

# Bildbetrachtung

Thomas Huber, 1996

Wir schauen ein Bild an. Das Bild steht auf einer Staffelei. Sie, wertiges Publikum, sitzen auf einer Bank davor. Ich spreche zu Ihnen. Das Bild hat den Titel „Vortrag“.

Das, was das Bild zeigt, ist in einem schnellen Überblick erfasst. Wir sehen eine Raumflucht. Sie geht übereck und ist in drei unterschiedlich farbige Zonen eingeteilt. Es gibt einen roten, einen blauen und einen gelben Raumabschnitt. In jedem Raumteil findet sich ein Gegenstand. Im vorderen roten steht ein Tisch. Im mittleren blauen sieht man ein Bild auf einer Staffelei. Im letzten, dem gelben Raum sind drei Bänke hintereinander aufgereiht. Die Raumfolge kann vom Vordergrund ausgehend, nach links abdrehend gelesen werden, als würde man die farbigen Seiten eines Buches umschlagen, das auf dem Tisch im Bildvordergrund zur Ansicht ausliegen könnte. Die farbigen unterschiedenen Raumteile sind als Kuben auf quadratischen Grundriss aufgebaut. Quadratisch sind auch die Dinge im Raum: der Tisch, das Bild auf der Staffelei, die Anordnung der Bänke im Hintergrund. Wie gesagt, man hat die Situation schnell erfasst. Man hat schnell erkannt, dass jeder Raumteil über eine eigene Beleuchtung verfügt, denn ohne Bedenken ergänzt man im Geiste die, durch den Bildausschnitt bedingt, nicht mehr sichtbare Lampe im roten Raum! Schnell hat das Auge auch für jeden Raum die Tür registriert, den Fluchtweg sozusagen, der es erlaubt, zu jeder Zeit aus der Bildbetrachtung auszusteigen und durch einen der Ausgänge zu verschwinden.

Das Bild ist also übersichtlich organisiert, die eröffnete Räumlichkeit rasch erfassbar. Was man sieht, ist eindeutig lesbar und auch rasch verstanden. Die Auskunft darüber, was das Bild zeigt, ist mit einem Blick zu erhalten. Sich länger bei seiner Betrachtung aufzuhalten, scheint darum müßig.

Was aber ist es, was wir hier sehen? Die Frage möchte den schnellen Blick fürs erste hemmen. Wir kommen damit vom registrierenden Betrachten zur Erörterung des Erfassten.

Ohne Zweifel sehen wir ein Bild. Wir betrachten es. Wir schauen an, was es zeigt. Das Bild zeigt aber nicht allein etwas. Es ist selbst ein Ding, das angeschaut werden kann.

Als Ding steht das Bild auf einer Staffelei. Dies ist der Ort, wo herkömmlicherweise Bilder gemalt werden. Das Bild könnte also auf diesem oder einem ähnlichen Gerät gemalt worden sein. Die Staffelei ist eine praktische Hilfe für einen Maler. Sie erlaubt, die Leinwand während der Arbeit hoch und runter zu schieben und auch in das für die Betrachtung günstigste Licht zu drehen. Die Staffelei ermöglicht es zudem, die Leinwand an jener Stelle aufzurichten, die den besten Ausblick auf das Motiv erlaubt. Der Maler ist dann in der Lage, an der Leinwand vorbei, auf das Vorbild zu schauen und es mit seiner Wiedergabe auf der Malfläche prüfend zu vergleichen.

An diesem Punkt meiner Ausführung stockt aber das nachvollziehende Verständnis. Mit einem Blick vom Bild weg auf das im Bild zur Darstellung Gebrachte, stellen wir fest: Das Motiv dieses Bildes kann nicht außerhalb desselben sein, so dass die Leinwand davor hätte aufgestellt werden können. Die Vorrichtung, ein Motiv ins Auge zu fassen und dann auch wiederzugeben, ist selber das Motiv. Denn das Bild, auf einer Staffelei befestigt, ist im Bild nochmals wiedergegeben. Das Bild als Teil dieser Vortragssituation erscheint im Bild als Repräsentation ein zweites Mal. Es wird aber nicht so gezeigt, wie wir das Bild hier vor uns auf der Staffelei sehen, sondern es ist aus einem rückwärtigen Standpunkt gesehen, es wird von hinten wiedergegeben. Wir können daraus schließen, dass das Bild nicht die Wiedergabe einer gesehenen Situation zeigt. Denn der Maler, bemüht um die möglichst ähnliche Wiedergabe auf dem Bild, von dem, was er sieht, konnte ja nicht gleichzeitig vor und hinter der Leinwand stehen. Die Situation schließt die Idee des getreuen Abbildes eines Vorbildes aus. Es handelt sich hier nicht um ein Verhältnis von Vorbild und Abbild, obwohl

wir eine Verdoppelung eine Wiederholung erkennen können. Diese Wiederholung dient aber vielmehr als Basis einer Konstruktion.

Das Bild ergänzt sein eigenes Vor-uns-Stehen um jene Umgebung, die es vorerst nicht hat. Das Bild eröffnet sich jenen Raum, in dem es vorgestellt, hergestellt und auch betrachtet sein möchte. Das Bild konstruiert sich einen anderen Zusammenhang, als jenen vorerst offensichtlichen, in dem es erscheint. Das Bild insistiert damit auf einer von ihm selber vorgegebenen Ordnung, in die es sich hineinstellt, um sich, folgt der Betrachter dieser Vorstellung, in dieses selbst bestimmte Gefüge zu entlassen.

Diese augenscheinliche Reflexivität des Bildes verrät Besorgnis über das eigene Selbstverständnis. Das Bild kreist um die Frage, was es ist, wenn es ein Bild ist. Es wird deutlich gemacht, dass diese Frage nur aus dem Zusammenhang beantwortet werden kann, in dem das Bild steht.

Darum wird hier deutlich gemacht: Seinen Ort hat das Bild im Bild. Sein Selbstverständnis eröffnet das Bild in seinem durch sich selber gegebenen Werksein.

In jüngster Zeit haben sich Bilder über den Nachweis ihres Hergestelltseins legitimiert. Als gemalte Bilder, als so genannte Malerei, zeigten sie offenkundig, wie sie durch Farbauftrag und Pinselspur entstanden sind. Diese Bildauffassung legt Wert auf das Zeugnis der Urheberschaft. Sie legitimiert das Selbstverständnis des Bildwerkes im einmaligen Akt seines Schöpfers. Bilder sind das Resultat eines einmaligen, individuellen Schöpfungsprozesses. Legitim sind sie nicht an sich, sondern durch den Verweis auf die besondere Existenz ihres genialen Schöpfers. Bilder sind diesem Verständnis gemäß sekundär, ein Bild ist ein Resultat, die Folge einer es bestimmenden Bedingung.

Das vorliegende Bild verweigert sich, seiner neutralen Machart wegen, diesem Verständnis. Das Bild geht sogar so weit, es offen zu lassen, ob es als Bild je gemalt worden ist. Denn die von unserem Blick weg gedrehte Leinwand verhindert die Überprüfung, was denn und ob überhaupt etwas auf die Vorderseite des Bildes aufgebracht worden ist. Nüchtern betrachtet ist dort auch nichts gemalt. Lediglich die Rückseite des Bildes ist gemalt. Logischerweise müssen wir feststellen, dass jenes was ein Bild nicht zeigt, auch nicht gemalt worden ist. Das Bild ist nie gemalt trotzdem sichtbar, erscheint vor unseren Augen als Bild. So gut das Bild sichtbar ist, so ist es auch verborgen. Als Betrachter befinden wir uns in der Gefahr, jenes, was wir zu sehen vermeinten, an das Unsichtbare zu verlieren. Was also auf den ersten Blick sich so übersichtlich und schnell erfassbar ausgemacht hatte, neigt sich bei näherem Hinsehen, bei seiner Erörterung allzumal seinem Gegenteil zu. Die Zur-Schau-Stellung des Gemäldes verschiebt sich zu Gunsten des entziehenden sich Verbergens. Das Verborgene im Gegenzug zum Offenbaren wächst in solchem Maße, dass die gesamte Repräsentation – dazu gehören das Bild, das was es zeigt, sie und ich – bedroht wird, in der erkannten Verborgeneheit zu verschwinden. Die Reflexivität der Konstellation droht uns alle zusammen, wenn auch auf dem scheinbar harmlosen Gebiet der Sichtbarkeit im Strudel der Unsichtbarkeit verschwinden zu lassen.

Wenden wir uns also erneut der verbliebenen Sichtbarkeit des Gemäldes zu. Das Bild auf der Staffelei ist im Bild im Scharnierteil der übereck gehenden Raumflucht aufgestellt. Der Raumabschnitt, in dem es gezeigt wird, ist nicht durch architektonische Mittel, eine Mauer z. B. vom benachbarten Raum getrennt, sondern nur durch einen blauen Anstrich vom angrenzenden Raum unterschieden. Die drei Räumlichkeiten sind augenscheinlich nicht durch architektonische, sondern durch malerische Mittel entstanden. Die Präsentation der Räume entspricht damit auch ihrer Repräsentation im Bild. Denn es werden ja Bildräume und nicht architektonische Räume, es werden gemalte und nicht gebaute Räume gezeigt.

Achten Sie darum jetzt auf folgenden Umstand: Die blaue und die gelbe wie auch die rote und die blaue Bemalung stoßen an einer exakten geraden Linie aneinander. Rhetorisch darf

davor gefragt werden, welcher der beiden Farben denn diese Linie angehöre. Ist sie das Ende des Blau oder der Anfang des Rot? Selbstverständlich ist sie weder das eine noch das andere. Gewiss ist sie aber das Nicht-mehr des Blau und das Noch-nicht des Rot. In der doppelten Nennung des Nicht verrät sich die Wichtigkeit dieser Linie. Die Linie markiert das Nichts zwischen der Sichtbarkeit des Blau und Gelb. Im Bereich der Sichtbarkeit ist sie das wesentlich Unsichtbare. Die Linie beschreibt zudem entlang der Farbkanten eine Fläche. Diese Fläche – besser ist es, von einer Grenze zu sprechen – trennt den gelben Raum vom blauen, den roten vom blauen usw. Ein Phänomen, in der Zweidimensionalität der Fläche beobachtet, setzt sich im Dreidimensionalen, dem Räumlichen, fort. Schwer greibar wird dieses Phänomen vor dem Bild. Wir sind gewöhnt, vom Bild als von einer Oberfläche zu sprechen. Wir sagen und sehen auch: die Bildoberfläche. Generationen von Malern haben diese so genannte Oberfläche mit Farbe belegt, haben Material darauf aufgeschichtet, im Vertrauen darauf, dass diese Oberfläche Grund, Mal-Grund genug sei, soviel Stoff auch zu tragen und zu ertragen. Jetzt aber kann man sich fragen, ob diese Bildoberfläche nicht genauso auch das Ende der Bedingung ist, aus der heraus wir die Bilder wahrnehmen. Ist die Bildoberfläche nicht eigentlich die Wirklichkeitshinterfläche? Ist das Bild nicht der Ort, wo wir ans Ende unserer Bedingtheit geraten und das ganz andere, das von aller Stofflichkeit befreite Bedeuten des Imaginären begrüßen? Bilderoberfläche oder Wirklichkeitshinterfläche. Haut des Imaginären oder Hülle unserer sinnlichen Wahrnehmung? Die Antwort bleibt eine Frage des Standpunktes, von welcher Wirklichkeit aus wir uns dem Bilde nähern. Das Bild selbst bedacht, stellen wir fest, ist das Ende des Stofflichen und noch nicht der Anfang des Reiches der Zeichen. Das Bild ist das Nichtige der beiden Welten, die es trennt. Es ist nichts. Lange schon macht man den Bildern den Vorwurf des Scheins. Schein und Glanz sind die Umgebung des Nichtigen. Der Schein ist nur dann aber ein Trugbild, solange man meint, dass das Nichts ein Ende bedeute, dem nur lauten Nichts folge.

Am Tisch im Vordergrund sitzend blick ich in die Tiefe des Bildraumes. Das Bild, das ich malen werde, sehe ich von hinten. Es zeigt sich auf der Staffelei eingerichtet von seiner Rückseite. Wenn ich meine Bilder entwerfe, will es mir oft scheinen, als malte ich sie aus ihrem Inneren heraus. Ich bin dann im Bild. Ich stehe nicht vor dem Bild, um davor Farbe auf die Leinwand aufzutragen. Nein, ich stehe auf der rückwärtigen Seite der Repräsentation, ich male das Bild von seiner Rückseite her. Was sich mir dann zeigt, wenn ich aus dem Bild heraus schaue, ist die Rückseite der Betrachtung.

Ich bin wie der Fisch im Wasser. Ich sehe, wie sich die Sonnenstrahlen hoch über mir in der Wasserfläche – oder ist es die Luftunterfläche – in Hunderten von Lichtern brechen. Man würde dem Fisch den Vorwurf der Beschränktheit machen, sollte er behaupten, an der Grenze des Wassers über ihm wäre alles zu Ende und die Sonne ein Reflex eines Leuchtens allein aus seinem Element.

