

Thomas Huber*Séance*

Vortrag zur Eröffnung der Ausstellung „sauve qui peut“ in der Galerie Skopia,
Genf am 18. März 2010



Thomas Huber, „Séance“, 2009, 120 x 140 cm, Öl auf Leinwand

Meine Damen und Herren,

Können Sie das Bild sehen? Haben Sie sich davor eingerichtet, damit nichts Ihrer Aufmerksamkeit entgeht? Wenn Sie ihren Platz also gefunden haben, sind sie hoffentlich in der Lage, sich auf das, was jetzt folgen wird, zu konzentrieren.

Das Bild, das ich Ihnen heute vorstellen will heißt „Séance“. Eine Séance ist eine spiritistische Sitzung. Mehrere Personen versammeln sich unter Anleitung eines Mediums, um Kontakt mit dem Übersinnlichen, mit dem Reich der Geister und der Dämonen aufzunehmen. Eine Séance findet in einem geschlossenen Raum mit ausgewählten Personen statt. Die Teilnehmer verstehen

sich als verschworene Gemeinschaft, die der Geheimhaltung dessen, was in der Abgeschlossenheit geschieht, verpflichtet sind.

Wie Sie gleich feststellen können, ist „Séance“ nicht nur der Titel dieses Bildes, sondern trifft auch auf die Situation zu, in die ich Sie hier bringen werde. Ob Sie als Kunstinteressierte eine Gemeinschaft sind, die zusammen ein Geheimnis hütet, lasse ich vorerst dahingestellt. Wir können es einfach mal probieren. Sie also sind die Teilnehmer der Séance. Ich bin das Medium. Als Künstler kann ich mich im Sinne des Wortes so verstehen. Das Bild, das ich Ihnen hier zeige, ist der geschlossene Raum, in dem wir uns versammeln. Es ist so gemalt, dass es Ihnen nicht schwer fallen sollte, sich in den vorgestellten Raum zu versetzen. Sitzgelegenheiten gibt es auch. Nehmen sie also Platz. Wie sie erkennen, haben wir bereits den ersten Schritt ins Übernatürliche genommen. Ich habe Sie in ein Bild versetzt. Sie befinden sich also bereits in einer Vorstufe zum Übersinnlichen, sie haben im Imaginären Platz genommen.

Wie viel Zeit hat ein Bild? Wir sagen, es ist ein Augenblick. Reicht ein Augenblick, um ein Bild zu erkennen? Braucht man nicht mehr Zeit, um es zu lesen? In der deutschen Sprache heißt die Übung, ein Bild über eine längere Dauer und unter Anleitung eines Sachverständigen zu studieren: „Bildbetrachtung“ Das Französische hat ein bedeutungsreicheres Wort: „Arrêt sur image“. Der französische Begriff sagt: Wir halten vor dem Bild inne. Unser Blick, der sonst von Ding zu Ding eilt, hält vor dem Bild an. Er bleibt stehen. Unser Blick gönnt sich Ruhe vor dem Bild. Aber auch das Bild ist ein Moment der Ruhe, des Innehaltens, denn das, was dort zu sehen ist, wurde aus dem Fluss der Zeit herausgehoben, wurde angehalten. Unser eilender Blick, zur Ruhe angehalten, trifft also auf eine Szene, die ebenfalls aus der Zeit herausgestellt und angehalten wurde.

Wir nehmen uns die Zeit, sagt man, und betrachten dieses Bild. Wir lassen uns nicht mit der Zeit davon treiben wie in einem Strom, sondern wir nehmen die Zeit, halten sie fest, halten sie an: „Arrêt sur image“.

Jetzt will ich Ihnen ein Gedicht vortragen. Angelus Silesius, ein Mystiker aus dem 17.Jh. hat es verfasst

Die Rose ist ohne Warum

Sie blühet, weil sie blühet

Sie achtet nicht ihrer selbst

Fragt nicht ob man sie siehet

Das Gedicht ist der Betrachtung gewidmet, jedoch nicht der Betrachtung eines Bildes, sondern dem Anschauen der Rose. Uns interessiert an diesem Gedicht vorerst seine zweite Zeile: „Sie blühet, weil sie blühet“

