

Bild und Blick

«Die Leinwand, ich möchte sie durchstoßen!» – Ein Ausruf auf der Suche nach dem Bild; nach dem Bild und seiner Wirklichkeit. Wo findet sich das Bild? Hinter der Leinwand? Im Blick des Betrachters? Am Ende doch auf der Leinwand? Der Maler Hannes Weigert skizziert Einsichten seiner künstlerischen Suchbewegung.

Das echte Bild wird erst in der Anschauung, und ebenso bleibt der Raum, den das Bild in sich birgt, oft lange unsichtbar, so lange, bis der Blick nicht mehr das Einzelne ungeduldig herausgreift, sondern in äußerster Gespanntheit erwartet, dass sich etwas überraschend zeige und das Bild zum Blick werde, wie der Dichter sagt. Doch der Maler wünscht, das Unerwartete zu erhaschen, im Wegschauen, auf dem Kopf stehend, in der eigenen (gespielten) Abwesenheit beim Malen. Bemüht, selbstlos und nur wie zufällig dabei zu sein, da das Bild sich ereignet, will er bloßer Betrachter sein der endlich nicht mehr eigenen Bilder; die dadurch wieder «offenbaren» – was? Und wie kann sich überhaupt etwas zeigen auf der Fläche?

Der Seher

Er, der Seher, kommt dem Maler von «der anderen Seite» her entgegen (aus der Fläche heraus, die der Maler sich erst zum Bildraum öffnen muss); sehend, was der Maler in sich erlebt und nicht sieht, kann er den Maler malend darstellen: «Lichtesweben» von Johannes Thomasius (1911), das Bild auf der Staffelei im Bühnenbild, gemalt von dem Nichtmaler Rudolf Steiner in der Rolle des modernen Malers Johannes. Weil er

selbst ein Maler sein könnte.

Dann in Dornach, längst nun schon Maler (1918), schuf er («bescheiden-unbescheiden», so er selbst) in der Kuppel des Goetheanum-Baus die großartige «Schmiererei» (sein eigenes Wort) als Anregung für die nach ihm kommenden Maler (für mich).

Es ist dann eine andere Figur des Dramas, welche im Anblick eines (uns, den Zuschauern, nicht sichtbaren) Gemäldes des Johannes die Worte ausruft, die für den Maler Steiner gelten: «Dass dies Gemalte sich durch sich / Im Augenblick vernichtet, / Sobald der Blick es fassen will.»

Selbstbildnis

«Die Leinwand, ich möchte sie durchstoßen». – Ich habe immer wieder diese Worte in mir nachgesprochen, und ich hatte dabei die Empfindung, es seien meine eigenen Worte; als hätte er, Steiner, meine unbestimmte Sehnsucht dadurch auf einen Punkt konzentriert.

(Im Traum sah ich einmal, wie die Fläche unter meinem Blick, wie unter einem Brennglas, zu schwelen anfing und schließlich an einem Punkt vom Feuer, wie von hinten her, durchbrochen wurde, begleitet von der Empfindung des Erwachens. – In einem ande-

ren Traum – der keiner war – sah ich dann nur noch das brausende «Feuer», ganz nah, hinter mir, als Wand, heftig leuchtend. Und auch da dann das Erwachen – wie aus einem Traum –, diesmal aus Angst. Die Leinwand schützt mich also vor dem furchtbar lebendigen Feuer.)

Zugleich aber empfand ich diese Worte nicht nur als für mich bestimmt, eher, als erlebte ich sie stellvertretend für die Malerei meines Zeitalters. Wie ich auch, nicht meine Bilder zwar, wohl aber den Kampf ums Malen (ausgefochten in Einsamkeit, die aber täuscht), als «weltbedeutend» empfand.

Bildräume

Und freute mich, wenn ich die Einsamkeit für Augenblicke durchbrochen sah durch die Bilder, auch *durch* die Worte der Maler. So, wenn ich in Mark Rothkos Aufzeichnungen las von der Sehnsucht, im Bild die Arme (oder die Flügel?) auszubreiten, und ich dann verstand, weshalb er seine Bilder möglichst tief aufzuhängen wünschte: damit die Schwelle ins Bild hinein leichter zu übertreten sei; verstand auch besser, warum nichts zu sehen ist auf seinen Bildern und diese sich im Anschauen auflösen, weil das Sehen selbst zum Bild werden und einen neuen Raum, den Sehraum, bilden soll.