Die Wasserfläche bietet einen aufschlussreichen Vergleich mit dem Bild. Wasserfläche wie Bild sind die Schwelle zwischen zwei Reichen. Diese Schwelle ist der Ort eines Wechsels. An der Berührungsebene zwischen der Schwere des Stoffes und der Leichtigkeit der Zeichen ist das Bild die Entladung der Spannung zwischen beiden. Diesen Blitz sehen wir als Glanz, als lauter Scheinen. Wir haben erörtert, was ein Bild ist. Wir haben seine Form festgestellt. Jetzt ist der Frage nachzugehen, was diese Form fassen kann. Wir fragen nach dem Inhalt des Bildes, fragen schließlich nach seinem Sinn. Wofür, wozu eröffnet es seinen Raum, was erscheint in diesem Raum?

Am Eingang des Bildes sehen wir einen Tisch. Er ist der Anfang, der Ort der Vorstellung und Vorbereitung eben dieses Bildes. Das Bild schafft sich den Ort, bereitet sich den Raum für sein anfängliches Entstehen. In der Mitte des Bildraumes, steht das Bildnis selbst. Das Bild macht sich einen Platz, schafft sich die Gegend, in der es zum Vorschein kommen soll. Und schließlich bezeichnet es die Weise, wie es zur Kenntnis genommen werden will, formt mit der Bereitstellung eines Auditoriums die Versammlung der Betrachter, die kommen werden, das Bild zu sehen.

Das Bild eröffnet sich die Weisen seines Geschaffenwerdens, seines Daseins und bedenkt auch seine Sorge und Pflege. Diese Selbstbestimmung ist der Inhalt des Bildes.

Im Bildraum birgt sich die Möglichkeit des souveränen Umgangs mit Bildern. Im Bildraum ist ein Ort künstlerischer Freiheit. Im Bildraum schafft sich der Künstler die Möglichkeit zum selbstbestimmten unabhängigen Entwurf seiner Vorstellung.

Die Möglichkeit künstlerischer Stiftung zu einer Zeit, zeigt sich nicht in der Zahl und Größe der Museen, die für Kunstwerke unterhalten werden. Es sind nicht die Umsätze, die man mit Bildern macht. Erkennbar sind die künstlerischen Möglichkeiten einer Epoche an der Weite und Tiefe des in den Bildwerken eröffneten Raumes. Die Weise, seine Zeit aus künstlerisch schaffender Haltung heraus zu verantworten, misst sich an der Weite der Gegend, die ein Bild scheinend auf tun kann. Die künstlerische Leistung zeigt sich daran, wie viel Raum sich das Künstlerische eröffnet, um sich darin und daraus heraus zu formulieren.

Die Größe hängt nicht vom materiellen Aufwand ab. Es ist sogar wünschenswert, diese Dimension so klein als möglich zu halten.

Das Bild „Vortrag“ misst 160 x 160 cm und war im Jahre 1992 der Ort meines Aufenthaltes.

## Die Ausstellung

Meine Damen und Herren, das Bild ist vor wenigen Tagen fertig geworden. Jetzt wird es schon gezeigt. Es steht zur Präsentation auf einer Staffelei. Darauf wurde es auch gemalt. Dort wurde es bei seinem Entstehen immer wieder begutachtet und geprüft. Wo hätte man das Bild auch hinhängen können? Die Wände sind alle mit diesen Gesichtern bemalt. Als Ort für ein Bild eignen sie sich nicht.

Das Bild hat den Titel „Die Ausstellung“. Es bedenkt sein eigenes Zurschaustellen, es führt sein Zeigen vor. Das Bild, seiner Zeit vorausseilend, überholt sich selbst, malt sich aus, wie es dereinst gesehen wird.

Mit Schrecken stellte ich fest, verehrtes Publikum, das Sie schon alle da sind. Wir sind für die Eröffnung der Ausstellung noch gar nicht bereit. Sie sind zu früh gekommen. Sie haben sich erwartungsvoll vor dem Bild versammelt, Ihre Blicke sind auf das Bild gerichtet, Sie sind so sehr da, als hätte man Ihr Schauen auf die Wände des Ausstellungsraumes gemalt.

Offensichtlich sind mir die Zeiten durcheinander geraten. Ich sagte ja, dass das Bild fertig sei. Aber die Vorbereitungen zu seiner Ausstellung sind noch nicht abgeschlossen. Auf der anderen Seite ist das Bild, wie der Titel sagt, „Die Ausstellung“. Also ging ich bei der Vollendung des Bildes davon aus, dass seine ordentliche Präsentation ebenso abgeschlossen sei.

Wir sind hier aber noch am Säubern. Mir ist das gar nicht recht. Sie sind zu früh gekommen. Bei einer Ausstellung sollten alle Spuren des Aufbaus weggemacht sein. Nichts sollte den Eindruck des Bildes stören. Jetzt stehen aber noch die Müllsäcke herum. Und unsere Kinder sind noch da. Die beiden älteren spielen ja jetzt schön. Aber bei Eröffnungen sind sie manchmal ungeduldig. Lange wird das nicht gut gehen. Die ganz kleinen schlafen. Aber das Bett, wo sie gestillt werden, steht noch im Raum. Und vor allem meine Frau ist noch gar nicht angezogen. Ihr wird das gar nicht recht sein.

Jetzt fällt mir auch auf, dass dieser komische Zwerg mit seiner gelben Puppe immer noch da ist. Er ist schon die ganze Zeit da. Die vielen Stunden, die ich am Bild gemalt habe, wich er nicht von der Stelle. Auch nach vielfacher Aufforderung wollte er nicht gehen, stand da mit der Puppe und wechselte nur manchmal seinen Standpunkt, um den Fortgang der Arbeit am Bild genau verfolgen zu können und auch nichts zu verpassen. Der Zwerg hat nie etwas gesagt. Ich hatte ihn mehrfach angesprochen. Er gab aber keine Antwort. Sehen Sie, wie er auf das Bild schaut? Hätten Sie unter solchen Umständen arbeiten können? Ich hatte ihm auch gesagt, dass er den Gesamteindruck des Bildes störe. Er hat nicht darauf reagiert. Seine Aufmachung ist doch unmöglich. Finden Sie nicht auch? Ich mag die gelben und dunkeln Streifen auf dem Rot seines Kleides nicht: und dazu noch die schwefelgelbe Puppe! Die Vorstellung, dass die Besucher der Ausstellung ihn da sehen könnten, hat mich unruhig gemacht. „Geh weg“, hatte ich gesagt. Er könne doch mit den Kindern draußen spielen und ihnen mal seine Puppe abgeben. Er hielt die Puppe dann nur umso fester an seinen hölzernen Körper gepresst und schaute. Und schaute. Meine Frau hatte gesagt, er sei kein Umgang für die Kinder. Ich glaube, sie hat Recht. Es ist wirklich nicht einfach, unter solchen Umständen konzentriert zu arbeiten. Wenigstens war der Zwerg still, aber aufdringlich vorwurfsvoll still.

Die Kinder sind auch immer da. Sie nehmen an der Entstehung meiner Bilder stets regen Anteil. Ich glaube, sie machen keinen Unterschied zwischen Bildwelt und Realwelt. Oft wollen sie aber, dass ich mit ihnen spiele oder ihnen etwas zu essen mache. Dann muss ich meine Arbeit unterbrechen und mich um sie kümmern. Vor kurzem hat meine Frau Zwillinge geboren. Alle hatten wir große Freude an ihnen, aber auch Sorgen. Denn der Knabe – es ist ein Knabe und ein Mädchen -, der Knabe ist krank. Meine Frau ist mit den Neugeborenen sehr beschäftigt. Sie stillt beide. Darum hat sie wenig Zeit für den Rest der Familie. Oft

beklage ich mich bei meiner Frau, sie würde mich bei meiner Arbeit nicht unterstützen. Ich bin ungerecht. Sie sitzt mit den beiden Kindern bei mir. Sie sagt selten etwas. Sie sagt: „Die Haut ist zu hell“, oder sie sagt: „Du hast mich zu dick gemalt“. Dann drückt sie mir eines der Kinder auf den Arm, das ich nicht mehr weitermalen kann. Wenn ich mich wegen der fehlenden Unterstützung beklage, sagt sie, sie unterstütze mich doch geistig bei der Arbeit am Bild. Sie denke immer gut an das Bild. Ich muss gestehen, sie hat Recht. Wenn sie dem Bild ihr Wohlwollen entzieht, kann es nicht mehr geraten. Sie ist nicht immer dabei beim Malen. Manchmal stillt sie in den Obergeschossen unseres Hauses die Kleinen. Die älteren Kinder höre ich weit weg im Garten spielen. Und ich spüre die guten Gedanken für mein Bild, und es gedeiht.

Ich bin kein einsamer Künstler. Es sind immer viel da. Vor allem Kinder. Und auch Freunde. Wenn nur der Zwerg nicht da wäre! Beunruhigend sind natürlich auch diese übergroßen Gesichter an der Wand. Die stumme Erwartung in den Blicken der Betrachter macht mich nervös. Ich fühle mich von ihnen förmlich umzingelt. Meiner Familie geht es genauso. Mein Sohn meint, man könne nicht ausmachen, ob sie freundlich oder bösen schauten.

Was sie wohl denken, wenn sie das Bild anschauen? Finden sie es gut? Oder finden sie es schrecklich? Wenn sie jetzt sagen würden, sie fänden es schön, wäre ich auch nicht zufrieden. Schön finde ich meine Bilder selten. Wenn schon finde ich sie genau. Schön kann man nicht malen, aber genau, ich meine damit sachlich. Malen hat ja mit Entscheidungen zu tun: Welche Farbe, wo, wie groß? Zum Beispiel. Wenn in den Bildern sachliche Entscheidungen getroffen werden, bin ich froh.

Gut, dass ich die Betrachter mit ihren offenen Gesichtern gemalt habe. Die Gesichter sind sehr offenbar. Das will nicht heißen, dass sie nur freundlich sind. Das Urteil aber, dass sie nach ihrer Betrachtung fällen mögen, ist dann auch ein Urteil über ihr eigenes Gesicht. Ich hätte sie ja auch von hinten malen können: ihren Nachen, die Haare über der Haut des Rückens oder den Kragen. Ihre stummen Rücken hätte ich malen können. So sehe ich meistens den Betrachter meiner Bilder, wenn er ins Atelier kommt. Er steht vor dem Bild und blickt auf das Gemalte. Sein Gesicht kann ich nicht sehen. Ich stehe hinter ihm. Ich blicke einerseits auf das mir wohlvertraute Bild, aber auch auf den Rücken des Besuchers, auf die Ränder seiner Ohren, seine Haare. Er schaut das Bild an. Er schaut in Sekunden, wo zu ich Tage, Wochen gebraucht habe. Ich merke, wie er seine Erfahrungen, sich selbst eigentlich mit dem neuen Bild in ein Verhältnis zu bringen versucht. Ich spüre, er vergleicht, sucht, wehrt sich, windet sich. Ich merke auch, wie er sich, je länger er vor dem Bild verweilt, mit meinem immer brennenderen Blick im Rücken eine Reaktion zurechtlegt. Sein Rücken ist in großer Not. Er blickt das Bild an. Das Bild blickt ihn an, und ich stehe hinter ihm und fixiere seinen sprachlosen Rücken. „Schön“, sagt er dann, „Sehr schön ... interessant“. Ich hatte schon so viel in den Rücken investiert. „Schön“ sagt die Stimme vor dem Rücken. Manche sagen auch „Aha, ja“. Ich kann dann davon ausgehen, dass sie mit dem Bild nichts anfangen können. Diese Rücken, bild eich mir ein, tragen immer graue Jacketts mit deutlicher Webstruktur. Seitdem fühle ich mich vor grau gewebten Stoffen sehr verlassen.

Eigentlich waren die Betrachter von Anfang an da. Sie wuchsen mit dem Bild mit. Je deutlicher das Bild unter der Arbeit wurde, desto schärfer wurden auch die Blicke der Betrachter. Ich konnte von Anfang an nicht ungestört malen. Wenn sie sich wenigstens mal hingewetzt hätten. Ich habe extra Bänke für sie gemalt. Es ist ja fast ein Kirchengestühl geworden. Sie können mir nicht vorwerfen, ich hätte mich nicht um das Wohl meiner Gäste gekümmert. Und diese Sitzgelegenheit nimmt soviel Platz im Bild ein. Viel Raum zum Arbeiten ist mir da nicht mehr geblieben. Dann auch noch die Familie, die immer um mich herum ist. Nicht zu schweigen von dem Bett, das meine Frau partout dabei haben wollte. Ich verstehe ja auch, dass sie am Geschehen teilnehmen will und mit den Kleinen und dem Stillen ist das Bett eine gute Sache. Aber ich verstehe nicht, warum es jetzt, heute noch, dasteht. Wir hatten ausgemacht, dass es zur Eröffnung wekommt. Ich kann mir auch nicht erklären, warum die Familie immer noch nicht angezogen ist, und – wie gesagt: der Zwerg...

Vielleicht habe ich mich im Tag vertan, oder Sie haben sich geirrt. Es ist mir einiges durcheinander geraten. Mit diesem Bild habe ich sowieso viel Last gehabt. Es ist soviel da hineingeraten, wovon man üblicherweise ausgeht, dass eines hinter dem anderen, ordentlich getrennt zu sein hat.

Da ist das Bild. Es steht noch auf der Staffelei, dann ist aber auch schon das Publikum da und es ist noch nicht saubergemacht worden. Ach, und auch das Regal mit meinen Arbeitswerkzeugen habe ich wegräumen vergessen. Jetzt fällt mir auch auf, dass der eine Vorhang noch nicht hochgezogen ist. So können Sie das Bild ja gar nicht richtig sehen.