Es war Martin Heidegger, der in dieser Zeile Wesentliches seines eigenen philosophischen Denkens wiedererkannte. „Sie blühet, weil sie blühet“. Wenn wir im allgemeinen Sprachgebrauch das Wort „weil“ hören, erwarten wir im Folgenden eine Begründung. Dem „weil“ folgt der Grund, der uns Auskunft darüber gibt, warum etwas so und so ist, bzw. sich so und so verhält. Angelus Silesius setzt aber das „weil“ überraschend anders ein. Das „Blühen“ der Rose wird durch das „weil“ nicht, wie zu erwarten wäre, mit einem zureichenden Grund bedient. Ein solcher wäre z.B. die Begründung, dass die Blume mit ihrer Blüte die Bienen anlockt, um so ihre Fortpflanzung zu sichern. Silesius verwirft in der Schlusszeile auch den für

uns Betrachter nahe liegenden Grund für das Blühen der Rose, dass sie uns nämlich damit eine Freude machen könnte. Er sagt, sie „fragt nicht, ob man sie siehet“ Er erklärt lapidar: „sie blühet, weil sie blühet.“ Damit aber entzieht er uns den Grund, die Begründung für Ihre Blüte. Das tut er bereits in der ersten Gedichtzeile. Er dichtet: „Die Rose ist ohne Warum“. In der Folge des Gedichtverlaufes bleibt die zentrale Aussage erratisch stehen: „Sie blühet, weil sie blühet“. Das „weil“ schickt uns keinen zureichenden Grund zu, warum die Rose blüht. Heidegger sieht mit dem Hinweis auf dieses Gedicht jenen Vorgang walten, den er überall im „Sein“ antrifft. Der Entzug des Grundes ist die Weise wie das Sein geschieht.

„Sie blühet, weil sie blühet“ Heidegger erkennt nun jedoch eine erstaunliche Möglichkeit diese Zeile anders zu sagen, bzw. zu verstehen. Im „weil“ hört er das Wort Weile. In der deutschen Sprache bedeutet Weile einen Ruhepunkt in der Zeit, eine bemessene Dauer, es ist herausgehobene Zeit, angehaltene Zeit. Wir sagen „Gut Ding will Weile haben“ und wir kennen die Langeweile, als eine ganz besondere Zeit. Weile ist im Verbum Verweilen bestimmend. Wir können bei einer Sache eine zeitlang verweilen. Wir können also eine bemessene Zeit damit verbringen. Und eben dieses Verweilen sieht Heidegger im Satz „sie blühet, weil sie blühet“ Das zweite Blühen im Satz verweilt sozusagen beim ersten Blühen. Wenn wir die Zeile aus Silesius Gedicht nachsprechen „Sie blühet, weil sie blühet, verweilen wir mit in dieser zufriedenen Zweisamkeit desselben. Es geht also nicht darum der Rose ihren Grund zu entreißen, sondern ihrem Wunder zu entsprechen, darin zur verweilen.

„Arrêt sur image“ der Halt vor dem Bild, das Anhalten der Eile, ist also das im Gedicht erkannte Verweilen. Wenn wir ein Bild betrachten, so verweilen wir davor. Die Weile ist jene Zeit, die wir dem Bild widmen. Das Bild ist eine Schau, weil wir ihm mit unserem Schauen entsprechen können. Wir geben dem Bild ein „weil“, also den Grund, in dem wir vor ihm verweilen. Wir schauen es an, wir begründen es mit unserer Bildbetrachtung.

Wir stellen fest, dass der Mann im Bild, auf einem Sessel sitzend, schaut. Er tut dasselbe wie wir. Wir schauen dem Schauen des Mannes zu. Unser Blick ist im Unterschied zu ihm lediglich abgehobener, als würden wir schweben. So, als könnten wir fliegen, betrachten wir die Szene von einem erhöhten Standpunkt aus. Möglicherweise haben Sie vergessen, dass wir uns in einer Séance befinden. Ich will Sie hier daran erinnern. Wir streifen soeben einen ersten Grad des Übersinnlichen. Haben Sie gemerkt, sie fliegen. Wo in Séancen üblicherweise die Gegenstände durch übernatürliche Kräfte angehoben werden und zu schweben beginnen, lasse ich Sie, die Teilnehmer abheben. Wir befinden uns im Zustand der Levitation. Von oben herab blicken auf den Scheitel des Mannes. Von unserem Blick weiß er nichts. Unsere abgehobene Perspektive hebt uns aus seiner Wirklichkeit, aus seiner Wahrnehmungswelt heraus. Wir sehen zwar, was er sieht. Der Mann hingegen weiß nicht, was wir sehen, er weiß nicht einmal, dass wir ihm beim Sehen zuschauen. Der Blick auf sein behaartes Haupt, seinen Scheitel, erhebt uns über ihn und macht ihn schutzlos und angreifbar. Unsere herausgehobene Position, unsere Totale, die selbst sein Schauen überschaut, sieht mehr als er. Was er sieht, ist nicht das Ganze. Die Schlüsse, die er aus seiner Sicht zieht, können darum falsch sein. Nur wir sehen die fatale Situation, in der er sich befindet. Wir wissen mehr als der ahnungslose Mann unter uns im Sessel.

