

Thomas Huber

Der Rote Fries

Die Bilder dieser Ausstellung hängen alle über einem roten Fries. Betrachtet man diese, erkennt man, dass sich dieser rote Fries in den Bildern wiederholt. So gibt es den Fries im Ausstellungsraum und es gibt ihn nochmals im Raum der Bilder. Ausstellungsort und Bildraum sind miteinander verschränkt. Vor den Bildern stehend und diese betrachtend, finden wir uns in zwei korrespondierenden Räumlichkeiten wieder. Die Situation in den Bildern ist auf die Situation in der Ausstellung übertragbar. Wir stellen uns vor: Was in den Bildern vorgestellt wird, könnte ebenso hier im Ausstellungsraum mit uns geschehen. Der Betrachter kann es als Aufforderung verstehen. Er soll sich vor den Bildern ins Benehmen setzen. Die Bilder sind jetzt nicht nur mehr Dinge an der Wand, die es allein und isoliert zu betrachten gilt. Jedes Bild schlägt dem Besucher einen Standpunkt vor. Er kann, wenn er will, sich darauf einlassen, er kann die ihm angetragene Rolle übernehmen. Der Betrachter wird Teil eines Bildes, er ist jetzt, wie wir sagen, „im Bilde“. Ein Bild betrachtend, schaut er jetzt auch sich selber an.

Vor Bildern sind wir gewohnt, Fragen zu stellen. Wir fragen zum Beispiel: „Was bedeutet dieses Bild?“ Stellen Sie sich vor, das Bild würde zurückfragen: „Und was bedeutest Du?“¹ Wir sind auch schnell mit einem Urteil, einer Bewertung bei der Hand und sagen: „Das Bild ist schön!“ Sie wären gewiss überrumpelt, wenn ich darauf erwidern würde: „Sie sind aber auch schön.“ Bei der Bildbetrachtung schließen wir uns selber regelmäßig aus. Obwohl wir wesentlich dazugehören, lassen wir uns außen vor. Wir bemühen uns meist aus einer sicheren Distanz, aus einem gebührenden Abstand, etwas zu betrachten. Ziel soll es ja sein, das angeschaute Bild zu überblicken und es dann zu verstehen. Das Bild wird uns zu einem Gegenstand, den wir zu entschlüsseln versuchen, um abschließend darüber ein Urteil fällen zu können. Dann sagen wir zum Beispiel: „Ja das Bild gefällt mir. Ich finde dieses Bild schön.“

Ein Bild dergestalt zu bewerten, unterscheidet sich von der Erfahrung², die wir vor einem Bild machen können. Ein Bild erfahren wir nur dann, wenn wir Teil der Bildbetrachtung sind, wenn wir uns in der Betrachtung

¹ Ad Reinhard, aus der Cartoon Serie *How to Look at Modern Art*, 1946

² Jean Gebser beschreibt in seinem Hauptwerk *Ursprung und Gegenwart* (1947–52) die Menschheitsgeschichte als Mutationen aufeinander folgender Bewusstseinsstrukturen: die archaisch/magische, die mythische und die mental/rationale Bewusstseinshaltung. Diesen Haltungen entsprechen das Erleben für die magische Struktur, die Erfahrung für die mythische Struktur und die Vorstellung für die mentale Struktur. Gebsters Beschreibungen zur Bewusstseinsgeschichte sind weitgehend Basis für die Ausführungen in diesem Text.

miterleben. Bei der Erfahrung fahren wir also mit. Bei der Bewertung und Begutachtung hingegen schließen wir uns aus. Wir machen aus einem Bild eine Sache, die wir von außen als Unbeteiligte zur Kenntnis nehmen, um uns darüber ein Urteil zu bilden.

Die Betrachtung eines Bildes kann man auch mit einer Seefahrt vergleichen. Unsere Blicke schweifen über ein Bild, so wie der Seefahrer sein Schiff über den Abgrund des tiefen Wassers führt. Die tiefen Wasser, die dunklen Abgründe, sind ein Bild, eine Metapher für das Seelische. Als der Mensch noch ganz im Seelischen wohnte, lebte er im mythischen Zeitalter. Aus jener Zeit sind uns zahlreiche Mythen überlassen worden, die Wasserfahrten beschreiben. Wir kennen unter den vielen die Geschichte der Arche Noah oder die Seefahrt des Odysseus. Das Seelische ist also eine Erfahrung. Es ist eine Fahrt, auf der wir mitfahren. Das Mythische gehört einer tieferen Bewusstseinssebene in uns an, die aber auch in unserer rationalen, aufgeklärten Weltanschauung immer wieder unerwartet hervorblinkt. Es geschieht gewiss nicht dann, wenn wir in Begriffen denken oder wenn wir mit Zahlen operieren. Aber das Mythische drängt sich auf, wenn wir uns mit Bildern beschäftigen. Bilder sind eine Errungenschaft des Mythos. Darum tun wir uns oft schwer, Bilder in die Systematik unseres rational bestimmten Bewusstseins zu integrieren. Dieses nämlich ist bestimmt durch die Trennung von Beobachter und Beobachtetem. Wir sprechen, etwas abstrakter ausgedrückt, von der Subjekt-Objekt-Spaltung des Rationalen. Der Mythos hingegen „denkt“ in Bildern, also aus der unentrinnbaren Verwobenheit von Ich und Welt. Bilder sind darum ihrem Wesen nach nicht in der Lage, den Sehenden vom Gesehenen zu trennen. Wir nennen dieses Erlebnis des Ungetrenntseins eine Erfahrung. Die Erfahrung ist ein erinnerndes, seelisches Geschehen. Dem steht die Vorstellung entgegen, also die distanzierende, trennende Wahrnehmung unserer heute gültigen, rationalen Haltung. Mit dem Verschwinden des Mythos sind die Bilder nicht verschwunden. Wir orientieren uns weiterhin an Bildern, haben ihnen aber eine neue Ordnung gegeben. Hat man mythisch ein Bild in der Anschauung gewürdigt, so ist heutzutage ein Bild eine Vorstellung. Es ist also zu einem Gegenüber geworden, zu einer Sache, die wir in Systemen ordnen. Die Kunst ist ein solches System. Eine gängige Frage vor einem Bild lautet darum heute: „Ist das Kunst?“ Dass ein Bild zur Kunst werden kann, setzt voraus, dass es eine Sache ist, dass es objektiv betrachtet wird. Viele Bilder, die wir heute im Museum als Kunstobjekte würdigen, waren vor dem keine Kunst, weil sie erfahren wurden, weil vor ihnen nicht zwischen dem Bild und dem Betrachter unterschieden wurde. Sie wurden nicht als vorgestellte Sache betrachtet und darum auch nicht beurteilt oder für schön befunden.

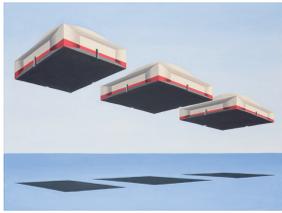
Ich plädiere vor den Bildern dieser Ausstellung auf keinen Fall für eine Rückkehr zum Mythischen. Diesen Schritt, der ein Rückschritt wäre, halte

ich für fatal. Mir geht es darum, aufzuweisen, dass das Bild aus dem Mythos heraus sein doppelgesichtiges Wesen zu uns herübergetragen hat. Der Wandel zum rationalen Bewusstsein sollte den Bildern die Janusköpfigkeit nehmen, sie zu einer objektiven Sicht verpflichten. Das gelang nur, indem man das Bild versachlichte. Die Kunstgeschichte ist der Ausweis für den schon über 500 Jahre andauernden Versuch, Bilder als Sachen in unterschiedlichen Kategorien zu ordnen. Diese wechselnden Ästhetiken ordneten das Bild schließlich in Systemen. Ziel der Ordnungen und Systeme ist bis heute, die Bilder zu versachlichen und als Sache dann auch so zu verstehen. Diese neue Haltung Bildern gegenüber hat uns tiefe und wertvolle Einsichten ins Bildnerische erschlossen. Ich bin überzeugt, dass wir aber nicht bei dieser kunstgeschichtlichen Klassifizierung und ästhetischen Systematisierung stehen bleiben sollten. Es bringt uns auch nicht weiter, die gefundenen Ordnungen umzustoßen oder die Systematiken zu erweitern. Wir sollten die gewonnenen Einsichten zu einem Sprung, zu einem Absprung aus einer lieb gewonnenen, aber auch erstarrten Haltung nutzen. Wir sollten die Ordnungen und Systeme überspringen und somit das Denken überspringen. Eine Begegnung mit Bildern, jenseits der zwanghaften Ordnungen und Systeme, in denen sie heute verzerrt sind, ist eine Chance für einen solchen Übersprung.

