenhaft aufgeladen. Man könnte an die antike Tradition der Auspizien denken, das prophetische Lesen im Vogelflug; der schwarze Hund, im englischen Sprachgebrauch ein Synonym für Depressionen, verkörpert die melancholische Grundstimmung des Videos. Die Referenzen an indische Tänze verweisen den Betrachter in die Gedankenwelt der indischen Mystik, in der Vorstellungen von Wiedergeburt und Karma eine Rolle spielen. Die Himmelsgestalt verknüpft diese vage mit christlichen Vorstellungen von der Wiederauferstehung.

Madonnas ästhetische Mimikry öffnet den Raum für ein freies Nachdenken über natürliche Prozesse und kulturelle Unterscheidungen, die vom Menschen in die Wirklichkeit eingetragen werden. Sie sollten nach Madonna in ihrer Bedeutung nicht identitär, sondern offen und perspektivisch wahrgenommen werden.

Die erste Liedstrophe von «*Frozen*» kann man so auch als ein Plädoyer verstehen, sich der Gabe der Einfühlung und des Perspektivwechsels zu erinnern - gegen die Verwertung des Lebens:

*You only see what your eyes want to see
How can life be what you want it to be?
You're Frozen
When your heart's not open.*



(4) Gil Shachar: Der versehrte Wal - eine künstlerische Perspektive

Während ein Wal für frühere Generationen ein Vor-Zeichen aus einer mythischen Sphäre sein konnte, war es in der Neuzeit hingegen vor allem ein kapitaler Fang. Für den postkapitalistischen Menschen ist die Begegnung mit dem Meeressäuger nun einerseits eine **Attraktion** und andererseits die Konfrontation mit einer Spezies, die mit ihren Wanderungen und Gesängen – wie die Zugvögel an Land und in der Luft – eine sich verständigende Welt ohne feste Grenzen versinnbildlicht.

So erklärt es Georg Seeblen in der Rezension einer interdisziplinären **Ausstellung** zum «*Mythos Wal*», inspiriert vom Roman «*Moby Dick*» (1851), die Anfang des Jahres im Dogenpalast der ehemaligen Seerepublik Genua zu sehen war:

«Der Wal ist eines der Tiere, die zwischen Mythos und Realität die Fantasie beflügeln. Gefühle zwischen Ehrfurcht, Faszination und Angst, und jedes Zeitalter sieht es neu: Es ist das Ungeheuer aus dem Meer, das die Menschen bedroht, in der Antike, das Wundertier für das Zeitalter der Entdeckungen, die schwimmende Energiequelle für die Frühzeit des rücksichtslosen Kapitalismus und das natürliche Wunder, das es zu bewahren gilt, für die Welt, die ein ökologisches Gewissen entwickelt hat. Aber auch in dieser Welt ist der Wal nicht nur ein bedrohtes Stück Natur, sondern immer noch die Metapher für ein Wesen, das keine Grenzen kennt, das sich mit seinem Gesang über endlose Meere hinweg verständigt, der poetische Nomade in einer Welt der Nationalismen, der militarisierten Grenzen und der sich nähernden Katastrophe für den Planeten.»¹⁵

Nimmt man den Wal als einen kulturellen Botschafter zwischen den Welten und Zeiten wahr, kann sein Tod auch noch heute für uns zu einem Menetekel werden und zum Anlass, innezuhalten und seiner zu gedenken.

Mit seinem Kunstwerk «**The Cast Whale Project**» machte der israelische Künstler Gil Shachar die ethisch-ästhetische Dimension einer Kreatur zum Thema, die in einer vom modernen Menschen «eroberten» Umwelt ausgesetzt erscheint, leidet oder gar tödlich «strandet». Mit dem Abguss eines 2018 an der südafrikanischen Küste in Lambert's Bay verendeten Wals realisierte er eine lebensgroße Tierskulptur.