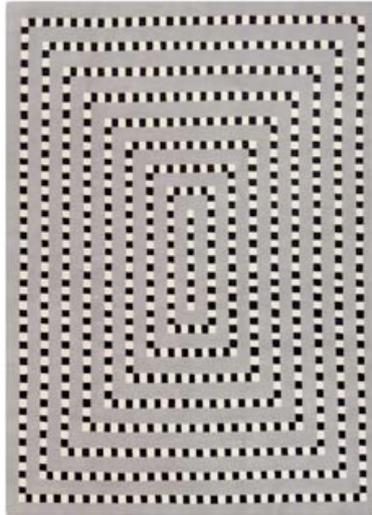
Alfred Hitchcock hat dieses Gefälle zwischen dem Zuschauer und der Figur in seinen Filmen wiederholt inszeniert. Der sich daraus ergebende Spannungsaufbau wird seitdem mit dem englischen Begriff „supense“ bezeichnet. Übersetzt heißt er sinngemäß „in Unsicherheit schweben“. Die Szene in Hitchcocks Film wird durchbebt von der zitternden Ungewissheit, ob die Ahnungslosigkeit der Filmfigur mit dem Wissen des Zuschauers endlich zur Deckung gebracht werden kann. Alles ist in der Schweben. Sie sehen, ich halte sie am Fliegen.

Hitchcocks szenischer Kniff ist mit Angelus Silesius blühender Rose zu vergleichen, die wir im „weil“ im Verweilen anschauen, nur dass die Verweildauer mit dem Mittel des „supense“ weitaus dramatischer und spannungsreicher gestaltet werden kann.

Wenden wir uns wieder dem Mann zu. Wir stellen uns vor, er ist ein Gast. Er wurde in diesen Raum geführt und gebeten Platz zu nehmen. Der Hausherr würde gleich kommen. Jetzt wartet er und schaut auf den Teppich, der vor seinen Füßen ausgebreitet liegt. Der starke, violette Ton sticht ihm ins Auge. In die Farbigkeit eingefügt sind rosa Streifen, die von schwarzen Quadraten durchsetzt sind. Der kontinuierlich und regelmäßig verschobene Wechsel von rosa und schwarzen Quadraten suggeriert ein zweites Bild im Teppich, das das Auge gegen das Violett jedoch nicht aufrecht erhalten kann. Schaut man unverwandt auf das Muster, wie es der Mann im Bild offensichtlich tut, fängt die Fläche zu pulsieren an, das Muster vibriert, weil sich zwei Bilder überlagern, jedoch nicht zusammengebracht werden können, so dass uns ein Schwindel darüber ergreift.

Warum bleibt der Mann aber so ruhig sitzen? Warum wendet er seinen Blick nicht ab? Hat ihn der Anblick des Musters, das sich nicht wirklich greifen lässt, so verwirrt, dass er zu keiner Bewegung mehr fähig ist? Er ist bereits so irritiert, dass er seinen Augen nicht mehr trauen kann. Vielleicht ist das die Erklärung für das Faszinosum, das sich wie auf einen zweiten Blick in diesem Bild aufdrängt. Der Mann sieht doch tatsächlich die nackten Beinpaare von vier Personen, die an den vier Seiten unter dem Teppich hervorlugen. Sind diese Beine real? Plausibel sind sie zwar dargestellt, doch die Körper, die dazu gehören müssten, zeichnen sich auffällig reduziert unter dem Teppich ab. Man erkennt keine Arme, keinen Kopf. Den Schuhen nach zu schließen, die je abgestreift bei den nackten Beinen liegen, muss es sich abwechselnd um zwei Frauen und zwei Männern handeln, die sich unter dem Teppich offensichtlich entgegen kriechen. Was haben sie vor? Warum sind sie nackt? Es geschieht hier offensichtlich etwas Ungehöriges, auf jeden Fall Ungewöhnliches. Eine Orgie? Was die Situation hier vorstellt, die Erwartungen die sie wecken kann, passen auf jeden Fall nicht in die bürgerliche Umgebung, wie wir sie im Raum erkennen. Warum springt der Mann bei dem, was sich vor seinen Augen abspielt, nicht erregt auf. Warum bleibt er wie teilnahmslos sitzen?