Wenden wir uns den Bildern dieser Ausstellung zu: Ich habe dafür plädiert, dass man vor diesen eine Erfahrung machen könnte. Die Erfahrung zeichnet sich dadurch aus, dass das Gesehene Bild den Blick auf den Sehenden zurückwirft. Die Erfahrung ist also ein Mit-dabei-Sein, das man als Ungetrenntsein vom Gesehenen erfährt. Diese Erfahrung ist eine Form der Erinnerung. Sie rührt an das Innere, das Seelenleben, an die inneren Bilder, die innere Aufruhr des Betrachters. Ich sage, die Erfahrung ist eine Seefahrt über die Abgründe der Seele, wie sie im Mythos beschrieben wird. Die äußeren Bilder korrespondieren mit unseren inneren Bildern, unserem innerseelischen Geschehen. Das rationale Bewusstsein hat diese Bilder als Projektionen, als Wunschbilder entlarvt. Wir haben gelernt, jenes, was wir sehen und uns also ein Bild davon machen, nicht als Sinnbild eines inneren Geschehens zu interpretieren, sondern als von uns getrennte eigenständige Wirklichkeit zu erkennen. Damit wurde den Bildern die Unentrinnbarkeit genommen, in die wir vordem beim Anblick von Bildern ohnmächtig hineingewoben wurden. Das Denken als gerichtetes Denken, also das rationale Bewusstsein, hat uns aus dieser Verwobenheit herausgeführt. Darum hadert das rationale Bewusstsein auch zu Recht mit Bildern, weil es in ihnen die Gefahr eines Rückfalls in mythische Dunkelheit, ins Irrationale befürchtet. Die Polemiken gegen Bilder sind seit dem Durchbruch des Rationalismus Legion. Es ist aber absurd, Bilder verbieten zu wollen, man müsste uns dann allen die Augen ausstechen. Aber selbst so gäbe es keine Gewähr, dass uns die inneren Bilder nicht weiter erscheinen

würden. Bilder sind ein nicht zerstörbarer Teil unseres In-der-Welt-Seins. Insofern ist es ein erster Schritt, wenn wir die Bilder als unser Erbe aus dem Mythos annehmen und unseren irrationalen Weltbezug anerkennen. Wir müssen akzeptieren, dass die Integration des Mythischen nicht bedeutet, dass es in ein Rationales verwandelt werden kann. Das Bild ist rational nicht erschließbar und darum auch nicht zu objektivieren. Schauen wir Bilder an, dann schauen wir nicht eine Sache an, sondern werden in ein Verhältnis zu uns selber gesetzt. Doch seit wir aus dem Mythos herausgetreten sind und wir im Logos auf dem Weg des Denkens an ein Ende kommen, befinden wir uns in der erstaunlichen und neuen Lage, uns selbst zu durchschauen. Wir schauen nicht mehr nur etwas an, wir schauen uns selbst an. Wir können uns bei der Erfahrung selber überblicken. Das geschieht nicht analytisch, nicht teilend, nicht gegenüberstellend, sondern in einer Zusammenschau.

Die Bildsituationen im „Roten Fries“ sind eine unvollständige, auch nie zu Ende zu bringende Aufzählung von Bildbegegnungen. Diese werden hier nicht nur aufgereiht, sondern je von einem kleinen Text begleitet. Die Schilderungen sind keine Erklärungen der Bilder, sondern eine Anregung, wie die Erfahrung vor den Bildern sich selbst ansichtig und durchsichtig werden kann. Man möge also nicht mit der irrigen Erwartung an die Lektüre gehen, man würde dadurch die Bilder verstehen. Absicht ist vielmehr, das Bewusstwerden machte eine Art Sprung, einen Hüpf. Man hüpf, man springt, wie oben beschrieben, aus einer alten überkommenen Ordnung. Der Sprung, der Hiatus, ist mit einem Schluckauf vergleichbar, der dann eintritt, wenn zum Beispiel durch einen Schrecken, durch eine unvermutete Veränderung des Gewohnten die Atmung stolpert. Ähnlich entfaltet ein erzählter Witz seine Wirkung. Das folgerichtige Denken verwechselt die Schrittfolge und kommt ins Stolpern. Wir erleben das unerwartete Herausfallen aus gegebenen Ordnungen als befreiend und müssen lächeln. Wer solches vor den Bildern hier erfahren sollte, hätte etwas gewonnen.



Wo kommen die Bilder her? Hat die Intuition einen Horizont, über dem sie aufsteigen? Soviel kann ich sagen: Eine Bildidee ist unvermittelt da. Eigentlich ist es falsch von einer Idee zu sprechen, denn die Intuition ist nicht gedanklicher Art, nicht abstrakt, sondern sie erscheint als Bild vor dem inneren Auge, ist also auf einmal ansichtig. Die Intuition lässt sich nicht erzwingen. Es gibt auch keinen Weg dorthin, so wie das Denken sich auf den Weg begibt, in Gedanken unterwegs ist und bei einer Schlussfolgerung ankommt. Geht man beim Denken auf etwas zu, so kommt einem die Eingebung entgegen. Ist demzufolge das Denken von einem Willen und einem Entschluss geleitet, so wird einem die Eingebung geschenkt. Dies setzt Vertrauen voraus und auch Geduld. Manchmal erscheint die Intuition undeutlich, sie bleibt dann im Ungefähren. Das liegt dann nicht an ihr, sondern an mir. Ich bin nicht offen genug, sie anzunehmen. Es mögen Vorurteile meinerseits sein, eine falsche Erwartungshaltung oder meine Routine, die meinen Blick trüben und mich blockieren. Dann muss ich mich erneut in Geduld üben. Was ist dies anderes, als von mir selber Abstand zu nehmen? Die Eingebung liegt ja nicht vor mir, sondern wurde mitten in mich hineingelegt. Also muss ich mich selber ausräumen, um der Eingebung Raum zu geben. Wenn das gelingt, verwandelt sich die Eingebung in eine Bestimmung. Sie wird zu einer Handlungsanweisung: Male das Bild! Male es so groß, wähle diese Proportion, nimm diese Farben! Eine Eingebung gibt sich als Imperativ zu erkennen. Die Vorgaben sind unabdingbar und streng. Es macht keinen Sinn, ihnen ausweichen zu wollen, noch sie durch Ausschmückungen freundlicher und zuvorkommender erscheinen zu lassen. Ich kann mich darum nur an sie halten. Vom Resultat bin ich darum oft selber überrascht. Dann liegt es an mir, mich damit anzufreunden.



Heißt es das Fries oder der Fries? Ich bin unsicher und schaue nach: der Fries. Trotz der offiziellen Festschreibung bleibt mein Unbehagen dem Artikel gegenüber. Alternativ könnte ich es einen Sockel nennen. Die Bilder, darüber gehängt, stünden dann auf einem Sockel. Ist das angemessen? Was auf einem Sockel steht, das wird mit feierlichem Anspruch erhöht. Es wird eine Distanz geschaffen. Man muss zum Gezeigten andächtig aufblicken. Zu Bildern sollte man nicht emporschauen. Sie sind ein Gegenüber. Man sollte ihnen auf Augenhöhe begegnen. Der Fries ist also kein Podest, sondern eine Umgebung, ein Band, das Bild und Betrachter einbindet und verbindet. Der Fries ist das Thema, das sich durch diese Bilder zieht, ähnlich einer Melodie, die in unterschiedlichen Variationen in einem Musikstück immer wieder durchklingt. Der Fries ist, grundlegender gesehen, die gewählte Tonart, die dem hier aufgeführten Stück seinen eigenen Klang einschreibt.

