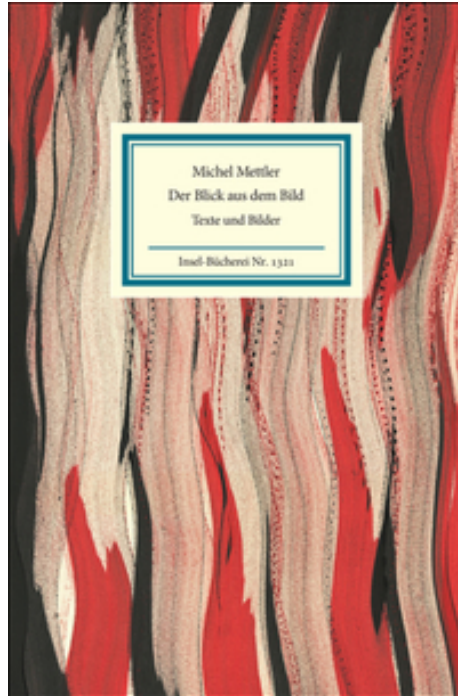


Insel Verlag

Leseprobe



Mettler, Michel
Der Blick aus dem Bild

Von Gemaltem und Ungemaltem
Mit farbigen Abbildungen

© Insel Verlag
Insel Bücherei 1321
978-3-458-19321-0



Michel Mettler
Der Blick aus dem Bild

Von Gemaltem und
Ungemaltem

Insel

Insel-Bücherei 1321

Der Blick aus dem Bild

Zum Geleit

Ein Mensch steht vor einem Gemälde, in seinen Anblick vertieft und doch vibrierend gegenwärtig. Das Bild wird größer in seinem Kopf, schließlich omnipräsent und allumfassend; im Inneren seiner Phantasie nimmt es spielend den Raum einer gesamten Welterfahrung ein – ich wüßte keine treffendere Beschreibung für den Zustand, in den ein Autor verfällt, wenn seine Arbeit Fahrt aufnimmt und der Tisch, an dem er sitzt, zur Sonde wird, mit der die Innenräume des Daseins zu erkunden sind. Finden wir uns als Betrachter vor einem Bild, beginnt ein symbolischer Sog zu wirken, ähnlich der Selbstermächtigung des Schreibers vor dem weißen Blatt: Das Geschehen in diesem engen Geviert steht jetzt für die Welt schlechthin, die deutungsbedürftige, sich immer wieder allem Verstehen entziehende »Wirklichkeit«. Von solcher Wesensverwandtschaft zwischen Betrachten und Beschreiben lebt dieses Buch.

Was fasziniert den Wörtermenschen so sehr am Gemalten, daß er es, das Sekundäre, hier als Stoff so bedenkenlos dem Leben vorzieht, von dem es doch abgeleitet ist? – Das Bildnis besitzt von vornherein, was in der Schrift nie zu erlangen ist, oder nur auf beschwerlichen Umwegen: ein Nebeneinander der Stadien und Erzählelemente, das sich nicht in der Zeit, sondern über die Fläche erstreckt. Es birgt die Gleichzeitigkeit, eine Abfolge entsteht erst mit dem Tun des Betrachters, aus der Wanderschaft seines Blicks. Die Literatur hingegen bleibt Zeile für Zeile, Ereignis um Ereignis an ihre linearen Verläufe gefesselt, ans Nacheinander. Die Synopsis jedoch, unsichtbar für den Schreibenden, wird immer erst im Kopf des Lesers entstehen.

Die Schreibanreize aus dem Gemalten sind also nicht weiter erstaunlich. Was aber wäre die größte Gefahr beim Beschreiben von Bildern? Daß wir das Nachsehen haben, meine ich, und ins Nacherzählen geraten – in den Versuch, mit Worten noch einmal zu tun, was schon auf der Leinwand geschieht. Dort aber bleibt der Strich frischer und unverblümt, weil er in seinem Element ist, während die Schrift nur eine Übersetzung nachreicht. Dabei kommt sie jenen Schritt zu spät, der mir schon in der Schule jede Bildbeschreibung verleidet hat. Wo die Sprache aber beim Ergründen seiner Innenwelten in der Schwingung des betrachteten Bildes zu vibrieren beginnt, kann sie zur Türöffnerin werden, die uns durch die Leinwand treten läßt, hinter das Sichtbare in ein eigenes Reich des Ungemalten.