Das Zimmermädchen steht in der Türe links vom sitzenden Mann. Sie blickt zu ihm hinüber. Vom ungewöhnlichen Treiben unter dem Teppich nimmt sie keine Notiz. Sie fällt angesichts der Ungehörigkeit dessen, was sich im Raum abspielt, nicht aus ihrer vorschrittmäßigen Rolle. Ihr Haar ist streng zu einem Knoten gebunden, die weiße Bluse ist gestärkt, die gebügelte Schürze über dem schwarzen Kleid ist ordentlich gebunden. Es sieht nicht danach aus, als würde sie sich ihre Kleider gleich vom Leibe reißen und mit dem konsternierten Gast sich zu den anderen Paaren unter den Teppich stürzen. Ihrer Haltung nach zu schließen, beachtet sie die Paare unter dem Teppich gar nicht. Die Erklärung für Ihre Gleichgültigkeit ist einfach; Sie sieht keine Menschen, weil dort gar keine liegen. Wer sieht also die nackten Beine? Sieht sie nur der Mann im Sessel? Vielleicht. Wir können seinen Blick nicht sehen und darum keine gesicherten Rückschlüsse ziehen. Wir jedoch sehen die Beine. Wir die Betrachter des Bildes sehen sie. Der Blick auf das irisierende Muster des Teppichs hat in unserer Vorstellung einen irrealen Raum eröffnet, ein Zwischenreich der Wahrnehmung, wo die Absurdität von nackten Paaren unter einem Teppich im großbürgerlichen Wohnzimmer plötzlich eine Möglichkeit ist. Wir sehen etwas, das mindestens eine Person, auf jeden Fall das Hausmädchen und vielleicht auch der Mann im Sessel nicht sehen. Sie sind ahnungslos, wo hingegen uns, die Betrachter, eine ungehörige Ahnung beschleicht. Unter dem Teppich befinden sich vier nackte Personen. Wann werden die Bildfiguren dies erkennen? Was werden sie dann tun?



Josef Hoffmann „stoclet“ 1906, 182 x 260 cm

Der Teppich ist das zentrale Motiv, er ist der Mittelpunkt im Bild. Der violette Teppich zieht sofort unseren interessierten Blick auf sich. Josef Hoffmann hat ihn 1906 entworfen und in den Wiener Werkstätten produziert. Im diesem Bild wiedergegeben, habe ich das Muster übernommen, jedoch seine ursprüngliche Farbigkeit deutlich verändert. In der Zeit, als ich dieses Bild konzipierte, habe ich mich ausführlich mit der Lektüre von Sigmund Freud beschäftigt. Nach etlichen Studien zur Ornamentik eines geeigneten Teppichs habe ich mich schließlich für den Entwurf von Josef Hoffmann entschieden, auch, weil er in der Zeit Freuds in Wien entstanden ist. Freud hat sein Arbeitszimmer jedoch nie mit einem solchen Teppich ausgestattet. Im Gegenteil umgab er sich mit Dingen, die dem Geschmack der Gründerzeit verbunden waren. Formal hat der Teppich mit Freud nichts zu tun. Der Teppich ist der deutliche Versuch, in einer Ornamentik für einen Gebrauchsgegenstand, das Bildverständnis der Moderne zu realisieren. Das Muster ist streng konstruiert und zeigt das Selbstbewusstsein einer Aufbruchzeit, die auch in den alltäglichen Dingen eine rationale Bildsprache einführt und damit gegen den verschmockten Eklektizismus der Gründerzeit eine klare Bildsprache setzt. Der Teppich ist nicht lediglich nur ein dekoratives Gebrauchsstück für den Boden, sondern zeigt seinen Anspruch ein Bild zu sein. Der Teppich ist nicht nur Teppich, sondern auch ein Bild. Der Betrachter im Bild, der Mann auf dem Sessel, schaut ein Bild an. Wir die Betrachter dieses Bildes schauen einem Mann zu, der auch ein Bild anschaut. Das Bildgeschehen ist eine Reflexion über die Bildbetrachtung. Was wir vor dem Bild tun, wird uns im Bild reflexiv gespiegelt.