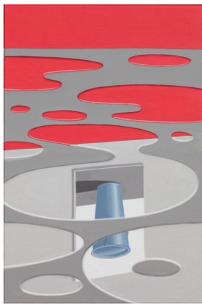


„Was am Abbild geschieht, soll sich am Urbild vollziehen“. Das ist der Spruch des Analogiezaubers. In eine Vitrine, in das bildgetreue Modell eines Raumes mit rotem Fries, werden zwei Köpfe gestellt. Folgt man dem Zaubertrick, dann stehen die Köpfe jetzt, eindrucksvoll und größer als wir vor uns im Ausstellungsraum.

Bilder stehen auch der Magie nahe. Sie rufen in uns magische Bewusstseinsreste auf. Das Magische erkennt in seinem Vorbild und Abbild nicht nur das Ähnliche, sondern sieht das Verhältnis als das Selbe. Das Magische macht keinen Unterschied zwischen einem Tier und dem Bild eines Tieres. Wir hingegen verstehen heute ein Bild im Bezug auf den abgebildeten Gegenstand als ähnlich. Das Bild eines Tigers gleicht dem Tiger. Bild und Abbild sind zwei unterschiedliche Realitäten. Für das Magische gehörten Darstellung und Dargestelltes derselben Wirklichkeit an. Entsprechend sind magische Handlungen in der Bildwirklichkeit auch Handlungen in der eigenen leiblichen Ordnung. Was dem Bild geschieht, geschieht ebenso meinem Leib. In der Sprache sind diese magischen Reste ebenfalls noch aufgehoben. Wir verwenden sie heute als Metonymien. Zum Beispiel Krone und Tiara: Die Insignien von Kaiser und Papst werden zu Synonymen der Personen, bzw. deren Macht. Das Zeichen ersetzt das Bezeichnete. Das Gesagte und das Gemeinte werden dem gleichen Wirklichkeitsbereich zugeordnet. Zwischen beiden besteht dann eine sogenannte Kontiguität. Man spricht in diesem Zusammenhang auch von *Pars pro toto*: Ein Teil einer Person, zum Beispiel die Krone steht für das Ganze des Königs und seines Machtbereiches. Stürzt man die Krone, stürzt das ganze Reich.

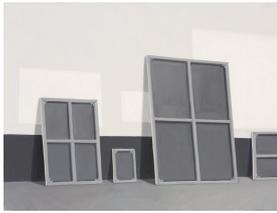
Wir haben uns im Laufe der Bewusstseinsentwicklung immer stärker von unseren Bildern abgesetzt. Von der Ununterscheidbarkeit, also der vollkommenen Identifikation mit dem magischen Bild, ist dasselbe Bild heute ein abstraktes Zeichen für eine Funktion geworden, der wir uns überall im Alltag mit einem Knopfdruck bedienen können. Wir berühren ein Bild noch flüchtig, am äußersten Rand unseres Körpers mit der Fingerspitze. Wir leben im digitalen Zeitalter³. Wir haben den Kontakt mit der Welt in unsere Fingerspitzen ausgelagert.

War das Bild einst von unserem Leib nicht unterschieden, so hat es sich heute aus unserem Leib verabschiedet. Das Bild repräsentiert eine von uns vollkommen getrennte Wirklichkeit. Wenn wir heute ein Zeichen, einen Button anklicken, vergessen wir ganz, dass wir damit etwas berühren, dem wir einst ganz angehörten.



Wenn etwas ist, dann ist es doch immer die Folge von etwas, das diesem vorangeht. Ist es nicht so? Wenn wir einen Stein sehen, dann gehen wir davon aus, dass er irgendwie dahin gekommen ist. Wenn wir uns jetzt in diesem Moment selbst bedenken, dann haben wir eine Vorgeschichte. Wir sind hierhergekommen. Wir sind nicht einfach da. Alles kommt von woher, es gibt einen Grund, warum etwas, also auch wir selber, jetzt hier sind. Wir erzählen unsere Geschichte, erzählen die Gründe, die Ursachen, das Woher und Warum.

Wie ist es hier? Wasserlachen spiegeln den roten Fries. Es gibt einen Grund, eine Ursache für die Spiegelung: Es ist das ausgegossene Wasser, das den Fries spiegelt. Das ist logisch. Die Lachen spiegeln auch ein Bild von einem Eimer. Im Eimer ist Wasser. Der Eimer steht gespiegelt kopfüber. Man könnte sagen, das Wasser ist darum aus dem Eimer herausgefallen und hat auf dem Boden darunter sich zu Pfützen gesammelt. Das ist nicht logisch. Wasser fällt nicht aus einem Eimer, es kann nur aus einem Eimer herausfließen. Außerdem kann man dargestelltes Wasser nicht ausgießen. Man kann jedoch dieses Wasser, ausgegossen, im Bild darstellen. Das ist wiederum logisch. Das Wasser im Bild ist in einem Eimer. Und genauso ist das ausgegossene Wasser als Bild gemalt. Die Lachen sind auch ein Bild. Das ist trotzdem nicht logisch. Wo ist das Problem? Der dargestellte Eimer befindet sich in einem anderen Bild als die dargestellten Pfützen. Eimer und Pfützen gehören nicht derselben Bildwirklichkeit an. Schaut man jedoch nochmals hin, so sind die intellektuell unterschiedlich wahrgenommenen Wirklichkeiten im Bild auf einer Ebene versammelt. Das Bild hat integrative Fähigkeiten. Es argumentiert nicht durch das logische Entweder-Oder, sondern versteht sich im Sowohl-Als-Auch. Bilder trennen nicht, sondern versammeln. Bilder haben das Ganze im Blick. Sie fügen das nur scheinbar Unvereinbare zu einem Ganzen. Insofern sind Bilder irrational, weil sie einer vorrationalen Welt einbildung entstammen. Wir bilden uns die Welt heute nicht mehr ein, wir stellen sie uns vor. Die Vorstellung ist eine Distanzierungsleistung. Für das analytisch bestimmte Denken ist darum ein Ding nicht einfach da, sondern ist von seinem Sosein und Dasein getrennt. Das Dasein muss eine Ursache haben, die an anderer Stelle zu finden ist, als dort, wo das Seiende sich zeigt. So denken wir. Bilder denken nicht, darum gibt es in ihnen auch nicht den Unterschied zwischen Ursache und Wirkung.



Wie gern möchte der Maler immer das Offenkundige malen. Seine Bilder sollten lauter Ausruf sein: Seht her, so ist es! Aufrichtig gesagt: Der Maler wird über seinem eigenen Anspruch aber auch schnell müde. Das unbedingte Zeigen strengt ihn an. Wenn er seine Bilder, umgedreht an der Wand, zur Ruhe kommen lassen dürfte. Das wäre für ihn eine große Erleichterung. Also malt er die Bilder von hinten. Er malt den Keilrahmen, aus Holz, malt die Kreuze, die das Gemälde stabilisieren. Er achtet auf die Spannung der Leinwand, also malt er die Keile, die diese Spannung garantieren. Und beim Malen denkt er immer daran, dass die Sorge um diese gute Vorbereitung den Bildern zugute kommen wird. Würde er den rohen Leinwänden nicht jene Aufmerksamkeit widmen, die Bilder könnten nicht gelingen. Und er stellt sich vor, die Bilder hätten vor dem lange an der Wand gehangen und dort ihr Sichtbarsein herausgestellt. Dann wären sie wieder abgehängt worden und stünden jetzt mit der Rückseite unter ihrem angestammten Ort. Davon zeugten noch die lichten Flächen an der Wand. Es wäre eine Nuance im Weiß, eine wie flüchtige Erinnerung. Der Maler kommt beim Anblick dieser helleren Stellen auf die Idee, der leise Unterschied könnte die Essenz der Sichtbarkeit sein, die seine Bilder so vergeblich und angestrengt immer herauszustellen versuchten.