Wichtig ist dabei weniger die Beschreibung der äußeren Gestalt als jenes Erleben und Empfinden, das sich im Gemalten öffnet und das nur der poetischen Anschauung zugänglich ist. Wenn der Autor also über Gemälden meditiert, sucht er ihre Durchdringung auf jenen Punkt hin, wo der Blick aus dem Bild jenen des Betrachters berührt. Hier, in der Tiefe des Ungemalten, verschwinden die Umrisse der Leinwand, Zeit- und Raumgrenzen lösen sich auf, das Bild greift auf das jetzige Erleben über und schickt den Leser auf eine Reise durch seine inneren Landschaften. Kann das Wort auf diese Weise zum Türöffner werden, beginnen wir lesend der Behauptung zu glauben, die jedes Beschreiben klammheimlich in den Raum stellt: daß ›dort hinten‹ nämlich etwas darauf warte, aus seiner Sprachlosigkeit befreit zu werden.

Das einläßliche Betrachten einer Malerei hat etwas Kultisches. Mit unserem Blick setzen wir Energien frei, die im Gemälde gebündelt sind. Und dies wiederum ist ein Sinnbild für den Prozeß, den jeder künstlerische Akt in Gang bringen will. Der Schriftsteller steht vor dem Leben wie der Liebhaber vor dem

Bild: Er sucht schreibend seinen Reichtum aufzuspüren und zu entfesseln, und dies in einem Innenraum, in der Dunkelkammer seiner Phantasie: Jeder Text dieses Buches schreibt also sein eigenes Bild, als wäre die Leinwand ein lichtempfindlicher Film, der ins nächste Bad getaucht werden will, um sich weiter zu entwickeln. So wie das Gemälde auf der Staffelei seine Stadien durchlaufen hat, tut es dies auch im Auge des Betrachters und später noch einmal im Text – dann jedenfalls, wenn dieser zur zweiten Netzhaut wird, die noch empfindlicher wahrnimmt, was sich an vielfältigem Leben in den Tiefenschichten abspielt.

Doch auch damit ist die Reise nicht zu Ende, denn ohne die Leserin, den Leser ist noch nichts gewonnen: Sie erst treiben die Fortschreibung des Sicht- und Lesbaren um die entscheidende Haaresbreite weiter. Denn ohne die schönste unserer Gaben, die Einbildungskraft, wäre alle Malerei oder Literatur, und sei sie noch so intensiv, nur Strich und Buchstabe auf unbelebtem Grund. Doch im Entwicklerbad der Imagination pflanzen sich die Bilder fort, weit hinweg aus allem, was irgend mal- oder schreibbar wäre. Folgen wir ihnen durch die Tapetentür.



1 Der leinwandfüllende Blick

Zu Gustave Courbets

»Portrait de l'artiste, dit Le désespéré«

Was habe ich mich als Junge geängstigt vor dem, was dort in der Tiefe des Raumes zu lauern schien! Waren es Gestalten oder nur kalte, still rotierende Polygone meiner Furcht? War es das schmerzhaft helle, punktfeine Gleißeln, mit dem das Endliche hinausgerissen wird in eine Sphäre der Grenzenlosigkeit, wo es sich verlieren muß? Wie oft habe ich versucht, die Augen zu schließen, um versöhnliche Bilder zu finden! Doch je weniger ich von dem Drohenden erkannte, je mehr ich von ihm *absah*, desto unheimlicher wurde es. Nur ungern schloß ich deshalb abends im Bett die Augen – weil ich mich vor den Nachbildern fürchtete, diesen verschärften Wiedergeburten des Tags, mit denen die Eindruckswelt ihre Macht über mich statuierte. Ebenso widerstrebte es mir jedoch, die Augen offen zu halten. Es mochte ja sein, daß ein Blick der Ewigkeit sie traf, und ich ahnte, daß ein solcher mich töten könnte, wenn er Unvorbereitetes in mir berührte.