Ich frage mich jetzt auch, mir wird ganz heiß dabei, ob auf dem Bild überhaupt etwas zu sehen ist. Sie sehen, ich habe das Bild von hinten gemalt. Leinwand, Keilrahmen, sogar die Keile habe ich nicht vergessen. Das ist wichtig. Denn ein Bild muss Spannung haben. Spannung ist bei einem Bild sehr wichtig. Aber ich kann mich nicht erinnern, dass ich von der anderen Seite, auf die Vorderseite, etwas gemalt habe. Ich glaube, da ist gar nichts drauf. Das ist mir sehr peinlich. Jetzt, wo Sie alle gekommen sind, um das Bild zu sehen. Was soll ich nur machen? Wenn ich mich nur entsinnen könnte, was ich mit dem Bild vorhatte. Habe ich vielleicht doch etwas gemalt und es vergessen? Diese Ängste bringen mich noch um. Wenn das nun gar nicht vorzeigbar ist, vorne auf dem Bild? Ich sage Ihnen, daran ist dieser Zwerg schuld, er macht mich nervös und unkonzentriert. Ich vergesse dann das Wesentliche.

Ich wollte doch über Bilder sprechen. Dafür habe ich eigens Anschauungsmaterial vorbereitet, habe ein Tisch organisiert, um Ihnen diese Vasen vorzustellen. Wie ich jetzt bemerke, sind auch nicht alle Vasen, die ich ausgesucht hatte, da. Einige scheinen vertauscht worden zu sein. Wie konnte das nur geschehen? Wahrscheinlich die Kinder. Bestimmt haben sie damit gespielt.

Ich sage mir immer wieder: „Bilder sind wie das Wasser“. Erinnern Sie sich an den Blick von einer Uferpromenade aus auf die weite Fläche eines Sees. Oder Sie waschen sich die Hände in einer Schüssel. Wir sehen das Wasser als Oberfläche. Wir können durch diese hindurchschauen. Wir sehen in ein Reich ganz anderer Bedingungen. Ist das, was uns von diesem Reich trennt, eine Oberfläche? Was würde ein Fisch sagen, der im Wasser nach oben schwimmt, um nach Mücken zu schnappen? Ist dieses hellstillernde Dach über ihm dann aus seiner Perspektive nicht die Luftunterfläche?

Im Laufe meiner Ausführungen haben Sie bestimmt in dem Chorgestühl Platz genommen. Sie haben sich ins Bild versetzt. So aber schauen Sie jetzt aus dem Bild heraus. Sie sehen nicht mehr die Bildoberfläche, sondern die Wirklichkeitshinterfläche. Wie man ein Bild betrachtet, kommt auf den Standpunkt an.

Ich sympathisiere mit der Perspektive des Fisches. Ich habe meine Bilder selten von vorne wahrgenommen. Ich will Ihnen jetzt verraten: Ich male meine Bilder aus ihnen selbst heraus. Ich nähere mich der Bildfläche von der jenseitigen Seite.

Meine Bildauffassung versteht das Bild nicht als Oberfläche, sondern als Grenze. Sie können diese Grenze zwischen dem Öl und dem Wasser hier in diesem Gefäß anschaulich ausmachen. Die Grenze gehört ursprünglich keinem der beiden Medien an. Sie ist vielmehr das Nichts zwischen diesen zwei Wirklichkeiten. Mich erschüttert vor diesem Beispiel immer wieder die Einsicht, dass man das Nichts sehen kann. Genauso verhält es sich mit dem Bild. Es ist das absolut Nichtige zwischen Wahrnehmung und der Offenbarung seiner Zeichen. Das Bild ist das Nichts. Der Schein aber ist die nächste Nähe zum Nichts. Darum zeigen sich die Bilder nur im Schein.

Mit dem Schein hat unsere Kultur so ihre Schwierigkeiten. Er ist so schwer zu konkretisieren. Und gerade als Maler bedarf man doch konkreter Handlungsweisen. Ich habe eine Rose

mitgebracht. Sie ist in einer der Vasen eingestellt. Sehen Sie, wie sich ihr Stiel an der Wasseroberfläche bricht? Er ändert dort unvermittelt seine Richtung. Da ist er, der Schein. Denn, wenn ich die Blume aus dem Wasser nehme, ist der Stiel gerade. Der Physiker sagt, die Lichtstrahlen würden am Übergang vom dünneren zum dichteren Medium zum Lot hin gebrochen. Der Lichtstrahl wird dort an der Grenze zwischen Luft und Wasser in seiner Geschwindigkeit gebremst und abgelenkt. Sehen Sie, das Bild ist im Verhältnis zur Wirklichkeit auch das dichtere Medium. Im Bild ist die Welt gedichtet. So werden unsere Blicke auf dem Bild auftreffend um einen berechenbaren Winkel gebrochen. Unser Sehstrahl nimmt eine andere Richtung. Der Winkelgrad dieser Brechung ist geistig. Aber er riecht aus, die Welt aus einem anderen Blickwinkel zu sehen. Ich denke, die Welt muss sich nicht ändern. Nur der Blick darauf müsste ein anderer werden. Eine kleine Verschiebung seiner Achse – und die Welt wäre liebevoll zu gewinnen.

Wie ich so vom Sehen spreche, fällt mein Blick auf diese Tischdecke. Das Muster ist doch sehr aufdringlich. Es stört den Eindruck der Vasen. Ich hatte extra noch andere Decken zum Wechseln bereitgelegt. Ob diese Farben aber besser gewesen wären, wage ich jetzt zu bezweifeln. Man hat zu wenig Zeit für eine reife Entscheidung. Die Zeit vergeht so schnell. Seltsam. Die Bilder aus der Kunstgeschichte, also alle anderen Bilder, machen auf mich immer einen so abgeklärten Eindruck. Dabei sind sie doch während eines Lebens voller Pflichten und täglicher Besorgungen entstanden. Gerade die Bilder der Moderne wirken so aufgeräumt, sehr sauber, sehr ordentlich. Ich gebe mir, wie Sie sehen, ja auch viel Mühe. Ich mache z. B. sauber. Ich komme nur zeitlich nicht zurecht. Bei mir hängt so vieles ins Bild hinein. Aber ich kann, des besseren Eindrucks wegen, jetzt auch nicht alles rausschmeißen. Vor allem, was bliebe dann übrig? Aber die Decke hätte ich trotzdem wechseln sollen.

Ich hatte davon gesprochen, dass das Bild das dichtere Medium sei. Die Welt wäre im Bild verdichtet. Die Moderne postuliert ja das Wenige als das Dichte. Ich sympathisiere mit dieser Askese, ich bin damit ja auch aufgewachsen, aber man hat Kinder, die machen so viel Unordnung, und viel Besuch. Ich plädiere ja schon lange für den Bildraum als neuen Lebensraum. Er ist heute ja so knapp geworden, und gerade in den vielen Bildern, die wir haben, eröffnen sich unverbrauchte Weiten für unseren Expansionsdrang. Wieso sollte ich mich also beklagen? Viele kommen jetzt, um meine Bildräume zu bevölkern. Das trägt ohne Zweifel zur Verdichtung meiner Bildräume bei.

Ein anderes probates Mittel zur Verdichtung der Bilder ist das Salz. Zwischen zwei Flüssigkeiten geht das Gefälle immer hin zur ionengesättigten Flüssigkeit. Das ist das Prinzip unseres Zellhaushaltes, des Stoffwechsels überhaupt. Dazu werden Salze benötigt. Salz bindet das Wasser. Es zieht Wasser an. Darum salze ich meine Bilder. Sie können es hier sehen. Das Salz ist sogar schon ausgefallen. Meine Bilder sind sehr gesalzen. Ein Anzeichen für die Dichte eines Mediums zeigt sich auch im osmotischen Druck an seiner Oberfläche. Gesalzene Bilder haben einen überhöhten osmotischen Oberflächendruck.

Ich finde, ich habe im Wasser ein anschauliches Bild für das Bild gefunden. Wird Ihnen nicht auch plötzlich deutlich, was ein Bild ist? Ein Bild ist ein Gefäß. Es ist wie diese Schale hier, die Wasser in sich einbehält. Das, was das Bild einbehält, ist der Gehalt des Bildes. Dieser Gehalt eröffnet Tiefe. Das Bild lässt immer auch in seine Tiefe schauen. Tiefe kann aber schnell zum unermesslichen Abgrund werden. Darum sind Bilder auch gefährlich. Für viele Maler ist das Bild schon zu einem Abgrund geworden. Viele meiner Kollegen haben sich schon in diesen Abgrund gestürzt. Darum ist es wichtig, jeder Tiefe ein Maß beizugeben. Das Maß ist eine wesentliche Voraussetzung für einen glückvollen Umgang mit den Bildern.

Jetzt bin ich ganz froh, habe ich das Regal noch nicht weggeräumt. So kann ich Ihnen diese drei Gefäße zeigen. Mit diesen Vasen gieße ich die Bildsubstanz in meine Bilder. Um diesen Schöpfungsakt maßvoll zu gestalten, sind die Bildtiefen in den Vasen geeicht. Je nach Bildgehalt stehen mir verschiedene Bildtiefen zur Auswahl. Mit diesen Vasen gieße ich die Bildsubstanz in meine Bilder. Um diesen Schöpfungsakt maßvoll zu gestalten, sind die

Bildtiefen in den Vasen geeicht. Je nach Bildgehalt stehen mir verschiedene Bildtiefen zur Auswahl. Mit diesen Vasen gebe ich darum Maß für die Tiefe, den Tiefsinn meiner Bilder. Die Tiefe des Bildes ermessen zu können, dieses wesentliche Moment der Bildwirkung gestalten zu können, ist die grundsätzliche Voraussetzung für einen souveränen Umgang mit Bildern. Die Moderne hat ja ein zweispältiges Verhältnis zur Bildtiefe. Sie zog es vor, diese für sie bedenkliche Tiefe so weit wie möglich zu eliminieren, das Flächige der Bilder zu betonen. Mir scheint diese Haltung heute unverantwortlich, weil sie eine dem Bild wesentliche Möglichkeit verschließt. Die Tiefe ist unserem Wesen verwandt. Wir sind auch ein Körper, und dieser Körper birgt eine Tiefe; es reicht eine schier unermessliche Weite in uns hinein, die ausgedehnter ist als die Beschränkung unseres Körpers sie je zu erfassen vermöchte. Die Betrachtung von Bildern böte uns aber die Möglichkeit, ein Maß für diese eigene Tiefe zu finden.

Meinen Sie, ich würde nicht merken, dass sie unaufmerksam sind? Ihre Gedanken sind nicht bei der Sache. Sie fragen sich schon die ganze Zeit, was diese Fächer, die hier an das Regal gelehnt sind, zu bedeuten haben. Warum soll alles eine Bedeutung haben?

Wie gesagt, ich wollte das Regal noch vor der Eröffnung weggeräumt haben. Ich bin nicht mehr dazu gekommen. Das Regal kam sowieso erst später in das Bild. Wenn Sie jetzt nahe an das Bild herankommen könnten, würden Sie erkennen, dass es in das Bild hineingemalt ist. Ich male oft gleichzeitig an mehreren Bildern. Ich habe dann oft Platzprobleme. Dann kann es schon notwendig sein, dass ich störende Dinge von einem Bild ins andere hinüberstelle. Mit dem Regal ist das der Fall. Dieses Bild ist das größte, das ich in der letzten Zeit GEMALT HABE: Es war nahe liegend, das Regal dann hierher zustellen. Das Künstlerische ist heute sowieso ein Platzproblem.

Wie viel Raum gebührt denn dem Künstlerischen in unserer Gesellschaft noch? Sie müssen mir doch zugestehen, dass der Platz für das Artistische in unserem Alltag immer geringer wird. Ich muss den eng bemessenen Platz, den mir meine Bilder einräumen, gut nützen. Das geht nicht ohne Hin- und Herräumen. Ich bin immer wieder froh, wenn meine Mittel und meine Kraft es mir erlauben, größere Bildräume zu eröffnen. Wenn sich dann vor mir ein tiefer und weiter Raum im Bild auftut, bin ich voller Zuversicht, dass für das Künstlerische auch in jetziger Zeit ein Platz für sein Wirken geschaffen worden ist. Den Platz für das Künstlerische nennt man ja heute die Kunst.

„Kunst“ ist ein gesellschaftlicher Begriff. Man meint, die Kunst sei der Ort des Künstlerischen. Davon abgeleitet und legitimiert gibt es dann das Kunst-Museum, die Kunst-Galerie, die Kunst-Akademie. Ich gestehe, dass ich immer gehofft hatte, dort den Raum für mich als Künstler zu finden. Enttäuschenderweise habe ich mich an diesen Kunstorten immer unwohl gefühlt. Denn sie waren schon von Kunsthistorikern, Kunstphilosophen, von Kunsthändlern oder von Kunstprofessoren besetzt. Aber nur selten waren sie vom Artistischen belebt.

Sie können sich nicht vorstellen, wie erleichtert ich war, als ich den Bildraum entdeckte. Welch geeigneter Raum für den Künstler! Im eigenen Werk schafft er sich seinen selbstverständlichen Ort. Hier schließlich findet er auch die richtige Umgebung für seine Schöpfungen.