Dieses Bild vereint drei unterschiedliche Bildauffassungen: Obwohl ein Bild als Ding ganz flach ist, scheint es sich vor dem Auge zu öffnen und führt in eine illusionäre Tiefe. Diese imaginäre Räumlichkeit ist eine Entdeckung der italienischen Renaissance. Die Perspektivkonstruktion mittels Linien als auch durch Aufhellung und Verdunklung der Farbe, der sogenannten Farbperspektive, erzeugt den virtuellen Bildraum. Das Bild interpretierte man als Fenster, Portal, als Ausblick und Durchblick in ein Anderswo. Dieser italienischen Bildauffassung wird hier die niederländische hinzugefügt. Die Flamen verstanden ein Bild als Schild, auch darum, weil sie die Malerei von der Architektur, der Wand, trennten und ihre Bilder auf bewegliche Tafeln malten. So nannten sie ihr Handwerk auch „Schilderij“. Man sollte nicht vergessen: Die Niederländer waren immer schon Händler, Kaufleute. Es lag für sie nahe, ein solches Schild zur Preisung ihrer Waren über ihren Verkaufsständen einzusetzen. Das Schild als Türschild, also die niederländische Bildauffassung, weist hier auf die italienische hin. Die Malerei des Nordens verweist auf jene des Südens. Schließlich ist auch die frühe, griechische Bildanschauung als Anmerkung angefügt: Der Schatten des Schildes. Im griechischen Mythos wird erzählt, das erste Bild sei der Umriss des Schattens gewesen, den eine junge Frau beim Abschied ihres Geliebten auf der Wand nachgezeichnet habe.⁴

⁴ Gaius Plinius Secundus, *Naturalis historia* XXXV, um 70 n. Chr.



Ich baue das vorgestellte Bild, die Einsicht in einen Raum, nach. Bei dieser Rekonstruktion übernehme ich die tatsächlichen Winkel der Darstellung. Es entstehen Kästen in der Form von Pyramiden, deren Spitzen abgeschnitten sind. So können wir sehen, wie wir sehen. Wir erkennen, wie das Auge das Angeschaute sich anverwandelt. Wäre das Bild einer Sache selbst auch eine Sache, sie müsste uns so zugespitzt entgegenkommen. Ein Bild aber ist keine Sache. Es ist ein Eräugnis. Das Bild ist eine Begebenheit, an der wir teilnehmen: ein Ereignis. Durch unsere Teilhabe wendet sich das dergestalt Gegebene seinem Eigenen zu: Es ereignet sich.



Dieses Bild hing offensichtlich einmal hier. Der helle Fleck weist dieselben Proportionen auf. Ja, hier hatte genau dieses Bild einmal gehangen. Jetzt ist es weg, wurde abgehängt. Erstaunlicherweise ist es aber trotzdem da. Denn das Fehlen des Bildes wird uns mit ebendiesem Bild gezeigt. Man kann sich den hellen Fleck dahinter darum gut vorstellen. Dieses Bild erinnert an sein eigenes Verschwinden. Bilder sind flüchtig. Ein Augenblick der Erscheinung, ein kurzes Innehalten und dann sind sie nur noch ein etwas helleres Nachleuchten an der Wand.

9 | Der Horizont

[45 × 90 cm]



Ein Klempner wurde beauftragt, das vorgestellte Bild dem Betrachter einsichtig zu machen. Er sollte den Horizont der Darstellung auf der exakten Höhe im Bildraum installieren: Ein Rohr vom einen Ende des Raumes zum anderen. Jetzt durchschaut man die Repräsentation und findet sich besser im Bild zurecht.



Das Erstaunliche an einem Bild ist seine Tiefe, die Bildtiefe. Es versteht sich von selbst, dass diese so erreicht wird, wie man auch ein Loch aushebt: Man

gräbt. Bilder sind darum wie ausgehobene Gruben. Selten hat einer daran gedacht, dass beim Bildermalen, wie eben auch beim Löchergraben, ein Haufen entsteht. Je tiefer das Bild ist, desto größer und höher wird der Bildaushub⁵.

Man kann sich vorstellen, dass im Atelier des Malers also nicht nur tiefe Bilder entstehen, sondern mit deren Entstehung die ausgehobene Bildtiefe, das Negativ, in wachsenden Haufen den Atelierraum zunehmend verstellt. Das kann für einen produktiven Maler zum Problem werden. Er hat bei fortschreitender Arbeit immer weniger Platz im Atelier. Hier wird das erstaunliche und bisher kaum bedachte Phänomen in einem geteilten Bild zur Darstellung gebracht. Rechts sehen wir die Bildtiefe, gemalt in schwarz/weiß. Sie zeigt das Positiv und ist darum auch, wie in der Fotografie, als Positivabzug anzuschauen.

Das Negativ, der Bildaushub und also auch seine Darstellung, wird auf der linken Bildhälfte negativ vorgestellt. Der Schatten des Kegels ist demnach nicht dunkel, sondern ins Gegenteil verkehrt, ganz hell. Ebenso verhält es sich mit der Lichtseite des Haufens, welche nun ganz dunkel erscheint. Mit dieser Darstellung ist zwar die zunehmende Enge im Atelier nicht gelöst, aber das Problem ist immerhin anschaulich gemacht worden.

⁵ *Aushub*, Aus-Huber, siehe die lautliche Nähe zum Nachnamen des Autors. Ex-Huber, das Negativ, verweist auf seinen Exitus.



Es gibt keinen Zweifel. Bilder sind für Menschen gemacht. Der Maler denkt immer auch an den Betrachter, der das fertige Bild dann anschauen wird. Er schafft Raum für den Betrachter und stellt sich vor, wie jener dann vor dem Bild nicht stehen bleibt, sondern, von der Anschauung aufgefordert, den eröffneten Bildraum auch betritt. Es ist eine Unart vieler Maler, den Bildraum mit der Darstellung von Figuren vollzustellen. Welche Enttäuschung für den Betrachter! Wie kann er sich bei den vielen Menschen noch einbringen?

Der schöne Raum ist von anderen bereits in Beschlag genommen. Hier im Bild jedoch ist für den Bildbetrachter Raum gelassen, ihm wird sein Platz zugewiesen. Im Kreuzungspunkt der Perspektivkonstruktion, dem sogenannten Fluchtpunkt, findet der Betrachter seinen Ort im Bildraum. Der Maler vergisst den Betrachter nicht, er hält ihm einen Platz frei.



„Die Bilder müssen weg!“ Manch ein Feueireifer ist schon über Bilder hinweggerast. Der Bildersturm wütete in unterschiedlichen Kulturen und zu unterschiedlichen Zeiten. Der Ikonoklasmus ist Folge der zunehmenden Intellektualisierung unserer Bewusstseinsentwicklung. Die Welt wurde immer distanzierter und also auch abstrakter in den Blick genommen. Der entscheidende Anlass, Bilder zu verbieten, war der Durchbruch des Monotheismus, also des Glaubens an den einen, unfassbaren Gott. Er war bildlos, aber er sprach zu den Menschen. Seitdem gibt es die Hierarchie zwischen Bild und Wort. Das Wort ist näher an Gott, weil es seiner allein zu denkenden Unfassbarkeit mehr entspricht. Das Wort ist abstrakt. Im Wort zeigt sich die unüberwindbare Distanz zwischen dem Zeichen und dem Bezeichneten. Es ist jene Distanz zwischen Diesseits und Jenseits, die den Menschen von seinem einzigen Gott trennt. Bildgestützte Religionen sind ihren Göttern viel näher.

Die Kunstgeschichte hatte mit der Moderne erneut einen Bildersturm entfacht. In der sogenannten Abstraktion verschrieb sie sich der Kunst des Weglassens. Alles in einem Bild sollte ausgelassen werden, das nicht der reinen Idee von Kunst entsprach. Dem abstrakten, also nicht fassbaren Begriff Kunst sollte all jenes geopfert werden, das seiner vorgestellten Reinheit widersprach. Das Ziel war die Leere, so hell und klar, wie hier die Leerstellen der Bilder an der Wand leuchten.