Bilder sind im guten Falle mehrdeutig. In unserem kulturellen Selbstverständnis entfaltet ein Bild in der Anschauung seine reichhaltige Vieldeutigkeit. Hinter seiner Oberfläche verbirgt ein Bild Bedeutungen, die durch interessierte Betrachtung aufgedeckt werden können. So kann ein Bild eine Aufforderung darstellen hinter seiner scheinbar schönen Oberfläche jenes hervorzukehren, das darunter verborgen ist. Wir kennen den Spruch: Etwas unter den Teppich kehren. Ein Bild kann uns also wie ein solcher Teppich begegnen. Dann gilt es weniger darüber hinwegzugehen, oder das Auge wohlgefällig darauf ruhen zu lassen. Die Frage drängt sich auf: Was ist unter dem Teppich? Wir lüpfen ihn an einer Ecke hoch und schauen was klammheimlich darunter gekehrt wurde. Wenn wir gründlicher veranlagt sind, rollen wir ihn zur Seite. Wir können auch, wie diese vier Personen, darunter kriechen, um nachzuschauen, was sich unter dem Teppich verbirgt. Wer sagt, dass wir unsere Geheimnisse immer auf dem einfachsten Wege aufspüren können.

Der aufklärende Anspruch, der in diesem Bildverständnis zum Ausdruck kommt, kann auf Widerstände stoßen. Dies zeigte sich in früherer Zeit vordergründig in der Ablehnung solcher Bilder. Sie wurden verboten und aus Ausstellungen entfernt. In unserer permissiven Kultur heute geschieht dies nicht mehr. Die Ablehnung dieser Bildwerke hat sich aus der öffentlichen Empörung in die inneren psychischen Widerstände des einzelnen Betrachters zurückgezogen. Wir sagen ganz einfach, dieses Bild gefällt mir nicht. Z.B. gefällt es nicht, weil die beiden zentralen Farben Violett und Braun uns als Missklang aufstoßen. Uns stören formal die quer zu einander gesetzten Fluchten von Teppich und dem darunter liegenden Parkett. Das Auge findet zwischen den beiden Elementen keine ausgleichende Ruhe. Das Bild schafft kein ästhetisches Wohlbefinden. Sicher gibt es noch viele weitere Gründe das Bild zu kritisieren, es darum abzulehnen und zu verwerfen. Ersparen sie mir als Autor sie alle aufzuführen, ich müsste mich in eigene Widersprüche begeben, denn ich habe es gemalt und für gut befunden, es Ihnen hier zu zeigen.

Wenden wir uns darum von der Schwierigkeit dieses Bild anzunehmen ab. Folgen sie mir vielmehr in das widerständige Bild. Denken sie daran, dass wir uns nicht in einem kunsthistorischen Seminar befinden, sondern in einer Séance, einer spiritistischen Sitzung. Die Wege im Übersinnlichen werden oft von eigenen psychischen Widerständen blockiert. Diese gilt es, manchmal auch unter Schmerzen, zu überwinden, um den Zugang zu den Geistern und Dämonen zu finden. Folgen Sie mir also unverzagt ins Bild.

Wir befinden uns in einem Raum. Sie stimmen mir zu, wenn ich ihn als Wohnzimmer bezeichne. Das diagonal verlegte Kastenparkett, sowie die Gestaltung der Schiebetür lassen auf einen Baustil der 30er Jahre schließen. In jener Zeit wurde von den Baumeistern vielerorts ein Auslaufmodell des Art deco für das bürgerliche Repräsentationsbedürfnis zitiert. Diese Bauweise war damals schon ein überholter, restaurativer Baustil, wenn man bedenkt, dass über 10 Jahre zuvor die Moderne schon wichtige Beispiele des modernen Bauens verwirklicht hatte. Europa steuerte dem Nationalsozialismus entgegen. Das Bürgertum, das sich in dieser Zeit solche Interieurs bestellen konnte, kann aus heutiger Sicht vom Verdacht der Sympathie mit dieser menschenverachtenden Ideologie nicht freigesprochen werden. Wir befinden uns in diesem Raum jedoch offensichtlich nicht mehr in jener Zeit. Auch wenn die 8 Sessel als Barcelona chairs von Mies van der Rohe sofort zu identifizieren sind, also in derselben Epoche, genau 1929 entworfen wurden, so sind sie als Ausweis von gutem und teurem Geschmack viel später in diesen Raum gestellt worden. Es stehen augenscheinlich zu viele Sessel im Raum herum. Sie verraten in ihrer Überzahl die Geschmacklosigkeit des Hausherrn und nicht seinen intendierten Kunstsinn. Die versammelten Dinge in diesem unproportionierten Raum schaffen eine Stimmung der Leere und Unheimlichkeit. Man meint das Unbehagen, das der Raum vermittelt, am schutzlos dargebotenen Scheitel des Mannes, der im lieblos aufgereihten Gestühl Platz nehmen müssen, fast körperlich spüren zu können.