Ich hatte in meinem ersten Enthusiasmus wohl etwas übertrieben. Es ist unendlich schwer, es braucht viel Geduld und Kraft, einen solchen Bildraum zu erschließen. Und hat man ihn endlich erschlossen, kann man in ihn eintreten, beginnt dort eigentlich erst das Geheimnis des Bildermachens. Dazu muss man sich zu allererst einen Vorrat an Bildsubstanz zulegen. „Ihr braucht etwas, woraus ihr schöpfen könnt“, sage ich mit wenig Erfolg zu meinen Studenten. Legt euch einen Schatz zu. Ich verwahre meine wertvolle Bildsubstanz in meinen Bildern. Ein solches Bild ist der Schwamm. Schwämme gehören zu den ersten Formen des Lebens auf der Erde. Was sie in sich aufgenommen haben, ist über lange Zeit gereift. Es ist uralt.

Diese Bildsubstanz bearbeite ich. Ich forme sie. Eine Sache zu formen heißt, sie mit Energie aufzuladen. Durch Form wird die Bildsubstanz auch erwärmt. Diese Erwärmung hat mit aller Vorsicht, das heißt mit Maß, zu geschehen. Dazu habe ich einen Thermometer entwickelt. Damit kontrolliere ich die Temperatur meiner Bildsubstanz, ich kontrolliere damit den Hitzegrad meiner Malerei.

Einige von Ihnen mögen während meiner Ausführungen Zweifel beschlichen haben, ob es stimmt, was ich sage. Es mag für die Bilder gelten, mögen sie zugestehen. Aber im alltäglichen Leben wären diese Erkenntnisse wenig oder gar nicht tauglich. Sie sehen die Wirklichkeit der Bilderwelt von der Wirklichkeit, die die Bilder umgibt, geschieden. Genauso verhält es sich mit den beiden Wirklichkeiten, wie sich die Trennung zwischen Öl und Wasser darstellt. Das eine hat mit dem anderen nichts zu tun.

Durch Rühren lassen sich Öl und Wasser kurzzeitig verbinden. Nach einiger Zeit aber trennen sie sich wieder. So wird es den meisten ergehen. Bilderwelt und Lebenswirklichkeit sind hier und heute in diesem Vortrag ineinander gerührt worden. Spätestens morgen haben sie sich wieder auseinanderdividiert und ruhen voneinander geschieden wie hier die beiden Flüssigkeiten.

Wasser und Öl lassen sich durch einen Emulgator konstant verbinden. Daraus entsteht dann die Emulsion. Seife eignet sich als Emulgator. Ich habe hier einen großen Block Seife. Davon reicht eine geringe Menge, diese beiden Flüssigkeiten zu verbinden. In seiner Masse ist der Seifenblock die schiere Unendlichkeit vieler Verbindungen.

Die Farben, mit denen auch dieses Bild gemalt worden ist, sind Emulsionen. Es sind Verbindungen von Wasser und Öl. Die Farbe als Emulsion nimmt darum vorweg, was das damit verfertigte Bild zu leisten imstande ist. Die Farbe, im Bild zum Leuchten, zum Bedeuten gebracht, vermittelt ihr eigenes Prinzip, an das durch sie entstandene Bild. Das Bild verbindet jene Wirklichkeit, die es aus sich heraus eröffnet, mit jenen Bedingungen, aus denen her wir der Bilderwelt begegnen. Malerei emulgiert die beschränkten Möglichkeiten unserer Existenz mit den tieferen Aussichten, die sich uns in den Bildern offenbaren. So hatte ich mir den sinnigen Schluss meiner Rede vorgestellt.

Mit dem Reden versuche ich eigentlich klarzumachen – vor allem mir selber -, dass Bilder einen Sinn haben. Sinnvoll erfahren wir jedoch jenes, das eine Bindung eingehen kann, jenes das eingeht in das große Ganze unseres Zusammenseins.

Bilder sind aber so furchtbar allein. Ist Ihnen diese Einsamkeit der Bilder, z. B. in Ausstellungen, auch schon aufgefallen? Obwohl sie hier sind, sind sie woanders. Werden sie angesprochen, reden sie nicht zurück. Sie bleiben stumm und schauen im schlimmsten Fall durch einen hindurch.

Warum können Bilder nicht sprechen? Warum gibt es in unserem Gesicht den Abstand zwischen Auge und Mund? Der Abstand ist ungefähr so groß, dass man seine Hand dazwischen legen kann. Übrigens auch zwischen Auge und Ohr. Darum braucht man die Hände. Man kann damit Bilder malen, um das Verstreute im Gesicht zu einem Ganzen zu bringen.

## Meine Damen und Herren

„Meine Damen und Herren“, sage ich und blicke ins Publikum. Dann mache ich eine Pause. Die Unruhe unter den Versammelten verebbt langsam. Ein paar Zuspätgekommene suchen sich verstohlen noch schnell einen Platz. Schräg hinter mir steht das Bild auf der Staffelei. Ich habe die vergangenen Wochen daran gemalt. Es ist rechtzeitig fertig geworden. Vor mir auf dem Rednerpult liegt das Manuskript. Vor dem Bild habe ich einen Blumenstrauß aufstellen lassen. Es sind Forsythien. Die gelben Blüten der Zweige leuchten frisch. Sie sind zum Tag der Rede aufgegangen. Es ist Frühling.

Ja, so würde meine Rede beginnen. „Meine Damen und Herren“, würde ich sagen. Danach würde ich eine Pause machen. So hatte ich es mir vorgestellt.

Meine Frau hat Forsythien vom Markt mitgebracht. Ich habe eine große Vase ausgesucht und den Strauß ins Atelier gestellt. Die Blütenzweige strahlen gelb und hell vor den Bildern im Atelier. „Erwartungsvoll“, sagt meine Frau, „heiter, als müsste gleich etwas Besonderes geschehen.“ Es ist Frühling geworden.

Die Wintermonate im Rheinland sind grau, nass und kalt. Noch jedes Jahr habe ich mich nach einiger Zeit an die dunklen Tage gewöhnt. Die Helle des Sommers habe ich dann vergessen. Die Helle ist wie weggeräumt. Die Schaufenster der Reisebüros in den regendurchhangenen Straßen der grauen Stadt sind auch tagsüber beleuchtet. Bilder von Menschen mit gebräunten Körpern sind darin ausgestellt. Die Bilder sind sehr fern. Die bronzefarbenen Töne von Haut sind nur gerade ihre Druckerfarbe. Die Bilder reichen nicht an die Erinnerung von heller Wärme heran. Sie sind wie vergessen. Ich stehe im klammnassen Wintermantel davor und warte auf die Straßenbahn.

In den Wintermonaten habe ich vier Bilder vorbereitet. Skizzen habe ich gemacht und Studien von Details. Schließlich habe ich das Format, die Größe der geplanten Bilder bestimmt. Ich habe Keilrahmen nach den festgelegten Maßen bestellt und die Leinwand darauf gespannt. Die bespannten Rahmen lehnen jetzt an der Wand des Ateliers. Ich habe genau vor Augen, wie ich die Bilder malen werde. Darum kann ich mir vorstellen, so wie die Leinwände jetzt umgedreht an der Wand lehnen, sie wären auf deren Vorderseite schon gemalt. Ich hätte die Arbeit schon hinter mir. Es ist eine angenehme Vorstellung. Ich bräuchte die Leinwände nur umzudrehen, und die Bilder wären da.

Wenn ich es mir recht überlege, stelle ich mir die Malerei genau so vor: Ich drehe die Leinwände um, und die Bilder sind da. Wichtig ist, glaube ich, den richtigen Augenblick abzuwarten, zu dem sie umgedreht werden müssen. Malerei ist eine Sache der Geduld. Man wartet auf den richtigen Moment, den Moment, wo sich Unsichtbares in Sichtbarkeit wendet.

Die Vorstellung, man könnte ein Bild herstellen, man könnte es ganz einfach machen, ist sowieso falsch. Man kann Bilder nicht einmal vorausdenkend planen. Es ist absurd, sich einreden zu wollen, man wüsste irgendwann, wie das Bild auszusehen hätte, und bräuchte dann zu seiner Fertigstellung ein paar, sagen wir, vier Wochen.

Bilder sind immer schon da. Sie sind nur umgedreht, sie sind darum unsichtbar, wie diese vier Bilder. Man kann sich nicht mehr daran erinnern, wie sie ausgesehen haben. Man meint, man hätte noch eine ungefähre Vorstellung von ihnen, aber das Ungefähre ist wie keine Vorstellung. Die Rückseite der Bilder ist das leibhaftige Vergessen. Die vergessenen Bilder stehen große und etwas traurig an die Wand gelehnt im Atelier. Sie sind eine Erinnerung aber eine Erinnerung, von der ich vergessen habe, woran sie erinnert. Es kommt oft vor, dass ich mich erinnere, die Erinnerung ist greifbar, aber sie ist umgedreht, wie diese Leinwände, sie zeigt sich nicht.

Der Frühling in dieser Gegend hier kommt unvermutet. Plötzlich scheint die Sonne. Es ist hell. Als erstes blühen die Forsythiensträucher. Obwohl ich weiß, auch während der langen Winterzeit weiß, dass darauf die helle Jahreszeit folgen wird, ich mir also den Frühling vorstellen kann, beweisen mir die ersten Blüten der Forsythiensträucher, dass ich die Helligkeit zum Frühlingsbeginn vergessen hatte. Das Gelb der Blüten ist gelber, als all mein wissendes Bewahren in der Erinnerung.

Bilder sind ähnlich. Solange sie nicht vor Augen sind, sind sie nicht da. Man kann sie sich auch nicht vorstellen. Man kann sie eben nur umdrehen, und dann sind die da. Darauf hat man sich als Maler bis ihrer Herstellung einzurichten. Bilder nimmt man nicht nach und nach wahr. Bilder zeigen sich sofort und ganz. Bilder wachsen nicht. Darum ist es besser, sie nur umzudrehen. Man muss allein den Moment kennen, da sie bereit sind, sich zu zeigen. Mit Mühe und langer Arbeit haben Bilder nichts zu tun. Bilder sind keine fleißig ausgeführte Vorstellung. Bilder sind immer nur vergessen und in glücklichen Momenten dreht einer sie um. Dann können wir sie sehen. Und bei ihrem Anblick sagen wir: „Wie konnte man nur vergessen!“

Die Idee des vollendeten Kunstwerkes ist historisch. Die Zeit, da sich ein künstlerisches Selbstverständnis das endgültige Werk zumutete, ist vergangen. Ein Werk kann heute kaum noch glaubhaft „vollbracht“ werden. Unser Jahrhundert entwerfe sich in der Skizze, las ich einmal. Glaubwürdig wäre ein Werk heute nur noch als Fragment. Unabgeschlossen hätte man sich in einer aufgeklärten Gesellschaft das Kunstwerk vorzustellen: offen, unvollendet, ein Angebot an den mündigen Betrachter, es je selber zu vervollständigen. Vollkommene Kunstwerke wären über diese, ihre Anmaßung hinaus, auch schlicht langweilig. Diese Beobachtung räumt mit dem besonderen Status, mit der auratischen Idee des Kunstwerkes aber nicht auf. Sie schränkt das Werk lediglich ein. Es ist der Rettungsversuch einer überkommenen Werkauffassung unter dem Mantel der Aufgeklärtheit. Ein Werk ist heute uneigentlicher. Sicher ist ein Werk heute unmöglich vollendet, es ist aber auch als Fragment, als Skizze nicht der verbliebene Hort des Auratischen. Man erinnere sich nur an die passepartourierten Flüchtigkeiten auf Büttenpapier hinter Glas, gerahmt in Edelholz, diese kläglichen Attitüden, Skizzen zu Weihstätten künstlerischer Spontaneität zu machen. Der Verdacht des Tricks bestätigt sich bald. Nein, das Artefakt ist gerade nur die bestmögliche Vorbereitung für ein Ereignis, das an diesem Ort noch aussteht. Das Bild ist die Summe von Vorbereitungen. Es ist die Bereitung eines Ortes, die Eröffnung eines Raumes, darin sein Ereignis (das Eräugnis) stattfinden kann. Die Vorbereitung am Ort, dem Bild, gilt der Ankunft dessen, was das Bild als Ding nicht ist. So ist es vorerst nur ein gefertigtes Ding. Mehr als eine Zusammenstellung von Materialien ist es nicht. Das Ereignis, für dessen Vorbereitung es Zeugnis ist, steht aber noch aus.