Von Gil Shachar - Direkt vom Künstler/Fotografen Gil Shachar erhalten.,
CC BY-SA 4.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=115404245>

Gil Shachar wurde 1965 in Tel Aviv geboren. Nach seinem Studium am Art Teachers College in Ramat Hasharon, der renommierten ehemaligen Kunstschule **HaMidrascha**, lehrte er an der Academy of Art and Design in Jerusalem und am Beit-Berl College für Malerei und Skulptur in Kfar Saba. Es folgten Lehraufträge u.a. in Haifa, Bilbao und Bergen. Seit 1996 lebt und arbeitet Shachar in Duisburg.

Neben der großformatigen Wal-Skulptur umfasst das künstlerische Werk von Shachar in erster Linie menschliche Figuren: Köpfe, Büsten und Körperfragmente wie Oberkörper, Rückenpartien, Hände oder Finger. Daneben formt er einzelne Tiere, natürliche Gegenstände wie Obst oder Gestein und Alltagsgegenstände, etwa sein Malerwerkzeug oder Kleidungsstücke; zuletzt fertigte er den Abguss eines abgestorbenen Baums. Figuren und Versatzstücke arrangiert er oft zu mehr oder weniger allegorischen, bisweilen surrealen Porträts, etwa einen von einem Kranz aufgestellter Pinsel gestützten bzw. aufgestellten Kopf oder den Oberkörper eines Mannes, der ein Wildschweinfrischling auf seinem Arm trägt. Manchmal sehen wir auch nur einen einzelnen Arm, der aus den Pulsadern blutet oder eine ausgestreckte Hand mit einem Apfel.

Die aus Wachs oder Epoxidharz akribisch mimetisch gefertigten und bemalten Skulpturen wirken so lebensecht, dass man im ersten Moment der Illusion des Lebendigen erliegt. Man wird unwillkürlich angezogen, nähert sich, um dann die Täuschung zu erkennen. Die Anziehung bleibt, und besonders die Köpfe mit stets geschlossenen Augen ziehen den Betrachter in ihren Bann. Der verschlossene Blick initiiert einen Prozess der Einfühlung und des Ein-Bildens, den Versuch, sich in das künstliche Gegenüber hineinzusetzen und darüber nachzudenken, was sein Inneres bewegt. Die unversehrte Haut und die meist aufrechte Haltung vermitteln den Eindruck von lebenden Menschen. Zugleich sind es unvollständige Körper, Fragmente, die an Totenmasken oder medizinische Körperpräparate erinnern.

In Shachars Skulpturen geht es um verkörperte Erinnerung und ein Memorieren des Körpers. Der Körper erscheint als lebendiges Gefäß der inneren Anschauung und wird zugleich in Mimik und Gestik selbst zum zeichenhaften Gegenstand der Betrachtung, zum gespiegelten Gegenüber. Anders als in rituellen oder medizinischen Kontexten erscheint er freigesetzt und wird so auf eine andere, präsentische Weise erfahrbar und berührbar. Shachar gelingt es, geronnene Bilder für Verletzungen, Leid und Vergänglichkeit ästhetisch zu re-vitalisieren.

Das Vorhaben, einen ganzen Wal in eine Form zu gießen, begründete¹⁶ der Künstler gut theoretisch mit einer Traumvision. 2009 habe er *«von einem gestrandeten toten Wal geträumt. In dem Traum formte ich diesen Wal ab und machte eine Skulptur daraus.»*

Er fertigte zunächst nur Zeichnungen an. 2013 rief er dann *«The Cast Whale Project»* ins Leben, um seine Idee zu verwirklichen. Als 2018 an der südafrikanischen Küste in der Lambert's Bay ein Buckelwal tödlich strandete, holte Shachar die Genehmigung ein, das Tier mit einem Team von Präparatoren, Biologen und Künstlern zu sichern und abzuformen. Nach drei Monaten waren alle Arbeiten vor Ort beendet und die Skulptur wurde nach Deutschland verschifft.