Es ist das Denken, mit seinem ihm inhärenten Impetus zur Abstraktion, das uns schließlich vor die Leere als höchsten Seinsgrund führte. Der Gott der Religion, als auch der Begriff der Kunst sind in einem so hohen Maße abstrakt, dass kein Bild und kein Zeichen dorthin reichen. Der Begriff Kunst ist in rigoroser Weise unanschaulich. Was der Kunst also bleibt, ist die Leere. Dem Denken eignet aber nicht nur das unbedingte Zielen auf die letzten und begründenden Dinge. Da das Denken auf dem Weg ist, muss es sich eine Richtung geben, es hat die Qual der Wahl. Zwei oder mehrere Wege gleichzeitig kann es nicht gehen. Das Denken macht sich die Welt zu unvereinbaren Gegensätzen: gut und böse, groß und klein, entweder – oder. Die Leere ist noch eine religiöse Vorstellung, denn der Leere entspricht die Fülle. Ein leerer Krug kann gefüllt werden. Die Leere steht nicht im unvereinbaren Gegensatz zur Fülle. Das Denken hat jedoch über die Leere sogar noch hinausgedacht und sich die Frage erlaubt, ob es denn überhaupt etwas gäbe oder nicht vielmehr nichts. Es hat sich vor eine absurde Alternative gestellt. Damit ist das Denken an das Ende seines Weges gekommen, denn es steht tatsächlich vor dem Nichts. Dort, wo es nichts mehr zu denken gibt, verdampft das Denken folgerichtig im Nichtigen.



Ist dieses Bild nicht jenem vorangegangenen mit der Nummer Sieben sehr ähnlich? Man sollte sich fragen, warum viele Künstler sich wiederholen. Früher gab es solche, die ihr Lebtage lang nur Madonnen mit Kind malten. Dann folgten jene, die immer wieder dieselbe Landschaft darstellten, und es ist noch nicht lange her, da gab es jene, die immer und immer wieder dasselbe Quadrat malten, ihre Bilder mit den ewig gleichen Linien überzogen oder auch immerzu nur Nägel einschlugen. Natürlich hebt die Wiederholung den Wiedererkennungswert eines künstlerischen Werkes. Ist dies der Grund für die Variation? Man sagt auch, jene Künstler hätten ihr Thema gefunden. Doch ist die Wiederholung nicht vielmehr der Ausweis einer fixen Idee, eines vielleicht krankhaften Wiederholungszwangs? Die hundertfache Herausgabe ein- und desselben Motivs in variierender Größe und Farbigkeit könnte auch dem Umstand geschuldet sein, dass der Künstler den einmal eingeschlagenen Weg nicht mehr zu verlassen imstande ist. Er wacht jeden Morgen als Maler auf, er muss immer weiter malen, bis ihm der Pinsel aus der Hand fällt. Er ist angetreten ein Bild zu malen, das ultimative Bild seiner Vorstellung. Er kommt von der Vorstellung nicht los, ihm könnte einmal jenes letzte Bild gelingen, und so hebt er jeden Tag von neuem dazu an, eben zu jenem einen und letztgültigen Bild, und zum Ende seines Lebens stellt er fest, dass er hundert ähnliche Bilder gemalt hat, wo er doch nur jenes Eine malen wollte, das nur sich selbst ähnlich sein sollte.



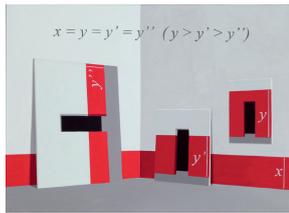
In jungen Jahren stand er frühmorgens in seinem Atelier. Dieses befand sich unter dem Dach. Durch ein Oberlicht fiel Licht in den Raum. Tags zuvor hatte er eine Blechschüssel mit Wasser gefüllt, hier hinauf gebracht, um seine Pinsel darin auszuwaschen. Jetzt stand die Schüssel am Boden nahe zur Wand. Das Licht fiel in den Spiegel der Wasseroberfläche und zeichnete konzentrische Kreise an die Wand darüber. Als er begeistert über das Lichtspiel sich der Schüssel näherte, setzten seine Schritte den Boden und damit die Schüssel in leichte Schwingungen, so dass die Lichtreflexe an der Wand sich zitternd umspielten. Das Bild der Reflexe und der Schüssel darunter erschien ihm in diesem Moment als der sinnfälligste Ausdruck seiner Bildauffassung. Hätte ihn jemand gefragt, warum er Bilder male, er hätte sprachlos auf die lichternden Kreise gedeutet. An jenem Morgen war er aber allein im Atelier. So deutete er darauf – ganz allein für sich.



„Nicht vor dem Bild möge der Betrachter stehen bleiben, sondern im Bild soll er sein.“ Hier wird diese Absicht des Künstlers besonders deutlich. Solange wir ein Bild aus vornehmer Distanz betrachten, verhalten wir uns diesem gegenüber in objektivierender Distanz. Diese Haltung erlaubt zwar für den ersten Augenschein ein Urteil über das Bild. Man kann es so bewerten, mit anderen Bildern vergleichen und sich bemühen, seinen Inhalt zu entschlüsseln. Dergestalt verstehen wir das Bild als eine Art Gefäß oder Schachtel, angefüllt mit Informationen, die es gilt aus dem Bild herauszuziehen. Wir prüfen dann, ob in der Schachtel auch drin ist, was vorne drauf steht. So sieht uns dieses Bild: Es zeigt uns in unserer rational bestimmten Haltung als Subjekt, das ein Objekt betrachtet. Man nennt das Bewusstsein, das in solch distanzierter Gegenüberstellung innehält, auch dualistisch gespalten. Die rationale, vom Verstand geführte Einstellung reißt die Welt in zwei Wirklichkeiten auseinander, in das Objektive und das Subjektive, zwei Wahrheiten, die miteinander unvereinbar sind. Es gibt dann die Sache als objektiven Tatbestand auf der einen Seite und den Eindruck auf unserer subjektiven Seite, den diese auf uns macht. Das Bild als Vorstellung ist eine Täuschung. So wird es hier gezeigt. Der Bildraum wird zu einer absurd anmutenden Pyramidenkonstruktion, einer seltsam verzerrten Box, der offensichtlich eine Seite fehlt, durch die man jetzt in das Konstrukt hineinblicken soll.



Ein Ärgernis hält jedes Bild bereit. Das zeigt sich an seinen Rändern. An vier Seiten hört es einfach auf. Oben und unten, rechts und links kommt es zu einem Ende. Was aber gibt es darüber hinaus? Der Verstand setzt sich über diese Begrenzungen hinweg und führt die Linien, die aus dem Bild und über dessen Grenzen hinausführen, wie selbstverständlich fort. Doch die im Bild begonnene Repräsentation lässt sich nur bedingt fortsetzen. Der vorgestellte Raum ist nur in einem Ausschnitt sichtbar. Seine Beschaffenheit über die Grenzen seiner Darstellung hinaus bleibt spekulativ. Der wahrhaftige Künstler will den Betrachter nicht im Ungefähren lassen. Also setzt er den – lediglich in einem Ausschnitt vorgestellten Raum – als Ganzes ins Bild. Der im Bild dargestellte Raum wird – hoch gebockt – nochmals zur Darstellung gebracht, so dass man einen Überblick über das Ganze gewinnt. So bewahrt dieses Bild auch über die Ränder, über die eingegrenzte Wirklichkeit hinaus, seine angestrebte Verbindlichkeit.