In meinem Elternhaus wurden regelmäßig Abendgesellschaften gegeben. Meine Mutter kam in solchen Fällen nachmittags früher vom Büro zurück. Das Dienstmädchen wurde bei der Zubereitung des geplanten Abendessens angeleitet. Meine Mutter war nervös. „Ich bin nervös“, sagte sie. Wir Kinder mussten das schöne Geschirr aufstellen. Wir putzten das Silber. Es war ein dünnes, leicht zu verbiegenes Besteck, das beim leichtesten Druck seine edel geschwungene Form verlor. Jeder Versuch, es dann geradezubiegen, machte die Sache nur schlimmer. Es ließen sich damit nur zarteste Speisen schneiden. Es waren Erbstücke aus einem vornehmen Basler Hause. „Ein Bauer“, sagte meine Mutter am nächsten Tag beim sorgfältigen Abwaschen des Bestecks, „kein feiner Mensch. „Auf dem Dessertlöffel waren tatsächlich die Abdrücke des Gebisses von Herrn Pfarrer deutlich zu erkennen. Als Ältester durfte ich die Kristallgläser oben neben die Teller stellen. Die Tage zuvor hatten sich die Gespräche der Eltern schon um die erwarteten Gäste gedreht. Meine Mutter entwarf eine Tischordnung und verwarf sie wieder. „Ich bin nervös“, sagte sie. „Wo sitzt die Tante, die sich in den Ferien heimlich mit dem Skilehrer trifft? Um Gottes willen, du hast nichts gehört“, sagte die Mutter. Unser kindliches Auffassungsvermögen hatte wohl gemerkt, dass die lästerlichen Kommentare über die geladenen Gäste nicht angebracht waren, beim festlichen Abendessen vor den Genannten wiederholt zu werden. Das

Besprechen der Geladenen war denn wohl mehr als Reinigung zu verstehen, damit das Zusammensein mit ihnen dann frei von schlechten Gedanken sei, so rein sei wie die blendend weißen, ordentlich gefalteten Servietten, so leuchtend wie die wertvollen Teller und so glänzend wie die funkelnden und so biegsamen Bestecke. Den ganzen Nachmittag lang wirkte der Haushalt in vorbereitender Erwartung für diese Abendgesellschaft. Die Anordnung der Gedecke, das verzweifelte, immer wieder neue Verschieben der von uns gemalten Tischkärtchen mit den Namen der Geladenen darauf, das Bereitstellen der Schalen, Schüsseln und des Vorlegebesteckes, das Arrangement des Kaffeeservices in der Anrichte, die Platzierung sorgfältig ausgesuchter Blumensträuße unterlag der wohldurchdachten Regie zum Ablauf vielgestaltiger Formen für den Abend. Wir schleppten Stühle herbei, rückten Kommoden zur Seite, die Mutter gab widersprüchliche Anweisungen, ließ die eben erneuten Blumenvasen austauschen. „Zu hoch“, sagte sie. Sie bestimmte die Farben der Kerzen. „Heute nehmen wir Rot. Haben wir noch genügend rote Kerzen?“ Wir durften sie mit heißem Wachs in den polierten Kerzenständern befestigen. „Das Rot wird zu meinem Abendkleid passen“, sagte meine Mutter. In der Euphorie der Vorbereitung wurde das geplante Zusammensein mit den Gästen im Geiste vorweggenommen. Mit der anbrechenden Abenddämmerung füllte sich das Haus mit dem Duft der gar gekochten Speisen. Die Tafel glänzte, mit den besten Stücken unseres Hauses dekoriert, erwartungsfroh. Er müsse sich aber noch umziehen. Auf keinen Fall in dieser Hose, wurde dem heimkehrenden Vater beschieden. Meine Mutter kämpfte im Badezimmer mit dem Abendkleid. „Ich bin nervös“, sagte sie, „ich glaube, es kommt keiner. Die Gäste haben die Einladung vergessen“. Das Dienstmädchen reinigte den Küchentisch von den Rüstspuren und deckte für uns Kinder ein einfaches Abendbrot. Die Töpfe auf dem Herd nebenan dampften. „Wir wollen auch mitessen“, sagte die kleine Schwester. Als die ersten Gäste klingelten, waren wir schon in unseren Schlafanzügen und linsten durch den Türspalt unseres Schlafzimmers ins Entree. Dort wurden den Angekommenen Blumen und Mäntel abgenommen. In den Betten hörten wir, wie die Gäste sich zu Tische setzten. Wenn das Essen aufgetragen wurde, schliefen wir schon.

Wenn ich heute an meinen Bildern arbeite, erinnert es mich an jene Vorbereitungen für die Abendgesellschaften in meinem Elternhaus. Wenn ich vor der Leinwand sitze und malend die Dinge im Bild hin und herrücke, immer wieder den Gesamteindruck des Bildes prüfend überschaue, denke ich daran, wie wir damals die Tafel für das Abendessen richteten.

Malerei ist die Vorbereitung für ein Fest. Was hält mich so lange vor einem Bild, wenn nicht die erwartungsvolle Vorfreude auf den glücklichen Moment, wo die ersten Besucher kommen, wenn ich mein Gäste im Bild empfangen werde. Malerei ist die Vorbereitung für die sinnvolle Begegnung der Angesprochenen im Bild. Im entscheidenden Moment überlässt man die bereitete Tafel den Gästen. Sie sollen das Zusammensein zu einem schönen, zu einem gelungenen Fest machen. Ich bin dann ein Feiernder unter anderen. Als Gastgeber fällt mir allein die Aufgabe zu, so wie ich es bei solchen Abenden auch bei meinem Vater beobachten konnte, die Gäste zu begrüßen. Er stand nach dem ersten Gang auf, klopfte an Glas und sagte: „Meine Damen und Herren, liebe Freunde.“

Das Malen lässt mir Zeit, mich zu erinnern. Ich habe noch viel Zeit vor mir, bis die Bilder fertig sind. Ich bin allein. Besser gesagt, ich bin ungestört. Ich komme zügiger voran, wenn im Haus Ruhe ist, wenn die Kinder nicht dauernd um mich herumspringen. Ich habe meine Familie in die Ferien geschickt. Es ist jetzt unnatürlich still. Ich habe ein etwas schlechtes Gewissen, dass ich sie alle weggeschickt habe. Eigentlich ist die Malerei es nicht wert, sich von seiner Familie zu trennen. Die Kinder leiden darunter, meine Frau besonders, jetzt auch noch, da sie schwanger ist. Malerei oder Kunst ist im Vergleich zum Wunsch einer Familie zusammen zu sein eine unerhebliche Sache. Wenn ich es mir recht überlege, ist Malerei im Vergleich zu fast allem unerheblich. Mit Ansprüchen, und sei es dem Anspruch nach Ruhe, überfordert sie sich selbst. Sie gebärdet sich unangemessen wichtig, sie verkehrt sich dann in wichtigtuerische Geschäftigkeit, hat Termine, Pflichten. Vielleicht will ich beim Malen auch nur ungestört sein, damit mich niemand dabei beobachten kann. Er könnte meine

Unbeholfenheit im Umgang mit Pinsel und Farbe bemerken. Ich bin weder ein leidenschaftlicher noch ein begnadeter Maler. Malen bedeutet mir nichts. Ich rühre nicht gern in der Farbe herum. Malen strengt mich nur an. Ich halte die Luft an, wenn ich Flächen gleichmäßig und ohne Wolken malen muss, aus Angst, es könnte doch noch ein Tropfen hineinfallen. Um ehrlich zu sein, Farbe ekelt mich. Ich mag sie nicht an den Händen und noch weniger an den Kleidern. Farbe sollte allein auf die Leinwand kommen, und dort sowieso nur an die vorgesehenen Stellen. Ich sage es mir zu Beginn jedes Bildes: „Bleib sauber!“ Und dann tropft die Farbe in einem unkonzentrierten Moment doch auf meine Schuhe. Man mag es für übertrieben halten, aber ich empfinde vertropfte Schuhe als malerischen Sündenfall. Beim Anblick von vertropften Schuhen ver falle ich augenblicklich in Depressionen. In einem solchen Moment ist die Malerei für mich verloren. Malerei ist dann nur noch Schmutz. Verklebte Farbe auf den Manschetten, verdorbene Hosen, eingetrocknete Pinsel vertragen sich nicht mit meiner Vorstellung von Klarheit und Ordnung des Bildnerischen. Ein Atelier mit Arbeitsspuren beunruhigt mich. Überhaupt, wenn Bilder nach Arbeit aussehen, fühle ich mich bei deren Anblick elend. Seltsamerweise und ganz im Gegensatz zu meinen Empfindungen hat es sich neuerdings eingebürgert, von Bildern als von „Arbeiten“ zu sprechen. „Ich zeige eine neue Arbeit in Soundso“, sagt ein Künstlerkollege, oder er hat besser noch eine „Arbeit“ verkauft. Am absurdesten finde ich die Ankündigungen auf Galerieeinladungen: „Arbeiten auf Papier“. Kann man auf Papier arbeiten, auf diesem zarten Material, das sogar von gewaschenen Händen noch Spuren davonträgt? Arbeit hört sich doch nach viel Schweiß an, nach schwer zu hebendem Material, nach Lärm, Berufskleidung, Schmutz und dreckigen Fingern. Nein, Künstler arbeiten nicht. Sie sind auch nicht professionell, ein anderes Wort, das man im Zusammenhang mit Kunst öfters hört. Ich erkenne darin den Ausdruck einer Attitüde. Bilder zu machen wird dann geschäftig und umtriebiger. Es entsteht Leistungsdruck, und kann sich die so oft hereinbrechende Ratlosigkeit ob des eigenen Tuns nicht mehr leisten.

Ich bin froh, wenn Bilder fertig sind. Darum male ich sie. Die vier Leinwände stehen um mich herum, so kann ich an allen vier gleichzeitig malen. Störend sind nur die Bänke, die dazwischen herumstehen. Sie hindern mich am Hinundhergehen. Auch das Rednerpult nimmt Platz weg. Der Raum, wo die Bilder jetzt stehen, behagt mir auch nicht so ganz. Bänke, Pult und Raum sind gewiss jenes, was nach der Fertigstellung der Bilder wichtig ist. Das ist der Ort, wo die Bilder gezeigt werden, die Sitzgelegenheit fürs Publikum, der Platz für den Redner. Diese Dinge haben sich mir in einer vielleicht übertrieben besorgten Vorausschau gewissermaßen aufgedrängt. Schuld daran mag sein, dass ich mich beim Malen ohne Unterlass mit der Frage quäle, welchen Sinn die Unternehmung hat. Ich denke darüber ununterbrochen nach. Zeit genug habe ich beim Malen ja dafür. Vielleicht schiebt diese Fragerei die Gegenstände ins Bild, die Bänke, das Pult und so weiter. Sie sind die dinggewordene Unausweichlichkeit, jenes, was ich tue, auch zu verantworten. Unangenehm und störend bleibt es, dass diese Dinge schon von Anfang an ins Bild ragen. Aber ich bin selber daran schuld. Wenn ich sie wegräume, kommen sie immer wieder ins Bild. Ich überliste die Gegenstände, indem ich die Kinder damit spielen lasse. Die Bänke kann man zum Beispiel umdrehen und als Schiff benutzen. Die Kinder fänden das bestimmt gut. Aber es sind auch nur Ausflüchte. Die Kinder sind in den Ferien. Es bleibt still im Atelier.

Malen ist nicht nur eine einsame Beschäftigung. Es ist auch eine stille Angelegenheit. Malerei macht keinen Lärm. Schon das Schabgeräusch des Pinsels ist eigentlich unpassend. Ich versuche das immer zu vermeiden. In der Stille kommt es mir oft so vor, als ginge das Leben an mir vorbei. Ich finde es seltsam, dass ich alleine und abgeschieden an etwas arbeite, das sich schließlich in einem Ereignis im betriebigen Zusammenkommen vieler Leute erfüllen wird. Auf der einen Seite steht die lange Einsamkeit vor den Bildern und auf der anderen der kurze, menschen erfüllte Augenblick ihrer Ausstellung. Vielleicht denke ich zuviel an den Moment der Ausstellung. Daher kommen sicher auch diese Augen. Ich meine diese Augen, die scheinbar auf die Leinwände gemalt sind. Ich habe sie dort nicht hingemalt, ganz bestimmt nicht, das kann ich versichern. Wenn man die vier Leinwände genau ansieht, kann man sich davon überzeugen. Da ist nirgendwo ein Auge drauf. Trotzdem, das

Augenpaar war von Anfang an im Bild und schaut. Es ist zum Verrücktwerden. Manchmal frage ich mich, ob ich mir die Augen nur einbilde. Möglicherweise reflektiere ich zuviel. Ich finde nämlich, dass Bilder schon von Anfang an, mit ihrem Beginnen angeschaut sind. Das Angeschauten ist in den Bildern. Es kommt gar nicht im Nachhinein erst hinzu. Ihr Angeschautsein ist ihr tiefster Sinn. Dass sie angeschaut sind, darum male ich sie doch. Dass aber die Bilder selber schauen könnten, das hatte ich nicht bedacht. Dass sie zurückblicken, überrascht mich. Möglicherweise überwachen mich die Augen. Es könnte sein, dass nur ich die Augen sehe. Die Augen beobachten mich. Sie kontrollieren, was ich im Atelier tue. Eigentlich nicht zu unrecht. Malerei ist nämlich gefährlich, gefährlich fürs Denken desjenigen, der sie betreibt. Ich merke das bei mir selber. Malerei ist verführerisch, denn mit etwas Übung kann man ja fast alles malen. Man kann sich die ganze Welt ausmalen. Man kann sich die Welt so malen, wie man sie für richtig hält, wie die Welt zu sein hätte, damit endlich alles gut wäre, man kann es sich ausmalen. Und es ist ja nicht so, dass das nur Hirngespinnste bleiben. Bis zu einem gewissen Grad werden diese Vorstellungen in der Malerei konkret, denn sie sind real eingelöst im Material der Farbe, in Form, in Hell und Dunkel. Diese andere Welt ist da. Denn man kann sie sehen. Da wird mir keiner widersprechen können. Ein Bild ist nicht nichts. Ein Bild ist ein Stück Realisierung. Eine Vorstellung ist hier konkretisiert, unübersehbar da. Das wieder tun beflügelt das Denken. Eine solche Tatsache, dass man eine Idee verwirklichen kann, wächst sich schnell zu Allmachtsfantasien aus. Manchmal denke ich tatsächlich, die Welt wäre durch die Malerei zu erlösen. Man könnte die Welt auf jeden Fall damit verbessern. Ob diese Augen das auch so sehen? Sind sie bereit, mit mir diese Euphorie zu teilen? Wenn ich in diese Augen schaue, bin ich dann doch am zweifeln. Sie schauen so teilnahmslos. Wer möchte nicht die Blicke, die auf einen gerichtet sind, für sie gewinnen? So ist es nämlich bei einer Rede. Da sind immer so viele Augen, die einen anschauen. An einem Publikum nimmt man als Redner nur die Augenpaare wahr, die einen anschauen. Diese Augen schauen nicht freundlich, aber auch nicht unfreundlich. Sie schauen nur. Haare, Kleider, Körper, all das verschwindet hinter diesem Blick. Man kann auch die einzelnen Blicke nicht voneinander getrennt wahrnehmen. Diese vielen Augen konzentrieren sich in einem einzigen großen Blick. Dieser Blick kommt aus einem abgründigen, ins Unendliche erweiterten Auge. Und dieses Auge schaut. Sein Schauen ist wie der Blick von einem riesengroßen schweren Menschen. Man möchte als Redner diesen Blick für sich gewinnen. Der Blick muss zu leuchten anfangen, es müsste ein Glitzern des Verstehens in ihn hineinkommen. Als Redner spricht man den Blick an. „Meine Damen und Herren“, sage ich zu dem ins Übergroße versammelten Auge. Das Auge schaut. Ich mache eine Pause.