Der fertige Abguss zeigt den vierzehn Meter langen Buckelwal auf dem Rücken liegend, der große Kehlsack fällt schlaff zur Seite und verdeckt das Maul. Aus der Mitte ragt das Geschlecht. Man erkennt Bissspuren von Haien und Verletzungen von einer Schiffsschraube. 2019 wurde die Skulptur im Kunstmuseum Bochum erstmals präsentiert und danach an weiteren Orten ausgestellt, unter anderem in Kirchenräumen. Im Folgenden möchte ich zwei dieser Inszenierungen vorstellen.



*Gil Shachar - Direkt vom Künstler/Fotografen Gil Shachar erhalten.,
CC BY-SA 4.0,
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=115403983>*

(1) «The Cast Whale Project»: Elisabethkirche, Berlin 2021



Von Gil Shachar - Direkt vom Künstler/Fotografen Gil Shachar erhalten.,
CC BY-SA 4.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=115404523>

Die Präsentation

Die etwa mittig platzierte Skulptur des liegenden Wals scheint den leergeräumten Innenraum der Elisabethkirche auszufüllen; der Kirchenraum wirkt trotz oder gerade angesichts seiner Geräumigkeit zu eng für den gewaltigen Körper. Dessen dunkle, weich und ledrig erscheinende Haut kontrastiert mit der Härte des teils hell verputzten, teils rohen Mauerwerks. Als Betrachter vor Ort kann man die Skulptur nicht als ganze überblicken. Wenn man sich den einzelnen Partien nähert, erkennt man die physischen Verletzungen des Tiers, Bisspuren und Schrammen durch den Zusammenstoß mit einer Schiffschraube. Die amorphe Gestalt des Meerestiers bringt das strenge Maß der Architektur zur Geltung und umgekehrt. Der ansonsten leere Raum mit den riesigen Fensteröffnungen wirkt – besonders auf dieser am Abend oder nachts aufgenommenen Fotografie – wie eine im Meer versunkene Ruine.

Der Ort

Die Elisabethkirche in der Invalidenstraße im heutigen Berlin-Mitte wurde in den 1830-er Jahren für das damalige Rosenthaler Viertel von Karl Friedrich Schinkel als größte von vier evangelischen **Vorstadtkirchen** entworfen, die der preußische König Friedrich Wilhelm III. angesichts einer wachsenden Bevölkerung in Berlins neu erschlossenen Randbezirken in Auftrag gegeben hatte. Namensgeberin war die heilige Elisabeth bzw. die Kronprinzessin Elisabeth von Preußen.



Steffen Zahn from Berlin, Germany - St. Elisabeth, Invalidenstraße, Ecke Elisabethkirchstraße, CC BY 2.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=69791429>

Der einschiffige rechteckige Bau mit einem Säulenportikus an der Stirnseite nach dem Vorbild eines römischen Tempels misst in der Grundfläche 28 x 18 m und bietet Platz für etwa 2000 Menschen. Im Innern ist er zweigeschossig. Die eingezogene Apsis wird von zwei halbrunden Anbauten (Sakristei und Taufkapelle) flankiert, die 1860 hinzukamen. Im Zweiten Weltkrieg brannte die Kirche aus. Eine Holzempore, die Kassettendecke sowie die Orgel wurden zerstört. Kurz nach der Wende stellte man die Kirche wieder her. Sie ist von einem 1861 angelegten weitläufigen Park umgeben und wird seit 2001 vor allem kulturell genutzt.