Die Größenverhältnisse einer räumlichen Darstellung stimmen nie mit den aktuellen Größenverhältnissen der dargestellten Sache überein. Viele haben diesen Umstand dem Bild zum Vorwurf gemacht. Es wäre eine Täuschung von Anfang an, wenn es schon so etwas so Einfaches wie Grundlegendes, nämlich die Größe einer Sache, außer Acht lasse. Wie sollte man einem Bild trauen, das selbst einen so einfachen wie bestimmenden Sachverhalt nicht richtig darstellt? Dem bereits von Platon formulierten Vorwurf stellt dieses Bild eine Gleichung gegenüber. Damit soll deutlich gemacht werden, dass ein Bild in Bezug auf seinen Gegenstand stets in Verhältnissen zu lesen ist. Diese sind nicht willkürlich gewählt, noch verfälschend, sondern folgen nachvollziehbaren Gesetzmäßigkeiten:

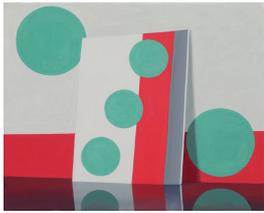
Das Bild hängt über einem roten Fries. Dessen Höhe beträgt 100 cm. Derselbe Fries kommt im Bild zur Darstellung. Die Frieshöhe wird mit x bezeichnet. Der dargestellte Fries hat also einen nachmessbaren Referenten, den im Raum gemalten Fries. Dieser Referent x wird den Signifikanten y, y' und y'' gleichgestellt. $x = y = y' = y''$. Die dargestellten Friesen werden je von einer Tür durchbrochen. Damit wird der menschliche Maßstab im Bild eingeführt. Wir gehen beim Anblick der Tür selbstverständlich davon aus, dass diese je so hoch ist, dass wir sie durchschreiten können, ohne uns den Kopf am Türbalken zu stoßen. Durch die unterschiedliche Dimension, mit der jede Tür anders dargestellt wird, verändert sich die Proportion von Tür und Fries. Die angenommene Ursprungsgröße des Frieses von 100 cm verändert sich. Der Fries erscheint einmal größer und dann wieder kleiner. Die Verhältnisse werden in der Klammer dargestellt: $(y > y' > y'')$. Kurt Gödel formulierte das sogenannte Unvollständigkeitsgesetz. Dieses besagt, dass in keinem axiomatischen Gesetz das Axiom, das dem Gesetz den Rahmen gibt, aus demselben widerspruchsfrei abgeleitet werden kann. Jede Gleichung geht von Annahmen aus, die im behaupteten Gesetz nicht einwandfrei verifizierbar sind. Dies wird hier in diesem Bild durch die Annahme deutlich, eine Tür repräsentiere das menschliche Maß. Unausgesprochen wird der wahrnehmende Geist vorausgesetzt. Man darf also sagen: Jedes abstrakt formulierte Gesetz bedarf des menschlichen Verstandes, der es erst wahrnimmt. Dieser korrespondierende Geist, der im Verstand zum Ausdruck kommt, ist in einer mathematischen Gleichung zwar formuliert, jedoch nicht aus dieser ableitbar. Das geistige Prinzip ist in einer mathematischen Gleichung zwar sichtbar, jedoch dort nicht aufzuschließen. Was Geist ist, kann die Geometrie nicht erklären.



Zwei Freundinnen stehen vor dem Bild. „Ich mag das Bild“, sagt die eine zur anderen. „Schau, wie das Licht so milde durch das Fenster in den Raum fällt.“ Sie weist auf die blauen Schatten, die der Fensterrahmen auf die Leibung wirft. Dann betrachtet sie den helleren Ausschnitt, den das einfallende Sonnenlicht auf den Dielenboden zeichnet. „Es erinnert mich an Vermeer“, sagt sie jetzt. „Bei Vermeer gibt es doch immer ein Fenster, durch das, schräg, das Licht ins Zimmer fällt.“ Die Freundin neben ihr betrachtet das Bild jetzt aufmerksamer. „Da fehlt aber die Frau. Bei Vermeer gibt es immer die Frau, die aus dem Fenster schaut.“ „Siehst Du das denn nicht?“ erwidert jetzt wieder die erste. „Ich bin die Frau, ich stehe vor dem Fenster und schaue hinaus.“ Die Angesprochene tritt einen Schritt zurück, um ihre Freundin und das Bild in einem Blick zu erfassen. „Du hast Recht“, stellt sie lächelnd fest, „tatsächlich, es ist wie bei Vermeer.“



„Und was haben diese Dinger da zu bedeuten?“ werde ich gefragt. „Ach, fragen Sie nicht“, antworte ich. „Wenn Sie jemanden zuhause besuchen, fragen Sie doch auch nicht bei jeder Sache, die herumsteht, was diese zu bedeuten hätte. Ich rate Ihnen: Als diskreter Mensch beschränkt man sich still darauf, die Dinge aus dem Augenwinkel zu betrachten, und denkt sich seinen Teil dazu. Also ich mache das so, bei anderen zuhause. Ich zügele meine Neugier. Ich weiß mich zu benehmen. Das sollte auch vor Bildern gelten. Warum immer diese Fragen ausgerechnet vor den Bildern? Wieso muss ich bei Bildern darüber Auskunft geben, welche Bewandtnis die dort dargestellten Dinge haben? Wie kommen Sie darauf, ich könnte Ihnen darüber Auskunft geben? Warum schauen Sie mich jetzt so seltsam an? Also, wenn Sie es genau wissen wollen. Es ist ein Platzproblem. Ich habe die Dinger ganz einfach in dem Bild da abgestellt. Das ist alles. Sie waren mir im Weg! Seit Jahren sind sie mir im Weg! Seit Jahren sind sie mir vor Augen und im Sinn! Warum? Ich weiß es nicht. Ich kann mich aber auch nicht überwinden, sie wegzuschmeißen. Ich bringe es nicht über mich, sie wegzugeben. Darum, ja nur darum, habe ich sie in dieses Bild weggestellt, darin versorgt, sozusagen. Jedes Mal, wenn ich früher ein Bild angefangen hatte, standen mir die Dinger im Weg, standen im angefangenen Bild herum. Fragen Sie mich nicht, wie sie dort hineingekommen waren. Es war zum Verzweifeln, das sage ich Ihnen. Ich hatte sie von da nach dort geschoben, aber an jeder Stelle störten sie nur. Ich wusste mir einfach keinen Rat mehr. Darum habe ich sie jetzt weggestellt, weggeräumt, ich habe die Dinger hier in diesem Bild entsorgt. So einfach ist das, es ist ein Platzproblem gewesen, mehr nicht. Verstehen Sie das?“

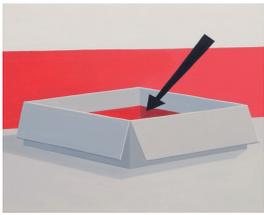


Ich werde zum Sklaven meiner eigenen Vorgabe. Jedes Bild soll sich auf den roten Fries beziehen, also in jedem Bild gibt es den Verweis auf den roten Fries. Der Rote Fries! Immer und immer wieder der Rote Fries! In jedem Bild aufs Neue der Rote Fries! Es ist zum Auswachsen! Schon wieder diese Waagerechte, das rote Band im Bild von links nach rechts. In jedem Bild dasselbe. Immer die Waagerechte. Ich hätte es gerne auch mal anders, senkrecht zum Beispiel, von oben nach unten, das brächte etwas Abwechslung ins Leben, ins Malerleben auf jeden Fall. Darum habe ich jetzt das Bild um 90 Grad gedreht. Etwas Seltsames ist dabei passiert. Einer der grünen Punkte ist verloren gegangen. Er ist ganz einfach verschwunden. Damit hatte ich nicht gerechnet. Also, weil er verschwunden ist, habe ich ihn dann auch nicht gemalt, bzw. nicht malen können. Mit verschwindenden Dingen will ich mich nicht aufhalten. Da bin ich Minimalist. Malerei ist anstrengend genug. Wenn ich jenes noch malen müsste, das verschwindet, also das malen sollte, was man eh nicht sehen kann. Wo käme ich da hin? Darum: Den Punkt überlasse ich Ihnen. Sie sind der Betrachter. Stellen Sie sich den Punkt meinetwegen vor. Ich kann Ihnen sagen, es gibt ihn nicht. Ich muss es ja wissen, ich habe das Bild schließlich gemalt.