Darin man «das Sehen sieht», wie James Turrell sagte. Daher Turrells «Painting spaces» oder Sehräume nur im Anschauen zu betreten sind. (Dennoch wagte ich es einmal, unerlaubt, nachdem sich der Aufsichtshabende entfernt hatte, die Absperrung zu übersteigen – ich hatte die Schuhe abgestreift – und in den Bildraum einzutreten.)

Turrell ist Flieger und hat, wie jeder Flugreisende, die Erfahrung gemacht: durch das kleine Fenster hinaus auf Wolken, Sterne, Städte, Meere zu schauen, dabei gleichsam unvermerkt hinausfallend, hinstürzend zum Gesehenen. Um dann plötzlich, wenn die Maschine in die Wolkendecke eindringt, zu sehen – ohne etwas zu sehen. Der Fensterrahmen erfüllt von raumloser Helligkeit, und wir pendeln zwischen Heraus schauen und dem Gewahrwerden des eigenen Sehens in uns. Lässt sich das malen?

Sehhilfen

Lovis Corinth, dessen Blick (über den Walchensee hinweg) weniger auf die Dinge konzentriert als geweitet ist (daher eine gewisse Unschärfe in den Erscheinungen, zugleich aber auch die fühlbare, mit den Augen tastbare Dich-

«Lichtesweben» von Rudolf Steiner als Johannes Thomasius (Tempera, 1911)





Der dem Maler die Augen schließt (Hannes Weigert, ohne Titel, 2007)

te der Luft, so als müsste sich das Licht erst da hindurcharbeiten und brächte dabei die Welt zum Erzittern); Zeitgenosse des Johannes Thomasius, doch ohne je vor dessen Bild gestanden zu haben – und es auch nicht nötig hatte! Schau doch, wie er blickt! Wie durch einen Sehvorhang hindurch, der ja gar nicht vorhanden ist, der erst beim Malen entsteht und dann, nicht zerrissen, durchsichtig wird. – Der Schüler: Wodurch? – Der Lehrer: Indem du die Dinge nicht von dir weghältst, sondern an dich herankommen lässt. – Schüler: Wie? – Lehrer: Flach sehen! Mit beiden Augen parallel gucken (nicht über Kreuz). – Doch wie malen, wenn nichts mehr zu sehen ist?

Robert Rymans «white paintings» als eine Art, so empfinde ich es, von Experimentiervorrichtungen des Sehens, um allein in den physischen Voraussetzungen der Malerei – Leinwand auf Keilrahmen gespannt, weiße Grundierungsfarbe, Nägel – schon «Bilder» zu sehen. Oder Malewitsch: weißes Quadrat auf weißem Grund; doch hier nicht die Feier des Bildmaterials, sondern umgekehrt, ihrer Überwindung, in dem der Blick den Raum verlassend ins Unendliche (hinter der Leinwand? in mir?) entlassen wird. – Ein nur scheinbarer Gegensatz, denn Malerei, wie der Blick aus dem Flugzeugfenster zeigt, handelt immer vom Sicht- wie Unsichtbaren zugleich.

Das berührt auch die Frage der Blind-

heit oder des neuen Sehens. Der blinde Simon auf Rembrandts Bild trägt das Kind auf seinen Händen, nein, eher auf seinen Handgelenken, als wolle er das Kind, wenn schon nicht sehen, so auch nicht ertasten. Und hat es auch nicht nötig, denn er schaut es in sich: er sieht das Sehen und damit denjenigen, dem er das «Sehen-Sehen» verdankt.

Rembrandts Blick ist raumschaffend. Und indem sich sein Sehen meinem Sehen mitteilt, kann ich diesen Raum betreten und ihm nachfolgen bis zur Grenze. An dieser erscheint der Tod wie ein bloßes Augenschließen, als ein fortgesetztes Schauen, nur, wie Simon, mit anderen Augen. Oder den Augen eines anderen: Bei Rembrandt erscheinen mir die letzten seiner mich anblickenden Selbstzeugnisse wie mir angepasste Masken oder Hohlräume, durch die ich selbst (in entgegengesetzter Richtung) schauen kann, Sehhilfen.

Was hat das nun mit Rudolf Steiner zu tun, der doch nie ein Bildnis seiner selbst (dafür ein Christus- oder Menschenbild) gemalt hat? – Weil es sich ja für alle um das Sehen handelt, Maler wie Nichtmaler (Steiner, der Seher). Und darum, wie das Sehen sich verwandelt. Und zur Verwandlung gehört auch, dass der Maler aufhört zu malen («Das Ende der Malerei») und der Nichtmaler plötzlich zum Maler wird, damit es überhaupt weitergeht. Vielleicht wird der Nichtmaler Rudolf Steiner er-

kannt werden, nicht nur von den Malern (den wieder malenden), wenn der Neuanfang einmal gelungen sein wird.