Die «deutsch-nationale» Geschichte

Während der Zeit des Nationalsozialismus war der Repräsentationsbau ein bevorzugter Versammlungsort der Deutschen Christen. Zu festlichen Anlässen, etwa 1935 zur Hundertjahrfeier und 1936 bei einer Wiedereinweihung nach Sanierungsarbeiten, beflaggte man die Kirche mit Hakenkreuzfahnen. Der Gemeinderat betrieb den Ausschluss von jüdischen Christen und untersagte die «Judentaufe». Vor der Reichstagswahl im März 1936 hing vor den Säulen am Eingang ein Spruchband, auf dem stand: «Daß wir unsere Kirche erneuern, verdanken wir dem Führer!»¹⁷ Der Journalist Gereon Asmuth hat 2024 für die taz die Geschichte¹⁸ der jüdisch-katholischen Familie Anselm recherchiert. Sein Vormieter, der Prokurist Max Anselm, hatte zuletzt mit seiner Frau Anna im Haus direkt gegenüber der «*gnadenlosen Kirche*» gewohnt; bis er verhaftet und 1944 im Konzentrationslager Stutthof bei Danzig ermordet wurde.

Inszenierung und Vergegenwärtigung

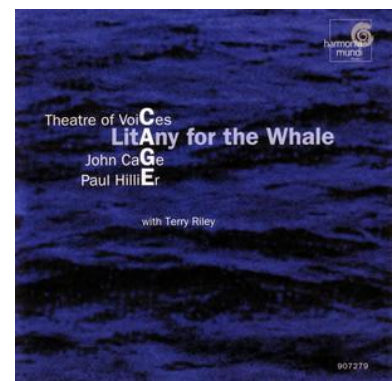
Im antik-klassizistischen Raum der Elisabethkirche erscheint der Wal archaisch, als fremdartiger «Zeuge» einer mythisch aufgeladenen Welt.

Im Sehen entfalten sich in meiner Wahrnehmung zwei divergierende Bewegungen. Einerseits verstärkt und intensiviert die überwältigende Größe der Wal-Skulptur den monumentalen Eindruck der Architektur und umgekehrt. Andererseits zersetzen bzw. dekonstruieren beide die Erhabenheit des jeweils Anderen. Diese Dynamik wird nun bedeutsam vor dem Hintergrund der Geschichte des Ortes.

Vergegenwärtigt man sich den nationalsozialistischen Kult in der Elisabethkirche, erscheint der Walkadaver stellvertretend für die zahllosen als wertlos erachteten und vernichteten Leben. Zugleich legt die Skulptur den Größenwahn einer Ideologie frei, die das persönliche Opfer im Dienst einer «größeren Sache» verherrlicht. Die Inszenierung in der antiken Kulisse der Elisabethkirche ist aus meiner Sicht aber auch riskant. Denn ich frage mich, ob sie die Möglichkeit einer gegenteiligen Lesart in gewisser Weise zulässt: sich vom Eindruck des Heroischen überwältigen zu lassen, um das Opfer zu heiligen und die Opfer vergessen zu können?

Wie klingt die Welt (für Wale)?

Gil Shachar hat seine Inszenierung durch eine Klanginstallation ergänzt, die während der Ausstellung im Hintergrund läuft: «*Litany for the Whale*» (1980) des Komponisten **John Cage** (1912-1992) ist ein fast halbstündiger Dialog im Stil eines klösterlichen kontemplativen Chorgesangs. Zwei Stimmen intonieren abwechselnd (antiphonisch) die Buchstaben des Wortes "Whale" (W-H-A-L-E) auf nur fünf festen Tönen.



Die **Litanei** (altgr. Λιτή - Bitte, Flehen) für den Wal ähnelt den Lauten von Walen, die unter Wasser über hunderte Kilometer hörbar sind und je nach Populationen und wohl auch Walindividuen unterschieden werden können. Walforscher sprechen von einem **Gesang**, weil vor allem Buckelwale und andere Bartenwale sich mit vorhersehbaren und sich wiederholenden «Strophen» verständigen. Wale nutzen die lautliche Kommunikation nicht zuletzt deshalb, weil die visuelle Wahrnehmung und der Geruchssinn unter Wasser begrenzt sind. Die tiefen Frequenzen ermöglichen es Walen, große Distanzen zu überbrücken. Um sie für menschliche Ohren hörbar zu machen, müssen sie aufgezeichnet und in mehrfacher Geschwindigkeit abgespielt werden.