Das Wasser. Er hat es mit dem Wasser. Er hat es mit dem Wasser, weil er als Maler auf Sauberkeit achtet. Ein sauberes Atelier heißt: Auch die Bilder sind sauber, sie sind sauber gemalt. Keine Farbspritzer, keine schmutzigen Stellen. Und wenn doch mal ein Missgeschick passiert, dann putzt er es weg. Mit Wasser putzt er es weg. Jedenfalls, was den Atelierboden betrifft.

Im Bild geht das leider nur indirekt, über einen Umweg. Aber das hat er raus. Er malt einen Eimer mit Wasser, stellt ihn ins Bild und schon kann das Bild geputzt werden. Also der Boden im Bild kann geputzt werden, dort, wo die Farbe getropft hat. Aber nicht nur Farbe, jedwelchem Schmutz rückt er so zu Leibe. Krümel, Staub, heruntergefallene Zigarettenasche, alles wird sauber weggewischt mit Wasser. Das Resultat kann sich sehen lassen. Ein sauber Bild, ein sauberer Boden. So sauber ist alles, dass sich jetzt der Fries sogar im Boden spiegelt.



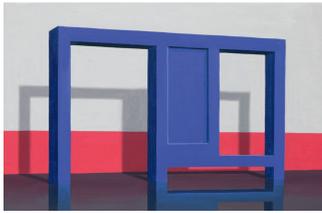
Die Ortsangabe bei Bildern ist unerlässlich. Man ist sie dem Betrachter schuldig. Er soll wissen, wo er sich befindet, wenn er das Bild anschaut. Denn der Betrachter befindet sich nicht nur vor dem Bild, sondern sein Blick auf das Bild bringt ihn an jenen Ort, den die Darstellung ihm in der Anschauung eröffnet. Was sieht der Betrachter hier? Einen roten Fries. Der rote Fries könnte in einem großen lichten Saal rundum als Sockel aufgemalt sein. Genausogut könnte er ein spärliches Dekor in einem abgelegenen Zimmer sein. Oder der Fries befindet sich in einem feuchten Kellerraum und ist allein deswegen angebracht worden, um die aus dem Boden aufsteigende Nässe notdürftig abzuhalten. Wie sollte man erkennen, wo man sich also befindet, wenn man vor dem Bild steht? Nein, der vorgestellte Raum ist kein heller und großer Saal, kein Zimmer und auch kein Kellerloch. Die Räumlichkeit ist eine ziemlich abstrakte Vorstellung. Es ist gerade ein Karton, eine Schachtel. Man kann diese zuklappen, unter den Arm packen und mit nachhause nehmen.



„Man is present“. Das habe ich schon öfters über Bilder gelesen. Diese Zuschreibungen haben einen heroischen Klang. Vom Erhabenen ist dann die Rede „Sublime is now“. Die Bilder sind ausladend und groß. Der Betrachter erfährt sich selbst vor den Bildern, ist hineingeworfen in den ausgebreiteten Farbraum. Er verliert sich in einem Farbenmeer. Er ist von der Malerei überwältigt. Aber ich konnte mich nicht für das große Format entscheiden. Dieses Bild ist sogar das kleinste in der ganzen Reihe. Es ist wirklich sehr klein. Sollte ich ihm wirklich diesen Titel geben: *Man is present*, oder schlichter *Here* oder *Now*⁶? Eigentlich könnte ich einfach feststellen, dass der Betrachter bitte beiseite treten möchte. Eine freundliche, aber bestimmte Aufforderung. Er steht dem Bild im Licht, das ist offensichtlich. Würde er weggehen, sich schlicht verziehen, das Bild stünde allein im Licht. Drei Streifen könnte man sehen, hell und klar. Dann aber bliebe umso dringlicher die Frage nach dem Titel. „Man is present“ würde dann nicht mehr passen.



Solche Betrachter wünscht man sich als Maler. Jene, die sich mit dem Vorgestellten identifizieren können. Menschen, die sich von Bildern begeistern lassen. Ja solche, die sich vor Begeisterung den Bildern anverwandeln. Ist das nicht ein schönes Wort: „Die Anverwandlung“. Solche Menschen betrachten ein Bild nicht nur, sie können sich dergestalt in deren Anschauung versenken, dass sie selber das Bild werden, das sie betrachten.



Das ist der Ausstellungsblick. Es ist der Bilderblick des Künstlers, der an jeder Stelle die Möglichkeit sieht, ein Bild oder sogar mehrere seiner Bilder aufzuhängen. Vielleicht ist das eine Berufskrankheit, eine durchaus fragwürdige Fixierung des Künstlers. Möglicherweise ist ein solcher Blick sogar Ausdruck eines übersteigerten Geltungsdranges. Der Künstler sieht eine Wand und schon sieht er seine Bilder dort hängen. Will man sich eine Vorstellung vom geltungsbedürftigen Ausstellungsblick machen, so ist dieses Gestell auf jeden Fall sehr anschaulich. Wie anders sollte man sich von einem Blick auf Bilder, die noch gar nicht an der Wand hängen – an der Wand hängend aber schon vorgestellt werden – ein Bild machen können? Wir sollten uns darauf einigen, ein solches Gestell als den Bilderausstellungsblick des ehrgeizigen Künstlers zu verstehen. Das Gestell ist der zum Monument mutierte, zum Monument gesteigerte Ausstellungswunsch eines jeden Künstlers. Es sollte darum in Erwägung gezogen werden, ob es in Zukunft nicht schlüssiger wäre, direkt diese Monumente, also diese Gestelle, in die Ausstellungshallen zu stellen. So würde die Absicht eines jeden Künstlers unvermittelter zum Ausdruck kommen. Damit diese neue Ausstellungspraxis für das interessierte Publikum nicht zu langweilig wird, ist es durchaus vorstellbar, diese Gestelle, sowohl in der Form, als auch in der Farbe, unterschiedlich zu gestalten. Sie könnten so beschaffen sein, dass beim Wechsel von einer Ausstellung zur nächsten das Publikum trotzdem auf sehr abwechslungsreiche Art und Weise unterhalten würde.



Eine Ausstellungssituation: Zwei Bilder sind vor einem roten Fries aufgehängt. „Übersichtlich“, das würde jeder sagen. „Eine unprätentiöse, eine schlichte und einsichtige Hängung“, das würde jeder bestätigen. Sogar auf die lästige Beschilderung wurde verzichtet, der Klarheit wegen, damit nichts den Gesamteindruck stört. In diesem Sinne, mit eben der bewussten Rücksicht auf Einfachheit und Schlichtheit der Präsentation, wurden auch alle anderen Bilder über dem Fries aufgehängt. Hier unterscheidet sich die Hängung nicht von der Hängung der anderen Bilder. Doch dann... Ich weiß nicht, welcher Teufel mich geritten hat. War es meine immer schon übertriebene Erklärungswut, mein ohne Zweifel überzogener didaktischer Eros? Was war meine Absicht dabei? Die Bezüge sollte man sehen. Die absichtsvollen und klug bedachten Korrespondenzen von Bild und Kontext sollten dem Betrachter offenkundig gemacht werden. Die Darstellung und das Dargestellte und schließlich auch die Situation, in der die Darstellung dargestellt wird, sollte zur Darstellung kommen. Ich hatte das ja vorher alles bedacht! Ich gebe es zu, ich hatte die Sorge, der Betrachter könnte meine feinsinnige Absicht, mehr noch meine subtile und intelligente Einrichtung übersehen. Darum kam mir die Idee mit den Dachlatten. Zugegeben, es hat Spaß gemacht. Nur die Rekonstruktion der von mir intendierten und also vorgegebenen Assotiationsketten, der Nachbau der Wege der Erkenntnis vor den Bildern, stören jetzt in diesem Bild ungemein. Ich gebe es zu. Jetzt sieht man die Bilder gar nicht mehr vor lauter Erklärung. Die didaktischen Modelle verstellen offensichtlich den Blick auf die Sache, die sie eigentlich herausstellen sollten. Systematiken, auf Bilder angewendet, scheinen sich offenbar ins Gegenteil der intendierten Absicht zu verkehren.