Augenbilder

Als sich Rothkos Traum von der Tempelmalerei in Huston, Texas, endlich erfüllte, da malte er keine Bilder. Er ließ durch Farbe etwas im Raum anwesend werden, was man nicht malen (nur hervorrufen) kann; was mit Augen nicht zu sehen, gar auf Bildern nicht sichtbar, höchstens im Wegschauen zu erhaschen sein kann. Die Anwesenheit eines Gefühles, das wohl durch die «Bilder» bewirkt, aber nicht an ihnen anschaulich wird, und das sich auslöschen würde, wollte man es in den Blick zwingen. Denn nicht alle Bilder, nur die «Augenbilder» werden mit Augen gesehen. (Erst im «Augensehen» tritt das innerliche Schauen aus sich heraus in die unmittelbare Erscheinung, wird in Augenbildern unverborgen anschaulich.)

Die Augen werden mir, so betrachtet, zu Toren, durch die man ein- und ausgehen kann, mit sich und den Erscheinungen. Und wenn man beim Anschauen aus den Augentoren hinausgeht, dann muss es auch einmal möglich sein, sich da draußen zu bewegen, im reinen Erleben, ohne den Leib (dem die Augen in den Höhlen sitzen). Geht man also ins Bild hinein, so lebt man zuerst in der Fläche und stößt dann durch sie hindurch. Und in diesem Moment erlebt man, wie man sich wirklich mitgenommen hat da hindurch; man bemerkt nun, dass man nicht mehr in gewöhnlicher Weise «anschaut», vielmehr erlebt man sich mit dem Gefühl für die eigene Gestalt in dem Raum darinnen, der «hinter» der Bildfläche liegt. Man merkt dies, indem man sich bewegt und sich wendet, um-wendet. Man hat also seinen Körper vor dem Bild stehen gelassen, aber nimmt in das Bild hinein mit die Empfindung für die eigene Bewegung.

Scheintüren

Die Bilder der Alten, mit welchen Augen, in welchem Licht, sollten sie gesehen werden, im Dunkel der Grabkammern? – Ans Tageslicht gehoben kann ich sie sehen: vor mir steht eine «Ansichtskarte» aus einem etruskischen Grab. Auf hellem Grund eine dunkelbraune Menschengestalt im Flug. Am Bildrand unten ein Streifen gewellten Wassers in Blau, in das der Springer sogleich ein- und untertauchen wird. Springen – sich aus der Schwere bringen; ein Augenblick des Lebens im Lichtraum, dem hier im Bilde Dauer verliehen ist. Dem Verstorbenen, dem im Schattenreich Lebenden, zur Erinnerung, damit er im Anschauen, von drüben her, noch einmal sich erinnern möge an die Freuden

des Tags. Und diese so noch einmal (oder ewig) koste? Mir hat sich der Turmspringer allmählich in den das Leben erst entdeckenden Seligen verwandelt, in den Leibfreien, der da plötzlich nicht mehr springt, nicht mehr fällt, der jetzt als dunkler Fleck schwebt, und meine Aufmerksamkeit in die Weite des hellen Grundes verbreitet. Ist dies ein Bild des Lebens ›drüben‹ (allerdings im diesseitigen Gewand)? Totenbilder, die so zu rechter Lebensmalerei werden, für die drüben ›Lebenden‹ nämlich? Das Dunkle der Grabkammern entdeckt sich als Täuschung, als bloßer Diesseitsgedanke; daher die Grabbauten ja auch fest verschlossen und damit als Räume aufgehoben wurden und man draußen an der Schwelle der ›Scheintüren‹ (ein gutes Wort für Bilder) die Gaben niederlegte. Dabei kommt es darauf an, wie man vor ihnen steht.

Weltbilder

Wenn der alte Maler daran ging, den ersten Farbfleck mit ahnungsloser Bestimmtheit auf das weiße Papier zu setzen (der da, für ihn selbst überraschend, seinen Ort fand), dann begann er damit, dass er seine Füße in den alten, immer reinen Schuhen deutlich hörbar nebeneinander auf den Boden – soll ich sagen? – ›abstellte‹ und sich dadurch gleichsam in Stellung brachte für das, was kommen möge. Denn dies, was dann kommen würde, verlangte einen sicheren Stand.