Im Erfahrungsraum einer Kirche löst der Gesang ein religiöses Echo aus, während die minimalistischen, vokal-experimentellen Analogien zum natürlichen Gesang von Walen in den Hintergrund treten. Im Kontext der Elisabethkirche klingt das Stück wie ein Gebet, eine Bitte oder ein Totenlied für den Wal.

Beim Nachdenken über den Gesang von Walen musste ich auch an die amerikanische Vokal- und Performancekünstlerin **Meredith Monk** (*1942) denken, die den Klangraum der menschlichen Stimme erforscht und erweitert hat. Monks avantgardistische Werke beeinflussten Musiker:innen wie David Bowie, Laurie Anderson, Kate Bush, Philip Glass oder Madonna.

In ihren Performances geht Monk mit den Klängen um sie herum in eine stimmliche, nicht sprachliche Resonanz: mit dem Verkehrslärm der Stadt, mit Naturgeräuschen, mit Lauten des Körpers oder eben mit den unterschiedlichen Stimmen von Tieren. Auf ihrem Album «*On Behalf of Nature*» (2013, rec. 2016; dt. «Im Namen der Natur») kann man sich «*die Welt in ihrer Stimme*» anhören.

Eine Frage, die Monk umtreibt und die auch in der Musik von Cage virulent ist, ist die, was wir überhaupt hören *können*, wie wir Geräusche von Stimmen unterscheiden, und von welchen wir uns ansprechen lassen. *Wie* hören wir (zu)?

Wale bewegen uns sicher auch deshalb, weil ihre Stimme unterscheidbar ist, in der Regel für uns aber eben nicht hörbar wird. Was bedeutet es, (k)eine Stimme zu haben?

(2) «*The Cast Whale Project*», Heilig-Kreuz-Kirche, Dülmen 2022



Vom Künstler/Fotografen Gil Shachar, CC BY-SA 4.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=116071608>

Die Präsentation

2022 wurde die Wal-Skulptur von Gil Shachar in der Heilig-Kreuz-Kirche in Dülmen ausgestellt. Der Wal war dort, wie auf dem Foto oben zu sehen, auf der Chorebene abgelegt, die durch einen breiten Treppenaufgang vom übrigen Raum erhöht getrennt ist.

Die Heilig-Kreuz-Kirche wurde erkennbar auch während der Ausstellung liturgisch als Raum für Gottesdienste genutzt. Anders als in einer klassischen Wegkirche befindet sich der Altar als Insel in der Raummitte, während sich am Ende des Raums, der eigentlichen Apsis, das Stufenplateau erhebt. Hinter dem Wal mittig im Chorraum ragt dort ein hohes Standkreuz auf, ohne Corpus und mit einer stilisierten Schlange am Fuß. Hinten rechts in der Ecke steht der Tabernakel, geschmückt mit einem Halbre relief der Abendmahlsszene.

Der Wal liegt etwa diagonal zum Raum, mit dem Kopf in Richtung der seitlichen hohen Glasfront. Durch das einfallende Tageslicht ist die Hautstruktur des Wals gut zu sehen. Licht und Schatten modulieren auch die klare Architektur, die profilierten Wände und Fenster, Treppenstufen, das schmale Geländer und weitere Gegenstände im Innenraum. Die reduzierte Farbpalette, bis auf ein einzelnes farbiges Glasfenster, und die verwendeten Materialien Holz, Stahl und Beton korrespondieren mit der grauschwarzen Farbe der Skulptur. Die Gesamtpräsentation wirkt modern und stimmig.