An den Rändern der Bilder beginnt die Sprache, also das Sprechen über sie. Das Bild ist eine Welt und so ist auch die Sprache eine Welt. Es stellt sich immer wieder die Frage, ob die Grenze beide unüberbrückbar voneinander trennt oder ob die Grenze Übergänge offen hält, an denen sich Wort und Bild begegnen können. Ich bin überzeugt, dass beide auf je ihre Weise dem Geistigen verpflichtet sind. Die Grenzen gibt es. Beide, Bild und Wort, jedoch stehen unter dem Horizont des Geistigen. Sie breiten sich also wie zwei Kontinente unter einem Himmel aus, der ihnen beiden dieselbe Luft (das Pneuma, den Geist) zum Atmen schenkt.

Die hier versammelten Paare – das Bild mit einem ihm antwortenden Text – sind Vorstellungen, wie Bild und Wort zu einer geistigen Übereinkunft finden können. Meine Zusammenstellung von Bild und Wort unterscheidet sich von den Diskursen, wie sie in der Kunst geführt werden. Dies soll man nicht als Affront verstehen, auch nicht als eitlen Versuch, sich mit einer besonderen und abweichenden Note eine künstlerische Sonderstellung geben zu wollen. Mir ist es vielmehr ein Anliegen, mit diesen Beispielen einen Diskurs außerhalb bzw. über die Kunst hinaus zu führen. Als Ausgangspunkt dient mir das Bild, das in einer Geschichte steht, die weit vor der Kunst begonnen hat und aus meiner Sicht nicht in der Kunst ihr Ende finden muss. In einigen der Bildbesprechungen mache ich deutlich, dass das Bild wesentliche Anteile uns vorangegangener Bewusstseinschichten bewahrt. Mit Bildern konfrontiert, werden diese Bewusstseinschichten wieder in uns wachgerufen. Wenn wir unvoreingenommen sind, dann stellen wir fest, dass ein älteres Bewusstsein in uns noch virulent ist. Ich nenne es an einer Stelle das Mythische. Aus heutiger Perspektive beurteilen wir das mythische Bewusstsein als irrational. Wir orientieren uns heute am rationalen Bewusstsein. Der Verstand ist unser leitendes Prinzip, weil wir zu denken gelernt haben. Wir wollen die Dinge verstehen. Wir formulieren unser Weltverständnis in abstrakten Begriffen und ordnen diese in Systemen. Wir haben unendlich viele Systeme erschaffen, übergeordnete und untergeordnete. Ein System unter vielen ist die Kunst. Der Begriff und das System sind Ordnungen des Intellektes. Sie sind die Garanten unserer Vorstellung, dass die Vernunft und der Verstand unser höchstes geistiges Prinzip realisieren. Entsprechend ordnen wir auch das Bild heute dem Intellekt unter. Genauso haben wir unsere Sprache, unsere Worte dem Intellekt verdingt. Die Bilder und Worte sind uns tatsächlich zu Dingen geworden, zu Sachen, über die wir verfügen. Wir haben die Welt objektiviert. Darum verstehen wir die Welt als objektive Tatsache, der wir subjektiv antworten. Das Ganze, das All, hat sich seitdem geteilt. Es gibt den unüberbrückbaren Gegensatz von Ich und

Welt. In den letzten 2000 Jahren hat sich diese dualistische Weltanschauung zu einer schier unverrückbaren Gewissheit gesteigert, so dass wir dieser in all unserem Denken und Handeln scheinbar nicht entrinnen können. Es gibt jedoch Lücken in diesem Bewusstsein, Bruchstellen. Eine unter mehreren ist das Bild. (Auf andere, zum Beispiel das Gefühl oder das Erlebnis, kann ich hier nicht eingehen.) Diese Brüche sind dem Verstand ein Ärgernis. Darum verdrängt er sie. Die Systematisierung des Bildes in der Kunst ist eine der eindrucksvollsten Verdrängungsleistungen unseres Intellektes. Das Bild ist zum Beispiel ein ganz anderes Ganzes als das Ganze, wie sich das Denken davon eine Vorstellung macht. Das Bild ist im Ganzen, das Denken aber steht vor dem Ganzen. Ist das Bild eine Schau, so ist das Denken eine Vor-Stellung. Das rationale Bewusstsein, das ein Vor-Stellen ist, hat unter seinem Regime die Anschauung als irrational verworfen. So soll also auch das Bild eine Vor-Stellung sein. Das Bild, im Mythos verwurzelt, ist ein ambivalentes Geschehen. Es unterscheidet nicht strikt zwischen Schauendem und Angeschautem, es ist also nicht dualistisch, sondern unitär. Ein Bild ist im Ganzen. Das Denken hingegen ist vor dem Ganzen. Wir leben mit dem Selbstverständnis, unser heutiges Bewusstsein sei intelligenter als die vorangegangenen Bewusstseinsstrukturen. Wir leben in der Überzeugung, wir seien als rationale Wesen dem Geistigen näher. Der Intellekt ist meiner Ansicht nach jedoch lediglich eine exklusive Form der Nähe zum Geistigen. Die Anschauung, wie sie im Bild zu Ausdruck kommt, also die nicht rationale Haltung, ist eine andere Nähe zum Geistigen. Wir haben verschiedene Bewusstseinsstufen durchlaufen. Es ist die Arroganz der von uns zuletzt erreichten Stufe, des Rationalismus, zu glauben, sie hätte die nächste Nähe zum Geistigen erreicht. Darum maßt sich das Denken heute an, alle vorangegangenen Stufen als minderwertig, als unterentwickelt, zu desavouieren und zu verdrängen.

In einem ersten Schritt sollten wir erkennen, dass frühere Bewusstseinsstufen in uns erhalten geblieben sind. Wir sollten sie entdecken. In einem zweiten Schritt sollten wir deren Regime anerkennen. Wir sollten also diese verschütteten und verdrängten Strukturen als je eigene Übereinkunft mit dem Geistigen würdigen. Das Archaische, das Magische, das Mythische und das Mentale sind Bezeichnungen für diese Ebenen in uns. Die Bezeichnungen jedoch sind nicht entscheidend. Es kommt darauf an, die scheinbaren Unvereinbarkeiten nebeneinander gelten zu lassen. Nur für unser rationales Bewusstsein, das ein entschiedenes, ein beurteilendes, ein teilendes Bewusstsein ist, erscheinen diese Ebenen sich zu widersprechen. Der Geltungsanspruch aller Ebenen lässt sich zuletzt durch eine intellektuelle Anstrengung, also durch Denken, erreichen. Damit würden wir nur den Ausschließlichkeitsanspruch des Rationalen wiederholen und bestätigen. Insofern sind auch diese Gedanken hier,

bzw. das Nachdenken über das hier Vorgestellte, nur sehr beschränkt eine Hilfe, aus dem Diktat des Intellektes herauszufinden. Die Transparenz unterschiedlicher, sich scheinbar widersprechender, Bewusstseinshaltungen erreichen wir nur aus einer Toleranz uns selber gegenüber. Das Ergebnis dieser Nachsicht ist eine Ordnung, in der es keine Wahrheit mehr gibt. Denn die Vorstellung der Wahrheit ist die ultima ratio. Die Wahrheit jedoch ist wiederum nur das Spiegelbild jener rationalen Haltung, die sich die Welt vorstellt. Man mag hier erkennen, wie sehr wir dem rationalen Denken verpflichtet sind, das uns schier dazu zwingt, das Gültige immer wieder mit rational einsichtigen Kategorien festhalten zu wollen. Es fällt uns schwer, die Entschiedenheit des Denkens zu übersteigen.

Im Zentrum dieses Aufsatzes stehen die Gegenüberstellung und Verschränkung von Bild und Wort, von Bild und seiner Anschauung. Der hier ausgebreitete Gedankengang will auf diese Konstellationen hinführen. Er kann sie nicht erklären, ihnen aber eine Basis bereitstellen. Davon ausgehend mag es gelingen im Absprung jene Sicht zu gewinnen, die man, auf Worte angewiesen, als Transparenz der Ränder bezeichnen könnte.