Ein Held also, wer sich den Gefahren der Tiefe stellt? Wer sich traut, der dunklen Noosphäre seiner Innenwelt ins Auge zu sehen? – In der Tat ist das Künstlertum, wie es hier bei Courbet die Welt erblickt, ein heroisches, das mit theatralem Surplus aus der Überwindung von Furcht und Zweifel hervorgeht. Doch in Abwandlung des Titels möchte man mehr Bestürztheit als Verzweiflung nennen, was das porträtierte Gesicht im Würgegriff hält; denn zweifellos *stürzen* die Bilder auf sein Augenpaar zu, als wären sie selbst so schnell unterwegs wie die Photonen, die ihren Gehalt transportieren. Das Mienenspiel, demgegenüber, ist unverkennbar: Unser jugendlicher Stürmer

erwartet nichts Geringes vom Leben, sein Fieberblick strebt in die Tiefe, sein Ziel sind die letzten, Angst und Versehrung verheißenden Fluchtpunkte des Erkennens, und kein Eintritts- oder Abschiedsschmerz ist ihm hierfür zu groß. Er will sich stellen, will unsichtbare Wände in unserem Rücken durchstoßen und vordringen in einen Bereich, der Gewaltiges und Grundstürzendes bereithält. Die Ordnung der Dinge, lesen wir in diesen Augen, wird sich kaum halten lassen; es ist mit nicht unbeträchtlichen Verlusten zu rechnen.

So viel Ungestüm und Schonungslosigkeit trägt nur die Jugend ungebrochen zur Schau, eine Jugend, die schon um die Gefahren weiß, die sich aber noch jeder Prüfung gewachsen fühlt. Keine Stelle dieses Körpers scheint nicht kraftstrotzend zu sein: Hände und Unterarme sind von maskuliner Sehnigkeit, die leicht vorgewölbte Stirn springt ins Auge, vor dem Kalk der Haut ist das Haar mehr eine Herauslodierung von Wut als etwas organisch Gewachsenes; ja selbst der Faltenwurf des Hemdes vermittelt Wucht und Vehemenz, und darunter verbirgt sich eine fast modellhaft muskulöse Halspartie.

Doch nicht ganz alles ist Effort und Willen an dieser Gestalt. Der aggressive Imperativ ihres Blicks findet sein Gegenstück in einem sinnlichen, Berührung erheischenden Mund, der wohl selbst dem Bedrohlichsten gegenüber mehr den Kuß sucht als das Gefecht. Dieser subtile Widerspruch läßt mich hier mehr eine Figur der Jugend als der Kunst sehen, ein ›Porträt des Jungen, also dessen, der das Äußerste will‹.

Der Künstler hofft es im Blickgefecht zu erlangen. Seine Augen mit ihrem kampfbereiten, sichelförmigen Weiß gleichen Scheinwerfern; sie strahlen etwas auf uns zurück, was zuvor in sie eingedrungen ist. Staunen, Wonne, Ekel und Entsetzen liegen gleichermaßen in ihrer Glut, doch wohin die Waage der Affekte sich auch neigen mag, es ist die Intensität der Empfindung, wel-

che die verschiedenen Lesarten bündelt zu diesem einen Blick der Unausweichlichkeit.

Augenlicht und Augenfinster überlagern sich, sie sind in die Unendlichkeit gerichtet, ihre Vehemenz scheint den Schauenden von der Leinwand weg nach hinten zu stoßen. Er weicht vor uns zurück, die Kraft seines Blicks verfrachtet ihn vom Betrachteten weg, richtet eine strenge Achse gegen das Gesehene auf. Zugleich scheinen die Augen, als Träger dieser Energie, größer zu werden, und so entsteht in uns selbst eben jenes Hin und Her von Nähe und Distanz, dieser Taumel der Ergriffenheit, den das Bild darstellen will.

Doch warum glauben wir zu wissen, daß der Künstler das Unsagbare sieht? Macht es die Ungläubigkeit in seinem Gesicht, der theatrale Überschwang? Vielleicht begreifen wir auch nur, daß es keine Annäherung geben kann, bloß jenes schlagartige Erfassen, das hier soeben stattgefunden haben muß. Und dieses Motiv der Unbedingtheit will uns nun auf einmal für alle künstlerischen Akte gelten: Kunst trifft oder sie ist nichts. Sie trifft nie ›ins Schwarze‹, denn es gibt die Scheibe mit ihren Annäherungswerten nicht. Es gibt nur die Mitte oder das Nichts.