Der Ort

Die Heilig-Kreuz-Kirche an der Lüdinghauser Straße wurde 1936 von Dominikus Böhm als monumentaler einschiffiger Saalbau entworfen und gebaut und gilt als bedeutender Bau der Moderne im Münsterland. 1938 wurde die römisch-katholische Pfarrkirche, die zugleich als Grab- und Wallfahrtskirche der Anna Katharina Emmerick gedacht war, vom damaligen Bischof von Münster Clemens August Graf von Galen eingeweiht. Es war der letzte Kirchenneubau, bevor Deutschland im darauffolgenden Jahr den zweiten Weltkrieg beginnt.



Von Dietmar Rabich, CC BY-SA 4.0,
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=35354431>

Nach dem Krieg war von der Kirche nicht mehr viel übrig. 1953 begann der Wiederaufbau. 1975 wurden die sterblichen Überreste von Anna Katharina in die Kirche überführt und unter der Krypta eine Gedenkstätte eingerichtet. 2004 erfolgte eine umfassende Sanierung der Kirche und Ausstattung, im Zuge derer auch eine raumliturgische Neugestaltung erfolgte und der Altar verlegt wurde. Die erneuerte Heilig-Kreuz-Kirche wurde 2007 vom BDA Münster als «guter Bau» ausgezeichnet.

Die (Leidens-)Geschichte

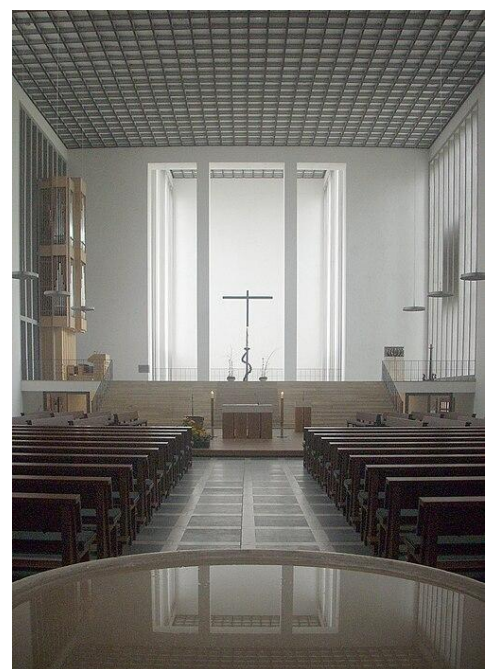
Der Ort Dülmen und die Geschichte der Kirche ist eng verknüpft mit dem Leben und der Biografie der Augustinerin Anna Katharina Emmerick (1774-1824)¹⁹, die hier begraben liegt. In der Gedenkstätte findet sich die Nachbildung ihres Zimmers, in dem sie die letzten Lebensjahre bettlägerig verbrachte.

An der Schwelle zur Moderne, zu Lebzeiten von Anna Katharina, tobte in der Gesellschaft ein Kampf um die kirchliche und politische Deutungshoheit, der bis in das letzte Dorf ausgefochten wurde. Von der katholischen Kirche wurde die Person Anna Katharinas als lebende Waffe gegen die gesellschaftlichen Befürworter von Säkularisierungsprozessen eingesetzt. Man mag sich in diesem konkreten Fall auf keine der Seiten schlagen, zu brutal wurde die Frau von allen Seiten missbraucht und gequält. Die körperlichen Leiden und die überbordenden inneren Bilder, die sie selbst als persönliche Passion in der Nachfolge Jesu verstand und forcierte, waren nicht zuletzt das Ergebnis der moralischen Erziehung und Prägung des 19. Jahrhunderts. Als der Schriftsteller Clemens von Brentano eine religiöse Wende erlebte, erkannte er in der Mystikerin seine Chance. Seine literarischen Aufzeichnungen nach Begegnungen mit Anna Katharina befeuern seitdem einen morbide-religiösen Hype. Bis heute bedient man sich hieraus auch propagandistisch einsetzbarer antisemitischer Bilder.