Mies van der Rohe „Barcelona Chair“ 1929

Wenn wir so auf ihn herunterblicken, können wir nicht mit Bestimmtheit feststellen, ob er tatsächlich auf den Teppich schaut. Er könnte genauso gut die an der Wand aufgereihten Kunstwerke betrachten. Links von der Türe hängt ein Ding, das wie ein Bild gerahmt ist, jedoch mehr wie ein Teil eines Möbelstückes aussieht. Eine Collage aus Holz. Zwei Tafeln, ebenfalls aus Holz, sind übereinander je in eine obere und unter Leiste eingefügt. Wäre es kein Kunstwerk, wäre man versucht die Täfelchen in den Schiebevorrichtungen hin und her zu bewegen. So aber lässt man es bleiben, da man Kunstwerke nicht anfassen soll. Es könnte ein Werk aus der Fluxuszeit der 60er Jahre sein. Vielleicht von Robert Filliou. Auf der anderen Seite des Durchganges hängt ein Bild von gleicher Größe. Auf schwarzem Grund sind ähnlich wie bei seinem Zwilling die Tafeln grau und blau, hier jedoch sind sie aufgemalt. Nur die Formate der Tafeln weichen in der Länge vom Vorbild ab. Auch dieses Bild ist einer erkennbaren Kunstform verpflichtet. Es könnte sich um ein Werk der konkreten Kunst handeln, aber auch um ein neueres Werk der lyrischen Abstraktion. Ob der Besucher im Stuhl über die Kunstwerke nachdenkt. Ist er ein Kunstkenner? Beschäftigen ihn die zahlreichen Kunstzitate, die ablesbaren Kunstchiffren aus unterschiedlichen Zeiten, mit denen dieser Raum mehr drapiert als eingerichtet ist. Was bedeuten die Kunstwerke an der Wand? Vermutlich ist er so ratlos wie wir. Ihm gegenüber hängt links ein kleineres Bild. Man müsste näher hintreten, um es genauer erkennen zu können. Ein türkisfarbiges Passepartout, darin auf schwarzem Grund ein heller fleischfarbener Kreis, darüber ein Schweif, wie eine Locke über einem runden Gesicht. Vielleicht ist es ein Portrait. Deutlich besser zu identifizieren ist das Bild auf der anderen Seite des zugezogenen Fensters. Ein älteres Kunstwerk. Schon der antike Rahmen macht dies deutlich. Eine Aktstudie einer nackten Frau mit langem Haar. Sie sitzt, von der Seite dargestellt und hat mit den Armen ihre Knie an sich herangezogen.

Aus Filmen kennen wir die Szene: Ein Mann ist eingeladen. An der Türe wird er vom Hausmädchen empfangen. Sie nimmt ihm den Mantel ab, dann geleitet sie den Gast ins Wohnzimmer. Er wird höflich aufgefordert Platz zu nehmen. Jetzt sitzt er im Zimmer und ist für kurze Zeit alleingelassen. Er wartet auf den Gastgeber. Er schaut sich um und versucht sich ein Bild vom Hausherrn zu machen. Er überfliegt die Einrichtung, sein flüchtiger Blick streift die Bilder an den Wänden. Ihm bleibt nicht ausreichend Zeit, sie eingehend zu studieren. Moderne Kunst, stellt er fest. Ist der Hausherr ein passionierter und kenntnisreicher Sammler? Vielleicht sind die versammelten Bilder auch Ausweis einer freundschaftlichen Verbindung zu lokalen Künstlerkreisen. Er kann es nicht entscheiden. Die Bilder erschließen sich ihm auf Anhieb nicht. Sie bleiben für ihn ein beiläufiges Apercu, eine unverbundene, zufällige

Ansammlung persönlicher Dinge im Gesamteindruck der fremden Umgebung. Seine Rundschau wird unterbrochen. Das Hausmädchen, das ihn vorher an der Türe empfangen und ins Wohnzimmer geleitet hatte, tritt erneut ins Zimmer. Jetzt trägt sie auf einem silbernen Tablett Getränke herbei.

Der Besucher erlebt den Raum in dem er im Moment sitzt anders als wir. Wir sehen die Szene von außen und betrachten sie im Überblick. Er jedoch durchlebt eine Abfolge von Momenten. Er hat die Augen offen wie wir, er sieht dasselbe wie wir. Was er aber erlebt, sind für ihn beiläufige unverbundene Wahrnehmungen. Wir als Betrachter des Bildes erkennen im Unterschied zu ihm in der Szene einen konstruierten Sinnzusammenhang. Jedes Detail der Momentaufnahme ist bedeutungsvoll und fordert uns auf die Zusammenstellung der Dinge im Bild zu deuten, sie zu interpretieren.