Von der Bildmitte zumindest ist das Gesicht mit der vorstürmenden Nase leicht zur Seite gerückt. Doch die Ausholgebärde des linken Arms gemeindet diese Abweichung wieder ein und räumt zugleich alle Zweifel aus: Es gibt nur den Blick. Seine Wut ist bildfüllend; neben solch bedingungslosem Schauen findet nichts anderes Platz. Auch das Hemd mit seinem rauhen Weiß, am Ausschnitt blütenkelchartig sich öffnend, wogt als ein Pendant der inneren Bewegtheit um den Leib; es unterfängt und umrahmt den Blick. Letztlich aber dominiert dieser ganz allein das Bild, sein Streben und Befremden, sein Sehnen, Entsetzen und scheinbares Zurückkehren in sich selbst.

Nur die Hände pochen noch auf ihr eigenes Recht. Sie allein haben sich neben diesem Starren, dieser fast rasenden Achsentreue einen Handlungsspielraum erhalten. Als Instanz der Form müssen sie der anbrandenden Gischt der Bilder standhalten und die Fixierung bezwingen. Soll es nicht beim bloßen Eindruck bleiben, sondern zu einem Werk kommen, werden sie der Bestürztheit des Blicks Paroli bieten. Entsprechend energisch und zupackend sind sie dargestellt. So ungezielt sie jetzt noch ins Haar greifen mögen, sie allein verkörpern die Tatkraft gestaltender Autonomie. Und diese tut bitter not, denn der Mensch, dem sie gehören, wird von Bildern überrannt, er muß zum Bändiger dessen werden, was ihn an Eindrücken bedrängt.

Und nach längerem Betrachten beginnen wir der verborgenen Behauptung des Bildes zu glauben: Diese Hände werden dem Sog widerstehen und den Bann überwinden, sie werden jenes Unsagbare formen, das im Augapfel sein Unwesen treibt; sie werden vom bisher Unsagbaren handeln, das jetzt noch, als Ausgeburt, den Blick gefangennimmt.

2 Angeweht

Zu Edward Hoppers

»People in the Sun«

Unter den Malern des Wiedererkennbaren ist Edward Hopper der Meister der Aussparung. Was er uns vorenthält, bestimmt das Bild: Seine Abgründigkeit liegt nicht im Gezeigten, sondern im Vibrieren der sorgsam arrangierten Elemente, die keinen Bruch der Ordnung dulden und ihn eben dadurch heraufbeschwören. Die kulissenhafte Prägnanz der Szenerie ruft förmlich nach all dem dunkel Unbestimmten, das aus ihr entfernt worden ist.

Doch in diesem Bild gibt es einen Platzhalter dafür. Es ist der grauschwarze Hügelzug als Woge, die auf Augenhöhe in die streng organisierte Welt der geneigten Köpfe einzubrechen scheint. Mit ihr rollt die außenliegende Natur, von der kein Krümel auf dem Vorplatz verblieben ist, dunkel heran, weitaus kraftvoller als der scharf begrenzte, spitzwinklig vorstoßende Streifen Zivilisation um die Füße der Sitzenden.

In diesem säuberlich gefegten, vorpostenhaften Dreieck ist alles schon seit jeher da: das Licht, der rote, wie festgeklebte Schal, das anonyme Beige von Wand und Boden. Allein in der Farbgebung scheint die Zeit aufgehoben zu sein, und mehr noch in der wächsernen Starre der Figuren, die fast schon der Totenruhe gleicht. Es dominiert der Eindruck, sie seien Marionetten und die Perfidie der Darstellung liege darin, daß wir ihre Fäden nicht sehen können. Vielleicht verlaufen sie ja nach unten, weil die Stühle Drachen sind, die ein Knabe unterhalb des Bildes in seinen Himmel steigen läßt. Sind also die Sitzenden nur Lockvögel jenes unsichtbar Gehaltene, das Hoppers Medium ist, so sehr er auch vorgibt, Eindrücke und Erinnerungen wiederzugeben?

Um die Sitzenden breitet sich eine Welt aus, so ort- und



weglos, daß man versucht ist, mehr Bewegungsfreiheit in den Innenräumen des aufgeschlagenen Buches zu sehen als in der Welt um den Stuhl des Lesers. Als einziger hat er sich ein Momentum der Aktivität bewahrt, während die anderen scheinbar willenlos den Dingen hingegeben sind, die da kommen oder gehen mögen.