Inszenierung und Vergegenwärtigung

Der liturgisch neu konzipierte Raum der Heilig-Kreuz-Kirche besticht – und bestimmt – in seiner Klarheit und Formstrenge die Wahrnehmung. Der Spielraum, sich dort frei zu bewegen, ist begrenzt. Jedes Detail spricht die symbolische Sprache der Religion. Nichts ist dem Zufall überlassen. Die Idee einer Altarinsel folgt einem zentralistischen Gedanken im Verhältnis von Priester und Gemeinde. Aber das wollte man sicher auch. Der erhöhte Chor ist der eigentlich bedeutsame Ort. Dort ist das Licht, dort wandert der Blick hin, dorthin führt einen der Weg.

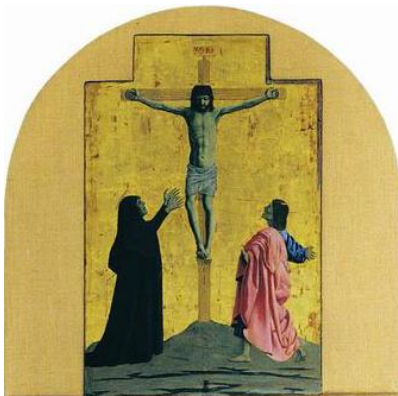
Dort sehen wir das leere Kreuz mit der Schlange als Zeichen für den Sieg über das Böse und den Tod durch den Erlösungstod Jesu. Das theologische Motiv der *Ehernen*



Schlange findet sich auf vielen Bildern von der Passionsgeschichte. Hier ist es ein raumgestalterisches Element, das den Schwerpunkt des christlichen Glaubens visualisieren soll. In seiner erhöhten Position verweist es zudem auf die liturgische Feier der «Kreuzerhöhung» und damit in den Kontext der «Legende vom wahren Kreuz», dem zentralen Gründungsmythos der katholischen Kirche.

In diese geordnete Welt bricht nun das Andere ein. Wie in dem Roman von Hansen liegt er eines Tages da. Ein Wal in der Kirche. Er liegt am Boden vor dem Kreuz. Um zum Kreuz zu gelangen, müssten wir um ihn herumgehen oder über ihn hinwegsteigen. Er liegt im Weg.

Aus der Entfernung wölbt sich die dunkle Silhouette des Tiers vor der Silhouette des Kreuzes wie ein Erdhügel vom Boden. Mein erster Eindruck war, dass beides auf frappierende Weise zu einer Szene verschmilzt, das Kreuz mit dem Wal ergibt *ein* Bild.



Im Raum einer Kirche kann man nicht anders, als darin die Situation auf Golgatha wiederzuerkennen. Diese Silhouette vom Kalvarienberg (*calvariae locus*, «Ort des Schädels») hat sich durch künstlerische Darstellungen, wie die von Piero della Francesca aus dem mehrteiligen Tafelbild der Barmherzigkeit (1460–1462), ins Gedächtnis eingebrannt. Der Körper des toten Wals im Chorraum der Kirche wird aus dieser Perspektive zum Ort der Passion und der Wirklichkeit des Todes.

Das leere Kreuz verweist aber auch auf die Auferstehung. Treibt man den Gedanken der ikonographischen Verwandlung weiter, könnte man an die vielen darstellerischen Varianten vom Motiv des *Agnus Dei* denken. Wäre es vorstellbar, dass wir in dem sorgsam vor dem Kreuz abgelegten Wal das Opferlamm in einer anderen Gestalt – re-inkarniert – sehen? Dann wäre es jedoch nicht auferstanden, denn der Wal ist tot.