Ein fester Stand erlaubte es ihm, seine Aufmerksamkeit, nachdem er sich so zunächst seines ›Hier stehe ich!‹ versichert hatte, nun vollständig und ganz wie von sich weg in den erst noch weißen, noch farb- und lichtlosen, dann aber immer mehr farbig-bewegten Lichtraum zu richten, der in sich selber groß und größer wurde. Und in den hinein er dann verschwand. (Wie weit – von sich – er weg gewesen, das zeigte sich nachher im Versagen seiner Stimme.)

*«Während ich male,
lasse ich meinen Körper
vor der Tür.»*

Pablo Picasso

Anschaulich wurde mir dies alles erst viele Jahre später, als ich den Raum betrat, in dem der Leib des toten Malers aufgebahrt lag. Zu dem Eindruck, mich in einer Ausstellung zu befinden und etwas zu betrachten, was wir gewohnt sind ›Installation‹ zu nennen, trugen wohl, trotz den vielen Blumen, die gemalten Bilder bei, die um des Malers Leichnam auf Staffeleien aufgestellt waren und mir den Toten mit einem Mal unwirklicher noch als diese erscheinen ließen. Der Schein der Bilder

hob die Wirklichkeit des Todes auf und bewies mir, dass der, den ich suchte, nicht mehr da war, sondern nur noch in seinen Bildern anwesend war (die mir jetzt als von der anderen Seite her gemalte aufgingen). Ich brauchte diese Ausstellung des toten Malers. Sie bezeugte mir die Wirklichkeit des Raumes, den der Maler malend und den Tod dabei immer schon ein wenig vorwegnehmend betreten hatte. Nachdem er jedesmal zuerst seine Schuhe in der angemessenen Art abgestellt hatte. Wie die Gaben, die man an den Scheintüren zur Unterwelt niederlegte.

Aus- und Einblicke

Ein fast schon bewegtes oder animiertes Bild: die beiden von Munch in Holz geschnittenen Gestalten, die durch den Vorhang des Waldrandes in das dem Blick noch entzogene Waldinnere eintreten. Die eine führt die andere; sie kennt den Tod inwendig und darf in den Raum hinter der Waldgrenze, in die Bildfläche hinein- oder hinübergeleiten. Für Munch vielleicht nicht so sehr ein Hinein-, sondern Heraustreten (ins Waldesäußere hinaus!): das Sterben.

Der Mondfahrer und Erdumkreisende, er reist in Gehäusen durch eine dauernde, vom Sonnenlicht zwar erfüllte, doch unerhellte Finsternis, darin die Raumfahrzeuge als kleine Monde scheinen. Durch die Fenster geht sein Blick – nach draußen? Ist nicht der Raumfahrer ein ›Außenstehender‹ und schaut eigentlich hinein? Doch was ist hier innen? Und wohin – hinaus? hinein? – begibt er sich, wenn er, das Gefährt verlassend, ins All sich abstößt? Hat er, dabei auch jetzt noch durch ein Fenster (das des Schutzhelms) blickend, den Raum verlassen und weiß es nur nicht?

Mir träumte einmal, ich sähe wie ein Weltraumfahrer die Erde aus dem All, von oben oder außen. Sie stellte sich jedoch anders dar, als ich sie von den Bildern kenne; sie wölbte sich mir nicht entgegen, sondern war Schale, eine Kuppel unter mir, und leuchtete in eigenartigen, seltenen Farben, wie ein Gegenbild des Regenbogens.

Anthroposophie sei ein ›schwarzes Loch‹, und der Maler, der hineinfiele, sei für die Welt verloren, sagte Per Kirkeby (der Maler). – Doch wagte er es hineinzusteigen: Zu was würde, von dort aus gesehen, die Welt? Und zu was das Malen? ■



Das Sehen sehen: Studie von Rudolf Steiner (Ausschnitt aus dem Entwurf von Rudolf Steiner zur Augenpartie des Menschheitsrepräsentanten. Aus: Hilde Raske: Das Farbenwort)

Hannes Weigert, geboren 1964 in Deutschland. 1985 bis 1995 Student und Lehrer zusammen mit Gerard Wagner an der ›Malschule am Goetheanum‹ in Dornach. Seit 1996 lebt er als Maler und Waldorflehrer in Norwegen. Schatzmeister im Vorstand der Norwegischen Landesgesellschaft. Initiator von ›The School of Nature‹ (www.schoolofnature.org).