Ein Bild betrachtend, wechseln wir mehrfach unseren Standpunkt. In einem ersten Moment mögen wir uns mit der sitzenden Figur im Bild identifizieren. Wir versetzen uns in seine Lage. Wir sitzen selber im Mies van der Rohe Sessel. Wir warten wie er auf den Gastgeber. Unser Blick streift über die Bilder an den Wänden. Wir verschränken unsere Hände und legen sie auf die Knie. Wir senken den Blick und schauen an unseren Schuhen vorbei auf den Teppich. Die Farbigkeit ist etwas zu penetrant, stellen wir fest. Und dann sehen wir plötzlich die Beine, vier nackte Beinpaare, die unter dem Teppich hervorschauen. Erschrocken fragen wir uns: Was geschieht hier? Eine Bewegung in unserem linken Bildfeld unterbricht unser Staunen und lässt uns den Kopf wenden. Das Hausmädchen ist eingetreten.

Die Eindrücke für den Mann im Bild sind fremd und verwirrend. Solange wir uns mit ihm identifizieren, werden auch wir von den Eindrücken verwirrt. Darum nehmen wir von ihm Abstand, wir lösen uns aus ihm wieder heraus und nehmen den Standpunkt außerhalb des Bildes, die Perspektive des Bildbetrachters ein. So retten wir uns zurück an den Ort, woher wir in gebührendem Abstand den Überblick behalten können. Von hieraus erkennen wir, dass im Bild Ereignisse, die nicht zusammengehören können, gleichzeitig geschehen. Im Bild sind Zeitenläufe, die möglicherweise hintereinander stattfinden, übereinander geschoben und zu einem Augenblick verschmolzen worden. Jedoch nicht allein die Ereignisse, die in eine Folge gehören sind in eins gesetzt, auch die Interpretationen, die Bilder, die sie bei den im Bild handelnden Personen hervorrufen und die jene im Nachhinein zur Erklärung und Deutung herangezogen haben, erscheinen am gleichen Wahrnehmungshorizont. So, wie die befremdliche Unternehmung der Paare unter dem Teppich lediglich der traumatischen Vorstellung des Besuchers im Sessel entsprungen sein kann und darum einer ganz verschiedenen Bildwirklichkeit angehört, so können auch die Bilder an der Wand einer anderen Vorstellungswelt zugeordnet werden. Natürlich sind sie als gängiger Wandschmuck plausibel. Man hat solche, dem direkten Verständnis unzugänglichen Kunstwerke in fremden Wohnzimmern, oft genug erlebt. Hier im Bild jedoch könnten sie jene Visionen sein, die sich den Paaren unter dem Teppich eröffnen. Was die Paare, oder eine Person unter ihnen, unter dem Teppich erkennen, zeigt sich unmittelbar in den verschlüsselten Kunstwerken an der Wand. Das was unter dem Teppich verborgen, dort erkannt wird, offenbart sich unmittelbar als Bild an der Wand.

Wie finden wir Zugang zu diesen Bildern? Wie könnten sie sich uns entschlüsseln? Liegt die Lösung tatsächlich unter dem Teppich? Wir müssen offensichtlich in eine tiefer gelegte Schicht des hier vorgestellten Bildes abtauchen. Wir wollen es versuchen:

Meine Damen und Herren, schauen Sie das Bild an. Versenken Sie sich ins Bild. Schauen sie auf den Mann im Sessel. Sie sind jetzt, jeder von Ihnen, dieser Mann. Sie sitzen im Bildraum. Sie spüren das lederne Polster unter Ihrem Gesäß. Sie sitzen angenehm. Entspannen Sie sich,

lehnen Sie sich zurück, legen Sie die Hände wie er in den Schoß. Atmen Sie tief ein. Atmen Sie tief aus. Sie sind im Bilde. Sie hören, wie das Hausmädchen sich nähert. Das leise Klirren der gefüllten Gläser verrät ihr Kommen. Sie neigt sich mit dem Tablett zu Ihnen herunter. Ihre Bewegungen sind sanft und freundlich. Sie lächelt Ihnen zu. Sie nehmen ein Glas vom Tablett und nicken ihr dankend zu. Sie führen das Glas an den Mund. Sie trinken. Sie setzen das Glas wieder ab, halten es vorsichtig auf den Knien und schauen auf den Teppich. Sie betrachten das Violett. Sie sehen die rosa farbigen Streifen dazwischen. Die schwarzen Quadrate fangen vor ihren Augen an zu hüpfen und fügen sich nach und nach zu einem eigenen Bild eines Raumes, der sich aus dem violetten Meer herauslöst. Als könnte sich der Teppich entfalten, öffnet sich ein Zwischenreich, eine unbekannte Räumlichkeit, in welche Sie eintauchen. Ohne Halt ist dieser Raum und Sie glauben zu stürzen. Sie fallen. Sie fallen immer weiter, immer tiefer, es wird dunkel um Sie, immer dunkler, bis diese weiche Dunkelheit sie mit aller Sanftheit auffängt und schließlich in kompletter Ruhe umhüllt. Ausgestreckt und entspannt, eingebettet in eine wohlige Wärme, liegen Sie jetzt wie unter einem Teppich.