Agnus Dei, Francisco de Zurbarán.1635, Prado

In jedem Fall öffnet die Skulptur den Raum der Wahrnehmung. Sie lässt Irregularitäten und die Binnenstrukturen von Materialien und Gegenständen hervortreten. Sie fügt sich nur scheinbar dem architektonischen Ideal von Maß und Mitte, und sie widerspricht der religiösen Erzählung von der Erlösung der Geschöpfe. Das Kunstwerk befreit den Blick. Für einen Augenblick können wir in dem perfekt abgeformten Körper das Lebewesen sehen und erinnern, das einmal in der «Tiefe durch die Finsternis geschwommen ist».

Vom Anfang(en)

Die eigentliche Geschichte des gestrandeten Buckelwals und der Versuche, sein Leben zu retten, hat ein trauriges Ende. Wir haben gesehen, dass es Grenzen gibt, technischer und natürlicher Art. Was wir auch erfahren haben, ist, dass Empathie ein starker Impuls ist, der viel bewegen kann. Und dass das, was daraus oder danach folgt, eine andere Frage und bei Menschen nochmal auf eine ganz andere Weise offen ist als bei Tieren. Empathie ist immer nur ein Anfang, ein Moment, den wir oft übergehen und verdrängen, eine Chance, die wir zu oft übersehen und verspielen.

Als ich zum ersten Mal vom Buckelwal hörte, erinnerte ich mich an ein Bild, das die **Whale & Dolphin Conservation** (WDC) 2007 anlässlich einer Werbekampagne gegen Walfang als Webbanner veröffentlichte. Es zeigt die Großaufnahme vom Auge eines Blauwals. Wir reposteten das coole Bild seinerzeit im Weblog von Tà Katoptrizómena. Fast zwei Jahrzehnte später hat es nichts an Intensität, Aktualität und Dringlichkeit eingebüßt.



Was also *sehen* wir im Auge eines Wals?

Anmerkungen

- ¹ Mayer, Diethard: Geofaktor Mensch: Eingriffe in die Umwelt und ihre Folgen, Springer Verlag: Heidelberg 2022.
- ² De Waal, Frans: Das Prinzip Empathie: Was wir von der Natur für eine bessere Gesellschaft lernen können: Carl Hanser Verlag 2011. Das nachfolgende Zitat, S. 17.
- ³ A.a.O., S. 11.
- ⁴ A.a.O., S. 18.
- ⁵ A.a.O., S. 168-169.
- ⁶ A.a.O., S. 170-171.
- ⁷ A.a.O., S. 170.
- ⁸ Frans de Waal, im Interview mit Alexandre Lacroix, Philosophie Magazin, 01. Oktober 2012 [<https://philomag.de>].
- ⁹ Hansen, Dörte: Zur See, München: Penguin Verlag 2022.
- ¹⁰ A.a.O., S. 17.
- ¹¹ A.a.O., S. 132.
- ¹² A.a.O., S. 133.
- ¹³ A.a.O., S. 134.
- ¹⁴ A.a.O., S. 221.
- ¹⁵ Ausstellung „Moby Dick – The Whale“, Palazzo Ducale, Genua 12. Oktober 2025 - 15. Februar 2026.
- ¹⁶ Szabó de Bucs, Minh An: **Auge in Auge mit der Schöpfung**, Der Tagesspiegel 29.04.2021.
- ¹⁷ Zur Geschichte der Kirche während der NS-Zeit s. auch Gutmair, Ulrich: Die ersten Tage von Berlin. Der Sound der Wende, Köln: Tropen Verlag 2013.
- ¹⁸ Asmuth, Gereon: **Mein Vermieter Max Ansel**, taz 15.11.2024.
- ¹⁹ Röttger, Ancilla: Menschenkinder. Heilige und Selige im Münsterland, Münster: Aschendorff Verlag 2022.

VORGESCHLAGENE ZITATION:

Wendt, Karin: Im Auge des Wals. Notizen aus Anlass eines gestrandeten Buckelwals, tà katoptrizómena – Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik, Ausgabe 161, erschienen 01.06.2026
<https://www.theomag.de/161/PDF/kw106.pdf>