„Meine Damen und Herren, so begrüßt Du Dein Publikum“, sagt mein Vater, „danach machst Du eine Pause ist wichtig“, belehrte mich mein Vater, „es gibt dem Auditorium Zeit, sich zu sammeln, ruhig zu werden“. Mein Vater sprach aus Erfahrung. Er ist ein geübter Redner. Ich erinnere mich, wie er mir eine Einführung in die Rhetorik erteilte: Wichtig bei einer Rede ist der erste Satz nach der Begrüßung des Publikums. Ihn musst Du auswendig lernen. Das gibt Dir Sicherheit. Den Verlauf der Rede danach notierst Du Dir in Stichworten. Formuliere in Deinem Manuskript nie aus. So musst Du vor Deinen Zuhörern die Form Deiner Sätze erfinden. Das wird ihnen erlauben, bei der Entwicklung Deiner Gedanken mitzudenken. Gliedere Deine Rede in Abschnitte. Für jeden Abschnitt notierst Du in deinem Manuskript einen zusammenfassenden Satz. Du wirst während der Rede genügend Zeit haben, diesen Satz im Stillen für dich und lesen und Dir seinen Inhalt zu rekapitulieren. Dir werden die vielen Überlegungen, die in diesem Satz enthalten sind, wieder gegenwärtig. Und Du bist frei, jetzt darüber ausgedehnt zu referieren oder, falls Du eine Ungeduld im Auditorium vermerkst, die Sache kurz und übersichtlich abzuhandeln. Mache jeden Abschnitt Deiner Rede durch eine Pause deutlich. Das Publikum hat dann Zeit, das von Dir Gesagte zu bedenken, und Du findest die Gelegenheit, Dich anhand Deines Manuskriptes auf den nächsten Teil der Rede einzustimmen. Behalte Dein Publikum im Auge. Insbesondere die Unaufmerksamen, die Unruhigen musst Du in Deinen Blick nehmen. Du wirst sehen, sobald sie Dein strenges Auge auf sich spüren, werden sie ihre vorlaute Art aufgeben und beschämt Ruhe geben. Mache im Meer der Augen diejenigen Deiner Freunde aus. Sie sind Dir wohl gesonnen. Mache aber

nicht den Fehler, den Blickkontakt mit ihnen zu suchen. Du würdest so nur noch zu ihnen reden und den großen Rest, also die, die Du mit deiner Rede gewinnen sollst, vergessen. Diese Missachtung werden sie Dir übel nehmen und durch Scharren und Langweile demonstrierendes Tuscheln Deine Rede stören. Stütze Dich lediglich aus den Augenwinkeln auf die vertrauten Gesichter, platziere darum Deine Freunde nicht an einem Punkt im Zuschauerraum, sonder verteile sie an die Ränder. Dein Blick wird so von der Peripherie her gestützt und hält mit Macht die Skeptiker in der Mitte im Zaum. Rede laut und deutlich. Rede langsam. Mache Pausen und lass Dein Publikum bloß nicht aus den Augen. Dein Blick wird sie überzeugen, wenn es Deine Worte nicht können. Habe keine Angst, eine Rede ist vorerst ein ausgemachtes Spiel. Es gibt einen Redner, und es gibt das Publikum. Das ist eine Rollenverteilung, die die Beteiligten akzeptiert haben. Das Publikum gibt dir die Chance, Deine Rolle gut zu spielen. Putze darum Deine Brille, wenn Du nicht mehr weiter weißt, schnäuze Dich, blicke lange und versonnen auf die Raumecke hoch über dem Publikum, Dir gegenüber. Du hast viel Narrenfreiheit und schließlich immer noch das obligate Wasserglas, an dem Du, über die Brillenränder das Publikum fixierend, Deine heisere Stimme erlösen kannst.“

Zugegeben, die Ratschläge waren nicht frei von Sophismus. Das wurde mir damals, als mein Vater mir diese Ratschläge gab, natürlich nicht klar. Er hatte mich väterlich beiseite genommen und mir seine Weisheiten vermittelt, weil ich in der Schule einen Vortrag über das Leben der Eichhörnchen halten sollte.

Heute jedenfalls erinnere ich mich vor jeder Rede an diese Ratschläge. Meine ersten Bilder habe ich mit einer Rede vorgestellt. Mittlerweile zweifle ich manchmal daran, ob es wirklich einen ursächlichen Zusammenhang zwischen Bild und Rede gibt, wie ich ihn mir immer eingeredet habe. Vielleicht halte ich meine Reden allein aus Familientradition, denn bei uns zu Hause wurden andauernd Reden gehalten. Bei jeder Familienfeier war die Rede der Höhepunkt des Festes. Ich bin einfach familiär vorbelastet, denn ich erlebte meinen Vater auch in der Öffentlichkeit als Redner. Oft genug hatte ich ihn bei der Eröffnung und Einweihung seiner Bauten vor dem obligaten Festpublikum reden hören. Mein Vater ist Architekt. Es war selbstverständlich, dass er das, was er plante und ausführte, vor der Öffentlichkeit – dazu bediente er sich der Rede – zu verantworten hatte.

„Meine Damen und Herren“, sagte er und sprach von der großen Freude aller Beteiligten, die hier versammelt seien, über die glückliche Vollendung des Bauwerks. Er sprach davon, dass die versammelte Festgemeinde im zu eröffnenden Bauwerk ein Sinnbild ihres Zusammenseins gefunden hätte. Er stand an einem blumengeschmückten Pult. Hinter ihm leuchtete der Putz des gefeierten Bauwerks ungewohnt neu und unberührt. Die Umgebung des Baues, wo die Festgemeinde sich versammelt hatte, war zur Eröffnung noch nicht ganz fertig geworden. Eiligst beiseite geräumter Schutt und noch nicht verlegte Pflastersteine waren zu großen Haufen aufgeschichtet worden. Wir Kleinen waren eingeklemt zwischen den feuchtwarmen Mänteln der Erwachsenen und wurden von Ihnen überragt. Die Luft in diesen unteren Regionen war durchwirkt vom Dunst nasser Wolle, so dass es Mühe machte zu atmen. Wir sahen die verschiedenen Farben der Mantelstoffe, aber nicht unseren Vater. Wir hörten nur seine vertraute Stimme und gruben unsere Schuhe in den aufgeweichten breiigen Matsch des Baustellengeländes unter unseren Füßen, bis das in die Schuhe eindringende Wasser unsere Socken durchtränkt hatte.

Im familiären Kreis sprach entweder der Vater oder der Onkel aus Bern. Es hatte sich eingebürgert, dass sie sich diese familiäre Pflicht abwechslungsweise teilten. Mein Onkel war Bürgermeister von Bern. Reden halten war darum sein tägliches Brot. In der Kunst der Rhetorik erfahren, war er als Verwandter auch besorgt um meinen anstehenden Vortrag über das Leben der Eichhörnchen. Es war am Tag der Taufe meiner kleinsten Schwester. Er nahm mich kurz vor dem Festessen beiseite, zwinkerte mir zu und sagte, er würde bei der anstehenden Rede, die turnusmäßig er zu übernehmen hätte, ein rhetorisches Mittel einsetzen, welches er letzte Woche vor dem Berner Stadtrat erfolgreich erprobt hätte. Er

hätte die Parlamentarier, sogar die von der gegnerischen Partei, in der schwierigen Sache seines Anliegens mit diesem Trick überzeugen können. Ich solle gleich gut aufpassen, denn schließlich hätte ich, wie er gehört habe, über das Leben der Eichhörnchen zu referieren, eine äußerst wichtige Sache, und ich könnte gleich viel lernen, wenn ich ihm zuhörte, die Eichhörnchen wären ja schließlich auch ein Teil unserer Gesellschaft und bräuchten einen eloquenten und überzeugenden Fürsprecher. Mir fiel auf, dass mein Onkel eine auffallend gescheckte Krawatte trug. Sie hing ihm um den Hals wie eine Glocke und schillerte in irisierenden Farben. „Synthetisch“, sagte mein Onkel auf das Ding deutend, „sehr pflegeleicht, ist ohne Probleme zu reinigen und sieht auch danach aus wie neu.“ Er sprach nach dem ersten Gang des Taufessens. Es hatte Lauchsuppe gegeben, mit ziemlich fetter Fleischeinlage. „Liebe Freunde, liebe Verwandte“, sprach er in seinem langsamen und breiten Berner Idiom. In seinem Schnauz hing noch etwas von der Lauchsuppe. Die Rede war besinnlich. Das passte gut zur Taufe. Mein Onkel war von Hause aus Pfarrer. Die Politik kam später. Wie er zum Schluss seiner Rede kam, d. h. zum Johannesevangelium – seine Reden steuerten immer auf das Johannesevangelium zu, ob vor Familienversammlungen oder dem Berner Stadtrat -, wie er also den Sinn des Lebens und den Anlass der Taufe heute im besonderen mit Johannes bedachte, blickte er, von seinen Worten selbst erschüttert und ergriffen, in die Tafelrunde und ergriff wie geistesabwesend ganz beiläufig das längere Ende seiner schillernden Krawatte und begann zu unser aller Entsetzen, mit der Spitze des Schlipes seinen leer gegessenen Suppenteller von den Resten der Lauchsuppe zu reinigen. Vom Wort, das Fleisch wurde, sprach er und tupfte mit der Schlipsspitze ein Fetttage vom Rand des Tellers. In seinen Augen glitzerten Tränen der Ergriffenheit ob der Worte Johanni, und seine Hände drehten zitternd den Schlip im Rund des Suppentellers. Die Ausführungen über Geist und Fleisch waren lang genug, um mit dieser höllisch bunt schillernden, leicht zu reinigenden Krawatte wie geistesabwesend den Suppenteller auf Hochglanz zu bringen. Vielleicht noch bewundernswürdiger als diese Einlage scheinbar überwältigenden Engagements für das Wunderbare menschlichen Schicksals, das meinen Onkel vergessen ließ, was er bei den Worten des Evangeliums mit seinen Händen anstellte, war die Reaktion von Tante Hulda, seiner Gattin, die in diesem Spiel ihre Rolle hatte. Bei jeder Neuauflage der publikumswirksamen Zerstretheit ihres Gatten war auch sie zusammen mit den Anwesenden, ob der Zerstretheit des Onkels abwechselnd entsetzt und sichtbar gerührt und eilte am Schluss der Rede pflichtschuldig herbei, um den aus seiner Erregtheit erwachten und betroffenen Gatten den lauchgesättigten Schlips mit ihrer Serviette notdürftig trocken zu reiben.

Ich bin, was das Reden betrifft, familiär vorbelastet, wenn nicht sogar überlastet. Man hat mich immer darauf hingewiesen, dass es nicht üblich sei, dass ein Künstler über sein Werk spreche. Aber sagen Sie selbst, wie wird man ein solches Erbe an redendurchstandener Kindheit los? Ist es bei der Übermacht an Vorbildern nicht nahe liegend, dass ich mich, wie es mein Vater vor seinen Bauten tat, vor meine Bilder stelle und vor versammelter Gemeinde der gemeinsamen Freude Ausdruck gebe, dass sie, die Bilder, fertig geworden sind. Ich spreche, so wie ich es als Kind schon immer und immer wieder gehört hatte, vom glücklichen Anlass heute, in meinem Falle also der Ausstellung, die Gelegenheit gibt, uns, die wir die Kunst lieben, zusammenzufinden, dass das Bild gerade heute in der Zeit des Umbruchs einen Ort der Gemeinschaft darstelle und dass das Bild deswegen auch ein Sinnbild der Versammlung von Menschen wäre, die über das Notwendige und bloß Nützliche hinaus sich einen Sinn für das Schöne bewahrt hätten.

Es brauchen zu einer solchen Rede ja nicht viele Leute zusammenzukommen. Die vier vorbereiteten Bänke rechnen mit einer bescheidenen Anzahl von Interessierten. Es ist immer besser, vor vollen Rängen zu sprechen. Auch wenn die Ränge klein an Zahl sind. Es gibt nichts Trostloseres als leere Sitzreihen bei einer Rede. Das macht die blendendste Rhetorik unglaubwürdig. Es ist besser, wenn nur wenige Sitzgelegenheiten zur Verfügung stehen und der Rest stehen muss. Aus der Schweiz, woher ich stamme, hat man sich den Sinn für das Kleinräumige und Kleinzählige bewahrt. Darum ist für unsereins noch die kleinste

Ansammlung von ein paar zerstreuten Kunstbegeisterten die hoffnungsvolle Keimzelle für die Realisierung einer sinnstiftenden Lebensgemeinschaft.