Was sehen Sie? Wie fühlen Sie sich? Können Sie die Bilder beschreiben, die Ihnen begegnen? Erkennen Sie ein Gesicht, eine Gestalt, eine Geste? Sind es solche Bilder, wie sie im Raum hier an der Wand hängen? Die Tafel aus Holz, mit den Kärtchen, die sich hin und her schieben lassen. Seltsame Inschriften erscheinen darauf und verschwinden sogleich wieder. Die Kärtchen ändern die Farbe, von rosa zu blau Ein helles Rund in einem türkisfarbigen Grund erscheint vor Ihrem Auge, darüber eine helle Haarlocke, jetzt verschindet das Gesicht wieder, als hätte man eine Spielkarte umgedreht. Eine Frau bewegt sich auf Sie zu, sie hat langes, dunkles Haar und verwandelt sich vor Ihren Augen in eine Zeichnung, wird zur Linie auf einem grau eingefärbten Papier. Sie schauen sich die wechselnden Bilder an, verfolgen ihr Kommen und Gehen. Sie überlassen sich den Bildern. Sie entspannen sich. Sie werden müde, jetzt schlafen Sie ein....

Wachen Sie auf. Die Séance ist zu Ende. Sie sind nicht unter dem Teppich. Sie waren nie dort. Sie befinden sich im Raum, wie ihn dieses Bild vorstellt. Sie sitzen auf einem Sessel. Sie schauen sich um. Die Raumfarbe kommt ihnen jetzt unvermittelt ganz rosa vor. Waren die Wände vorher auch schon in diesem fleischig warmen Ton gestrichen? Ihnen schaudert, als wäre Ihnen kalt. Wie lange hat dieser Sturz ins Bild gedauert? Ihnen ist, als hätten Sie jedes Zeitgefühl verloren. Auch Ihr Bewusstsein des Ortes ist verwirrt. Sie stellen fest, dass Sie nicht in einem Sessel sitzen, sich nicht in einem rosa gestrichenen Raum aufhalten. Sie schauen nur ein Bild an. Das Bild zeigt diesen Ort, und sie betrachten lediglich seine Abbildung. Der Mann im Bild, das sind nicht Sie. Sie haben sich nur in seine Lage versetzt. Es ist ein Bild. Sie haben ein Bild angeschaut. Sie haben an einer Bildbetrachtung teilgenommen.

Bleiben wir also beim Bild: Gleich wird das Hausmädchen auf den Mann zutreten und ihm das Tablett mit den Getränken reichen. Er wird automatisch ein Glas vom Tablett heben und sich bei der Frau bedanken. In Gedanken ist er bei dem Gespräch, das ihn mit dem Hausherrn erwartet. Er achtet nicht mehr auf den Teppich und schon gar nicht sieht er irgendwelche Beine darunter. Es waren seltsame Vorstellungen, abwegige Assoziationen beim Warten. Die Kunst an den Wänden interessiert ihn auch nicht weiter. Er könnte den Hausherrn, den er gleich begrüßen wird, natürlich darauf ansprechen. Er nippt am Glas. Sein Blick geht hinüber zum Vorhang, der tiefrot vor die Fenster gezogen ist. Hat sich der Vorhang nicht eben bewegt? Bis jetzt ist ihm der rote Vorhang gar nicht aufgefallen. Es war die Fremdheit des Raumes und der Dinge darin, die seine Aufmerksamkeit in Bann gezogen hatten. Dabei waren ihm diese sonderlichen Gedanken gekommen, diese seltsamen Vorstellungen waren in ihm aufgetaucht, die jetzt plötzlich wie weggewischt sind. Und der Vorhang? War dieser nicht vorher noch offen gestanden? Hatte das Hausmädchen ihn unbemerkt zugezogen?

Misstrauisch mustert er den roten Vorhang. Hatte er vielleicht die ganze Zeit wie auf einer Bühne gesessen. Ihm wird ganz seltsam zumute. Man hatte ihm ohne sein Wissen zugeschaut. Jetzt erst ist die Vorstellung zu Ende und der Vorhang wurde geschlossen.