Und doch scheinen die Sitzenden unterwegs zu sein. Sie gleichen Argonauten – etwas Einstrahlendes drängt sie zusammen, macht sie zur Schicksalsgemeinschaft. Sowenig sie jetzt von sich wissen wollen, so sehr ahnen wir eine Zeit voraus, in der sie bitter aufeinander angewiesen sein werden. Doch zum Gespräch kann es vorerst nicht kommen. Alle Aufmerksamkeit ist von den Gesichtern her nach rechts aus dem Bild gewandt, Fernliegendem zu. Daß dies, zur Bräunung oder Erquickung, die Sonne sein soll, daran wird wohl kein Betrachter länger glauben: Zu gezwungen sind die Sitzenden gekleidet, zu wenig scheinen sie auf Vergnügen und Zerstreung aus zu sein. Fast wie Zierpflanzen in der Rabatte sind sie aufgereiht, die strenge Ausrichtung ihrer Stühle bestärkt den Verdacht, daß wir einer einstudierten Szene beiwohnen.

Aber sind die Rümpfe nicht zurückgeworfen von einer Kraft, die heftiger sein muß als die Gravitation? Drückt eine unsichtbare Hand sie in die Stühle, ein Rückstoß, der sie, während ihr Blick in der Unendlichkeit der Innenschau versinkt, immer tiefer zurück in das Begrenzte ihres vergangenen Lebens drängt?

So hart und mittagsgrell das Licht sein mag, dies ist ein abendliches Bild; die Schatten verraten es. So scheint es wenig wahrscheinlich, daß die Figuren auf etwas Kommendes hinblicken. Vielmehr kehren sie ihm den Rücken zu, den Blick auf das Gewesene gerichtet, das mit jedem Ruck, um den die Schatten länger werden, weiter vor ihnen zurückweicht.

Zwar erweckt der Maler den Anschein motivischer Faßlichkeit,

und doch schafft er nur Innenräume für die Gefangenschaft des Blicks. Idylle und Gefahr liegen darin in stetem, ohne Ausgang bleibendem Widerstreit. Wenn wir über den ersten trügerischen Moment hinaus in seinen Räumen verweilen, entfernt sich seine Malerei mit einem Ruck von allen Erwartungen, die ihre vermeintliche Wiedererkennbarkeit weckte. Die staubfreie Geklärltheit des Arrangements holt uns ein, das eisern Typisierte der Szene ruft den Argwohn auf den Plan, und wir spüren, diese Menschen sind mehr gemalte Skulpturen als Lebewesen, keine Individuen, sondern Personal.

Je länger ich es betrachte, desto mehr denke ich, daß dieses Bild vom Wiedereintritt in die Erdatmosphäre handelt, der sich beim Erwachen vollzieht, wobei das Ich zur heftig geschüttelten Kapsel wird. Nur der Lesende, der schon länger wach zu sein scheint, blickt gleichmütig ins Buch, als wisse er nichts von der nahenden Gefahr. Dies allerdings muß Vermutung bleiben, denn die wahren Schutzschilde sind unsichtbar, von ihrem Vorhandensein nehmen wir erst Notiz, wenn es zu spät ist – wenn sie bersten und die Hitzeströme, die sie zurückhielten, auf uns einbrechen lassen.

Sollten wir hier ein Standbild sehen, welches wäre dann die Laufrichtung des Films, dem es entstammt? Wird er die Sitzenden aus dem Bild ziehen, weg von den Energiezentren, die nur jenseits des rechten Bildrands denkbar sind? Oder schiebt er sie darauf zu?

Als Bewohner eines zeitlichen Paradoxons sind sie in einem doppelt entrückten Moment festgehalten: vor dem Eintreten der Verhängnisse und zugleich nach ihrem Weiterziehen. Vom Unheil gibt nur die dunkle Hügelwoge Zeugnis, eine Salve Grau, deren Näherkommen unausweichlich scheint, während die penible Aufgeräumtheit von Haus und Vorplatz nur ein Übergangszustand sein kann, der für kurze Zeit dasjenige bannt,

was außerhalb des Bildes seine Wellen zu werfen beginnt – eine summende Windmaschine, die je nach Gesichtspunkt und Augenblick, da wir den Blick vom Blatt erheben, vor- oder rückwärts läuft.