Ich bin, vor meinen Bildern stehend und redend, auch bescheidener als meine Altvordern. Ich brauche kein Parlament und keine Baustellen. Ich male nur gerade ein Bild, um das über Generationen weitergereichte Sendungsbewusstsein auszuleben. Bescheiden ist auf jeden Fall der materielle Aufwand für ein Bild. Baukosten sind allemal höher als die vergleichsweise geringe Investition in Leinwand und Farbe. Und trotzdem bleibt es mir nicht verwehrt, auch von Architektur zu sprechen. Sie ist zwar nicht gebaut, aber sie ist gemalt. Ich male meine Bauvorhaben. Ich habe keine Bauherren und keine Generalunternehmer. Es wird heute viel über die Verbindung von Kunst und Architektur gesprochen. Dabei wird vor allem von Seiten der Künstler beklagt, die Architektur böte nicht mehr den Raum, in dem die Kunst, in meinem Falle also ein Bild, zu Geltung käme. Die Künstler fühlen sich von den Architekten übergangen. Ich habe damit keine Last. Ich stelle mir den Raum, darin meine Bilder einen guten Platz haben, vor. Ich male ihn aus. Den Raum und nicht nur den Raum, auch das ganze Gebäude drumherum stelle ich mir vor. Diese Vorstellung ist ein Bild und fällt demgemäß in meinen Aufgabenbereich. Der Bildraum ist ein geeigneter Raum zur Vorstellung von Bildern. Das Bildwerk eröffnet sich seinen eigenen Raum. Vielleicht habe ich einen ähnlichen Raum einmal gesehen. Oder die Vorstellung baut sich aus mehreren Erlebnissen ein Bild solcher Architektur zusammen. Es ist dann eine Erinnerung. Man kann auch in Erinnerungen, in erinnerten Bildern, Bilder vorstellen.

Es gibt den Morgen in einer fremden Stadt. Ich habe mich abends zuvor im Hotel am Platze einquartiert. Wie üblich, am fremden Ort, habe ich die Nacht über schlecht geschlafen. Ich bin viel zu früh erwacht. Ich stehe auf und kleide mich an. Vor mir habe ich den viel zu frühen Morgen in der fremden Stadt. Zudem ist heute Sonntag, dann belebt sich eine Stadt sowieso erst später. Ich öffne das Fenster und schaue in den frischen Sonntagmorgen hinaus. Wie spät es wohl sein mag? Es gibt keine Uhr im Zimmer. Der Himmel über der Stadt ist schon hell. Auf dem Platz vor dem Hotel ist kein Mensch zu sehen. Aber das Zelt war gestern noch nicht da. Es ist riesig. Es wäre mir aufgefallen, auch in der Dunkelheit gestern Abend. Es muss über Nacht aufgebaut worden sein. Es nimmt fast den ganzen Platz ein, der sich zwischen den umgebenden Häusern ausbreitet. Das Zelt ist mit zeichenhaften Gesichtern bemalt: große Augen und aufgerissene Münder. Es können auch Totenköpfe sein. Ein Fries von kleinen Knochen ist in die Leerräume zwischen den Köpfen als dekorative Girlande gemalt. Die bemalte provisorische Architektur unterscheidet sich deutlich von den in Stein gebauten Häusern drumherum. Das leichte Zelt verspricht ein Ereignis in der stillen Versammlung der umgebenen Häuser: Heute wird etwas geschehen. Etwas Besonderes. Morgen wird das Zelt wieder verschwunden sein.

Ich stelle mir vor, ich würde meinen Vortrag darin halten. Das Bild steht auf der Staffelei. Davor sind einige Bänke aufgereiht. Wenn man genau hinsieht, kann man das Bild und die Bänke durch die großen Öffnungen im Zelt erkennen. Man könnte die Rede auf einem großen Schild vor dem Zelt ankündigen: „Heute Vortrag“. Bin ich deswegen in dieser Stadt angekommen? Habe ich denn eine Rede vorbereitet? Wo ist das Manuskript? Ich habe nichts mitgenommen. Ich bin nicht vorbereitet. Es wird nicht mehr lange dauern, bis die ersten Leute kommen. Sie steuern auf das Zelt zu, gehen hinein. Sie nehmen vereinzelt auf den Bänken ganz hinten Platz. Worüber sollte ich sprechen? Ich weiß doch gar nicht, was auf dem Bild drauf ist. Ich bin noch nicht fertig. Was soll ich jetzt machen? Wie beginnt man eine Rede? „Meine Damen und Herren.“ Danach mache ich eine Pause...

Ich glaube, ich habe mich im Bild geirrt. Manchmal kommen bei mir die Erinnerungen durcheinander. Ich brauche keinen Vortrag zu halten. Nichts dergleichen ist angekündigt. Ich bin nicht deswegen in dieser Stadt angekommen. Wieswegen bin ich dann aber hier?

Ich erinnere mich an einen Ort im Süden der Schweiz. Dort steht auf dem zentralen Platz, neben der Kirche, ein Beinhaus. Es ist ein kleiner oktogonaler Bau mit einer turmartigen

Dachkonstruktion. Die Seiten des Baues sind rundum vergittert. Durch die verzierten Gitterstäbe sieht man in das Häuschen hinein. Kunstvoll sind da die Totenschädel und die Knochen der verstorbenen Gemeindeglieder der Stadt vom Boden bis zur Decke aufgeschichtet. Die Gebeine sind, mit viel Geschick, zu einem Getümmel aufgebaut. Das sieht sehr dekorativ aus. Die leeren Augenhöhlen in den Schädeln blicken nach allen Seiten in das Rund der umliegenden Häuser. Es war ein nasser und kahler Tag zum Frühlingsanfang, wie ich das Totenhäuschen sah. Nebenbei wurden die Kühe des Dorfes am Brunnen zur Tränke geführt. Der festgetretene Schnee war vom Urin der Tiere über den langen Winter schwefelgelb durchfärbt. Der gelbe Schnee schmolz unter der wärmenden Frühlingssonne. Der Schneematsch floss jetzt als gelb leuchtende Aureole zähbreiig um das Totenhaus herum die Straße hinunter.

Ich bin erleichtert. Erinnernd verweile ich bei diesem Bild. Ich brauche keine Rede zu halten. Ich bin ja auch gar nicht fertig mit den Bildern. Ich habe noch Zeit. Was ich zur Vorstellung der Bilder sagen werde, wird mir noch einfallen. Etwas sagen muss ich auf jeden Fall. Die Bilder verlangen nach der Ansprache. Sie sind der Ort für eine Ansprache. Rednerpult und Bänke sind unübersehbar.

Üblicherweise fallen mir die Sätze zur Rede beim Malen der Bilder zu. Ich notiere sie dann auf einem bereitliegenden Zettel. Rede und Bild entstehen gleichzeitig. Das Bild ist immer auch der Ort zur Mitteilung einer Botschaft. Woher kommt mein Sendungsbewusstsein? Liegt es allein am Herkommen?

Meine Vorfahren waren Pfarrer, evangelisch-protestantisch. Einige sollen auch in Missionsdiensten in Fernost gestanden haben. Hannah, unsere älteste Tochter, sah als Baby sehr asiatisch aus. Dunkel Dunkelhäutig mit geschlitzten Augen, schwarze glatte Haare. „Deine Verwandten waren in Asien auf Abwegen“, sagte meine Frau. „Das kommt jetzt durch. Die Gene merken sich alles.“ Meine Frau hat Biologie studiert. Ich kenne mich mit Vererbungslehre nicht aus. Sie mag ja Recht haben. Alle unsere Kinder haben eine feine Linie unter dem Auge. „Wie Du“, sagt meine Frau, „das ist der mongolische Einschlag“. meine Großmutter erhielt nach dem frühen Tod ihres Mannes, meines Großvaters, alle ihre Briefe mit der Anschrift Frau Pfarrer. Pfr. stand vor ihrem Namen auf den Briefen. Ich wusste als Kind nicht, was Pfr. bedeutet. Der Hinweis meiner Großmutter, Pfr. wäre die Abkürzung für Pfarrer wäre die Abkürzung für Pfarrer verwirrte mich. Meine Großmutter wohnte nicht in einer Kirche. Sie empfing uns in unseren Schulferien in einem normalen Haus am Stadtrand von Basel. Ganz normal war das Haus nicht. Es war von einem Architekten aus dem Umfeld des Bauhauses entworfen worden. Ein Kubus, schräg in den Hang gestellt, talwärts war er auf feinen Metallstützen aufgelagert. Ein elegantes, aber auch ein karges Haus, funktional und sehr leicht. Meine Großmutter und das Haus waren für mich das Gleiche: Edel und etwas streng und von zurückhaltender Gepflegtheit. Eigentlich ist seither für mich der Protestantismus, meine Großmutter und die moderne Architektur das Gleiche. „Ich habe mit der Familientradition gebrochen“ sagt mein Vater. Er ist Architekt geworden, nicht Pfarrer. Aus schlechtem Gewissen darüber hatte er vornehmlich Kirchen gebaut, 33 Kirchen. Vielleicht hat ihn aber auch das elterliche Haus zur Architektur gebracht. Vielleicht war es nicht das schlechte Gewissen, das ihn hat Kirchen bauen lassen. In den 60er Jahren war der Kirchenbau die spektakulärste Bauaufgabe. Später waren es die Theater, danach die Museen. Vielleicht stimmt es gar nicht, dass alle meine Vorfahren Pfarrer waren. Das mit dem asiatischen Einschlag ist auch nur eine Behauptung meiner Frau. Wenn Dinge oder Umstände sich gleichen, früher oder heute, lässt sich das als Geschichte leichter erzählen. Analogien machen Geschichten glaubhafter. Nach der Schule begann ich ein Theologiestudium. Das wäre eine schlüssige Geschichte gewesen, mit den Vorfahren und den Kirchen des Vaters. Meine Mutter befürwortete meine Berufswahl aus mehr profanen Gründen: „Als Pfarrer hast Du keine Wohnungsprobleme. Pfarrhäuser sind große und gut ausgestattet.“ Mit den Kirchen bauten mein Eltern auch meist das Pfarrhaus mit. Die Pfarrer gebärdeten sich dann jeweils als sehr anspruchsvolle Bauherren. Ihre ungenierten Vorstellungen vom Komfort ihres Dienstsitzes ließen meine Eltern oft an der protestantischen

Bescheidenheit der Kirchendiener zweifeln. „Warum brauchen Pfarrer zwei Duschen?“ fragte meine Mutter, wenn sie an den Plänen zeichnete. Der Kirchenbau wird von vielen Feierlichkeiten begleitet: Grundsteinlegung, Aufrichte, so wird das Richtfest in der Schweiz genannt, Einweihung, Glockenaufzug und Orgeleinweihung. Am besten gefiel uns Kindern der Glockenaufzug, weil man da mit den anderen Kindern des Dorfes die Glocken an einem dicken Seil in den Kirchturm hinaufhievt. Unter dem Kommando des Glockenmeisters wurden die großen eisernen Kolosse, nachdem der Pfarrer sie geweiht hatte, mit den vereinten Kräften der Kinder, über viele Seilwinden gesichert, langsam in die schwindelnde Höhe des Kirchturms gezogen. Mit den anderen Festlichkeiten um den Kirchenbau herum waren es insgesamt fünf Festakte pro Kirche, an denen unsere Familie teilnehmen musste. Multipliziert man die Zahl mit den 33 Kirchen, kommt man auf 165 Festakte, 165 feierlich-sonntägliche Familienausflüge meiner Kindheit. Hinzu kamen die zahlreichen Wochenendfahrten zu den Baustellen zwischendurch. Die feuchten Rohbauten waren nur über Baubretter zu erreichen. Die Eltern sprachen vom Licht, wie schön es hier und hier die noch kahlen Räumlichkeiten erhellen würde. Das kindliche Vorstellungsvermögen stand etwas ratlos in den zugigen Betongruften. Bewohnbar schien mir das nie und nimmer. „Das ist das Kinderzimmer“, sagte meine Mutter. Eine große Pfütze hatte sich vom regnerischen Sonntagswetter auf dem Boden gebildet. Sie nahm Maß für die Kinderbetten. „Passt auf, wo ihr hintretet“. Wir hatten bald nasse Füße und die Kleider waren schmutzig, wenn wir durch den verregneten Sonntag wieder nach Hause führen. Bei der Grundsteinlegung wurde der vom Vater gestaltete Stein mit dem Kran auf das frische Fundament gehoben. Der Stein schwebte über der Festgemeinde. Mein Vater, mit der Kelle in der Hand, stand mit einigen Herren an der vorgesehenen Stelle. Der Stein wurde langsam heruntergelassen und von ein paar kräftigen Bauarbeitern an die richtige Stelle bugsiert. Mein Vater hatte einen schwarzen Anzug an. Er trug ihn immer zu diesen Anlässen. Dazu gehörte eine silberne Krawatte. Sie war aus einem dicken und schillernden Material. Die Krawatte fühlte sich an wie ein Fischleib, eine übergroße Sardine. Die Ausstaffierung kontrastierte zur professionell verschmutzten Kleidung der Bauarbeiter. Die Kelle in seiner Hand war darum sehr symbolisch und symbolisch auch die Handlung. Er strich etwas Mörtel dorthin, wo der Stein verankert werden sollte, und sprach auch symbolisch, beschwor das Gelingen des Baues und gedachte im Voraus der späteren Generationen, die vielleicht einmal auf die Baupläne stoßen würden, die in einer Metallkassette im Stein verschlossen wurden. Auch Münzen wurden dazugelegt. Ich fand das eine Verschwendung, würden sie doch dann, wenn sie nach ewig langer Zeit entdeckt würden, wertlos sein. Eine Tageszeitung war auch dabei und eine aktualisierte Bibelübersetzung nach Zwingli. Und der Vater redete. Er hielt eine Ansprache. Die Fischkrawatte glitzerte. Ein paar Sonntage später im Jahr sprach er zur Aufrichte des gleichen Baues dann wieder. Diesmal zu den Handwerkern. Ihnen wurde danach ein Essen spendiert und ein Tuch, eine Art Halstuch überreicht, als Erinnerung an die Baustelle. Das Dessin des Tuchs hatte mein Vater gestaltet. Hatte er beim Grundstein seine plastisch-künstlerischen Vorstellungen formuliert, waren es beim Tuch die bildnerischen. Mit bräunlich-roter Abdeckfarbe wurden auf einer Folie der Grundriss und der Aufriss der Kirche raffiniert zu einem dekorativen Muster verschmolzen, aufgemalt. Die Folie diente als Vorlage zum Druck. Meine Eltern ließen von den Tüchern immer ein Dutzend mehr drucken, als sie für die Bauarbeiter benötigten. Diese überzähligen Exemplare dienten unserer Familie als Servietten. Die Farben wechselten von Kirche zu Kirche, Rot, Blau und Grün. Ich hatte damals den Verdacht, dass die Farben für die Tücher von meiner Mutter im Hinblick auf das Dekor unserer häuslichen Gästetafeln hin bestimmt wurden. Sie liebt starke Farben. Es sag etwas befremdlich aus, wenn sich die Handwerker dann mit unseren Servietten um den Hals an die vorbereiteten Tische zum Richtfestessen setzten. Es gingen danach etliche Sonntage ins Jahr bis die Kirche eingeweiht wurde. Die Einweihung war zweifelsohne das wichtigste Ereignis und stiftete im Vorfeld die größten Umtriebe in unserer Familie. Dass trotz der schon fast rituellen Wiederholung Pannen eintraten, Streit zwischen meinen Eltern am Sonntagmorgen vor der Abfahrt zum Festakt ausbrach, war wegen der vielen Kleinigkeiten, die zu beachten waren, fast selbstverständlich. Regelmäßig wurde mit Entsetzen festgestellt, dass die silberne Fischkrawatte vom Richtfest schlimme Flecken abbekommen hatte. Die Krawatte war mit dem Anzug direkt nach dem letzten Anlass im Schrank verstaut worden.

Mit Tränen und Fleckenwasser versuchte meine bescholtene Mutter das dickleibige Ding zu reinigen während mein Vater im Jackett des schwarzen Anzuges den Führerschein wieder gefunden hatte, der seit dem Richtfest verzweifelt vermisst worden war. Besorgt wurden die zwei wichtigsten Requisiten zur Einweihung, das Redemanuskript meines Vaters und der Kirchenschlüssel bereitgelegt. Der Kirchenschlüssel sollte während der Rede vom Vater dem Pfarrer überreicht werden. Einen Kirchenschlüssel mag man sich als groß, geschmiedet, mit prächtigem Ring und gezacktem Art vorstellen. Jedem ist der Klang im Ohr, wenn der Schlüssel von außen ins Schloss des Kirchenportals fährt, und man vernimmt wenn er umgedreht wird, das geräumige Echo, das aus dem leeren, dämmrigen Kircheninnern nach außen hallt. Leider waren die Kirchenschlüssel in den 60er Jahren der neuen Schließtechnik angepasst. Es waren kleine Sicherheitsschlüssel, und von einem Büro- oder Wohnungsschlüssel nicht zu unterscheiden. Mit einem solch unscheinbaren Ding konnte eine förmliche Schlüsselübergabe schwer überzeugen. Deshalb ließ meine Mutter den Kabaschlüssel, wie er nach dem Hersteller hieß, vergolden. Auf eigene Kosten, wie mein Vater betonte. Damit dieses aufwendige und selbstfinanzierte Ding wenigstens andeutungsweise das Format eines Kirchenschlüssels erreichte, wurde das Ding auf ein Samtband aufgenäht. Wir hatten drei Rollen Samtbänder im Nähschrank: eine Rolle rotes Samtband, eine Rolle grünes und eine Rolle blaues Samtband. Meine Mutter achtete darauf, dass die Rollen gleichmäßig aufgebraucht wurden. Das bedeutete, dass die Schlüssel der nach und nach entstehenden Kirchen abwechselnd auf rotes, blaues und grünes Samtband aufgenäht wurden. Der so herausstaffierte Schlüssel, dieses wesentliche Requisit für die Rede wurde abmachungsgemäß wie immer in die rechte Seitentasche des schwarzen Rednerjacketts versenkt, damit mein Vater es dort bei seiner Rede auch unzweifelhaft vorfinden und herausholen konnte. Vielleicht war es kindlicher Übermut oder gezielte Rache an 165 Sonntagen, die wir Kinder, zumeist am Auto und dann in der Festgemeinde stehend, dem redenden Vater zuhörend, verbringen mussten. Ich holte kurz vor Abfahrt den Kirchenschlüssel auf dem Sandband aus der vereinbarten Seitentasche des Jacketts heraus und steckte ihn in die linke Seitentasche der dazugehörigen Hose. Mein Vater merkte nichts, als er sich umkleidete.

Ich glaube, ich halte heute Reden vor meinen Bildern, wie mein Vater sie vor seinen Kirchen hielt. Ich kann mir die Vorstellung und Einweihung einer Sache, die man von Anfang an bis zu ihrer Vollendung begleitet hat, nicht ohne einen Festakt und ohne eine Ansprache, wie viel das alles zu bedeuten hätte und wie glücklich man über die Fertigstellung sei, vorstellen. Mein Vater begann also vor dem Kirchenportal und der festlich versammelten Kirchengemeinde mit dem Bedeutenden und Glücklichen, und näherte sich über den Umweg der Schilderung der diversen schwierigen Bauetappen der feierlichen Schlüsselübergabe. Seine Hand senkte sich wie absichtslos in die rechte Seitentasche seines Jacketts und verblieb darin auffallend lange. Seine Rede stockte nicht, wie ich erwartet hätte. Seine Rede holte vielmehr aus und ging näher auf den Symbolgehalt der Gestaltung des Kirchenportals ein, dem er sich in Erwartung des Schlüssels bereits zugewendet hatte. Seine Hand war mittlerweile in der rechten Hosentasche verschwunden, um dort den Schlüssel zu finden, um das besagte Kirchportal nicht nur inhaltlich-künstlerisch, wovon er jetzt gerade sprach, sondern auch schlicht mechanisch zu erschließen. Der kleine rhetorische Ausflug in die Notwendigkeit der symbolischen Sprache auch beim reformierten Kirchenbau, die Bilderfeindlichkeit der Reformation läge nun ja lange genug zurück, wurde elegant zum Schluss geführt, weil der Vater den Schlüssel scheinbar im Hosensack aufgespürt hatte. Ich wunderte mich, was es sein könnte, das er jetzt gefunden hatte, denn der Schlüssel steckte ja in der anderen Hosentasche. Es war der Autoschlüssel. Er verschwand rasch wieder und die Hand tastete sich jetzt nach oben und untersuchte die oberen Regionen des Anzuges. Mein Vater sprach mittlerweile über die sinnvolle Verbindung von Religion und Kunst. Es war also immer noch bei der künstlerischen Gestaltung des verzweifelt verschlossenen Kirchenportals.

Mein Vater hatte dickere Hände als ich. Ich bedauerte es als Kind zutiefst, nicht die gleichen Hände wie er zu haben. Vor allem meine Fingernägel erschienen mir im Vergleich zu den

seinen zu schmal und zu lang, zu weiblich. Seine Fingernägel entsprachen mehr meinem Bild von Männlichkeit, vor allem der Daumen mit eher kurz geformtem, vorne gerade abschließendem Fingernagel. Die großen Plakate für Zigarettenwerbung bestätigten meine Einschätzung. Die übergroßen Männerpranken, die die Zigarettenstängel in den Fingern hielten, hatten kurze Nägel, vorne gerade, wie sie auch mein Vater hatte.

Ich beobachtete diese Hände, wie sie jetzt über den schwarzen Anzug fuhren und systematisch die vielen Taschen darin absuchten, und der Vater redete. Ich hatte nur einmal erlebt, dass mein Vater weinte. Beim Zuschlagen der Autotür hatte ich seinen Finger eingeklemmt. Vor Schmerz stürzten meinem Vater die Tränen in die Augen. Der mittlere Finger der geliebt-bewunderten Hand war gequetscht. Der Finger hatte sich Gott sei Dank ohne Spuren davon erholt. Ich achtete nicht mehr darauf, was er ausführte, wohin er sich mittlerweile sprechend gerettet hatte. Ich beobachtete nur seine Hand, etwas breit mit eher dicken Fingern und den mehr kurzen Fingernägeln als den meinigen, die ihren Weg durch die vielen Taschen des schwarzen Jacketts machte. Endlich war die linke Hosentasche erreicht. Der Vater hatte den Schlüssel dort ertastet. Er fand jetzt, die Hand am vergoldeten Schlüssel auf dem Samtband, einen sinnigen Schluss in seiner Rede, zog den Schlüssel hervor und überreichte ihn dem etwas ungeduldig gewordenen Pfarrer. Dieser hatte innerlich seine Worte des Dankes mit zunehmender Länge der Ansprache meines Vaters erheblich gekürzt. Das Festpublikum klatschte Beifall. Ich war auch erleichtert. Es war der Tag da ich mir vorgenommen hatte, auch einmal Reden zu halten.

„Meine Damen und Herren“,  
dann, die Pause, dann die Rede. Aber welche Rede? Die Bilder sind doch noch gar nicht gemalt. Ich zweifle auch, ob darauf je etwas zu sehen sein wird. Denn die Arbeit an den Bildern ist jetzt abgeschlossen. Sie sind nur leider nicht sichtbar. Also keine Bilder, keine Rede, kein Applaus.

## Thomas Huber im Bildraum

Ich mache hier immer wieder Ordnung. Ordnung im Bild halte ich für unabdingbar. Ich bestehe auf Ordnung im Bildraum. Sonst würde man ja die Übersicht verlieren. Und ich achte auf die Sauberkeit. Ein sauberer Bildraum ist wichtig. Bilder müssen sauber und ordentlich sein. Ich kehre hier zweimal am Tag. Einmal in der Woche wird im Bild nass aufgewischt. Wenn es nötig ist, entferne ich die Spinnweben. Ich leere die Papierkörbe und mache die Aschenbecher sauber. Eigentlich bin ich hauptsächlich damit beschäftigt, überflüssig Angesammeltes aus dem Bildraum herauszuschaffen. Wenn ich nicht darauf achte, nehmen der Schmutz und die Unordnung sofort wieder überhand. Bilder werden so schnell schmutzig und unordentlich. Darum bin ich immer beschäftigt. Neben der Überwachung des Lichtes, der konstanten Ausleuchtung des Bildes, kontrolliere ich auch die Heizung. Eine ausgeglichene Raumtemperatur im Bild ist wichtig. Ich lüfte auch jeden Tag den Bildraum. Etwas Durchzug schadet nicht. Ich hasse stickige Bildräume. Lüften, Aufräumen, Heizen, Saubermachen, das sind so meine täglichen Aufgaben. Nennen Sie mich ruhig einen Hausmeister. Ich bin der Hausmeister des Bildraumes. Ich sehe darin nichts Ehrenrühriges. Ich bin zufrieden mit meiner Arbeit. Ich fühle mich wohl im Bild, nur manchmal etwas einsam. Es ist schwer heute als Künstler ein Unterkommen zu finden. Wo findet der Künstler noch einen Platz in der Gesellschaft? Raum ist beschränkt und so ungestalt geworden. Überall ist soviel Unordnung. Ich halte mich darum an meine Imagination. Ich lebe und arbeite im Bild. Der Bildraum hat nur einen Nachteil: man wird darin dauernd gesehen. Der Bildraum ist zu einer Seite hin, seiner Bildseite, immer offen. Ich nenne diese Seite die obszöne (obscena) Seite des Bildraumes. Man ist von daher überprüfbar, beobachtet. Im Bild bin ich öffentlich. Ich kann mir keine Nachlässigkeit erlauben kein persönliches Durcheinander, keine Privatsphäre. Sie verstehen, warum ich aufräume, saubermache? Es kommt öfters vor, dass man mir Sachen ins Bild stellt. Weil der Bildraum nach vorne offen ist, kann da jeder etwas hineinstellen, sozusagen hineinprojizieren. Das steht mir dann im Weg, schränkt meine Bewegungsfreiheit ein. Sie können sich vorstellen, dass mich das ärgert. Der Bildraum ist doch mein Lebensraum. Und immer wieder stellen wildfremde Leute Ihre Sachen bei mir ab. Interpretationen, Bedeutungen, wie immer Sie es nennen wollen. Am schlimmsten sind die Gefühle, abgestellte, hereingetragene Gefühle. Was habe ich schon viele Gefühle wieder aus dem Bild geschafft, weggeräumt. So geht es jeden Tag. Ordnen, saubermachen, lüften ...