

**DAS ZWEITE GESICHT. PORTRAITMALEREI UNTER ZEITDIKTAT. MARC WESTERMANN. SEPTEMBER 2008. 16 UND 9 LEINWÄNDE. JE 50 X 50 CM. ÖL, ACRYL UND BINDER AUF LEINWAND. TEXT ZUM WERK.**

Inhaltsverzeichnis: Zusammenfassung. Die Protagonisten des Textes. "Das zweite Gesicht" als roter Faden. Die Archetypen. Die Szenen der Bilder. Das halbleere und das halbvolle Glas. Erste Bildbetrachtung. Der Grund der Charaktere - Antonius Block und Mia. Block und die Wahrhaftigkeitskünstler - der Kult der Konsequenz. Wie man der Kunst Glauben schenkt. Überzeugungstäter und ihre Opfer I (*Glaubwürdigkeit durch die Würde der Wahrhaftigkeit; der Künstler als Wahrheit*). Überzeugungstäter und ihre Opfer II (*Glaubwürdigkeit durch Faktizität, der Künstler als Wissenschaftler*). In letzter Konsequenz: der Grund der Kunst. Harte Konsequenzen für die Kunstgattungen. Zweite Bildbetrachtung. Das Leben vor, auf und hinter der Leinwand. Adieu sweet Personenkult. **ZUSAMMENFASSUNG** *Der folgende Text erläutert Teile des Werkes "Das zweite Gesicht". Er setzt die Eigenschaften, Wünsche und Erkenntnisleistungen des Portraitierten (Antonius Block), des Portraitisten und des Portraitbetrachters in Beziehung. Der Kreuzritter Block, der das Zentrum der Arbeit bildet, ist als Protagonist des Ingmar Bergman - Films "Das siebente Siegel" auf der Suche nach einem eindeutigen Zeichen von Gott. Die von ihm bezweifelnde und gleichzeitig ersehnte Existenz Gottes soll als Beweis unanfechtbarer Wahrheit die Wahrhaftigkeit seines Lebens garantieren. Ich behaupte, er konnte Gott nicht finden, gerade weil er sich auf die Suche machte und versuche dies zu zeigen auch anhand von Mia, deren Grundstimmung Blocks emotionaler Verfassung diametral gegenübersteht. Sie hat Gott schon immer gefunden, da sie ihn nie suchte. Sie verkörpert die Lösung des Problems. Sie handelt, statt zu fragen und wird - als Instanz des ohne zwiespältige Introspektion gelingenden Lebens - theoretisch nicht so ausführlich behandelt wie Block. Sie ist und muß daher nicht bedacht werden. Die Arbeit befragt das Verhältnis von Wahrheit und Erkenntnis anhand der dafür sich anbietenden Gattung des Portraits. Das gemalte Portrait ist ein uneindeutiges Zeichen, das auf eine hinter ihm liegende, reale Person verweist. Wie Block wird der Betrachter in eine zwiespältige Gefühlslage geführt, die ihn zum einen glauben macht ohne zu bezeugen. Im folgenden möchte ich darlegen, warum es nicht Aufgabe der Kunst sein kann, ein identisches Abbild, dessen, was man sieht, zu erzeugen - insbesondere nicht im Genre des Portraits. Kunst ist ihrer Natur nach fiktional und nicht dokumentarisch. Auf dieser Grundlage entwickle ich eine Kritik der hier so bezeichneten "Wahrhaftigkeitskünstler". Ihnen gilt in diesem Zusammenhang meine Aufmerksamkeit, weil ihre künstlerische Haltung teilweise durch Block verkörpert wird. Sie maßen sich eine Nähe zur Wahrheit an, die den Kunstbetrachter irreführt, indem sie seine (aus Unsicherheit geborenen) Bedürfnisse trüftet. Einmal gibt der Wahrhaftigkeitskünstler sich qua Methode - in dem das Werk die Rolle eines (zu verifizierenden) Experimentes spielt - den Anschein des Wissenschaftlers. Dieser handhabt Faktizität und leistet die erwünschten Einschätzungen über die Wahrheit. Darüber hinaus stellt der Wahrhaftigkeitskünstler seinen unbezweifelbaren Ernst und sein überzeugt scheinendes Problembewußtsein in den Mittelpunkt. Er versucht den Eindruck unantastbarer Wahrheit zu erzeugen, indem er sich "wahr - haftig" gibt, das heißt sich selbst "als Wahrheit" präsentiert. Doch ist es nicht Aufgabe des Künstlers, wie die Wahrheit zu sein; dies ist vielmehr ein absurdes Unterfangen, das notwendigerweise hohle, aus Mangel an Substanz (ja, aus Mangel an Wahrheit!) überzogene Gesten erfordert. Ich schließe mit einer näheren Erklärung meiner Arbeit, die in Form von Mehrfachportraits anzudeuten vermag, daß auch in diesem Fall nicht die Wahrheit hinter dem Werk im Mittelpunkt steht, sondern die Wahrheit des Werkes. Der schlechte Tatbestand seiner Existenz ist der anzuerkennende Fakt, die Wahrheit - und nicht der Transport inhaltlicher allgemein verbindlicher Antworten. Kunst ist nur dann faktisch existent, wenn sie phantasiereich, das heißt, voller Fiktion ist. Wenn sie faktisch ist, ist sie keine Kunst. Sie gibt keine absoluten Antworten, der-*

*art wie Antonius Block sie wünscht, sondern bewegt den Betrachter, sich selbst eigene Antworten zu geben. Er allein, und nicht der Künstler, darf den Nebel klären.* **DIE PROTAGONISTEN DES TEXTES** Meine Arbeit "Das zweite Gesicht" steht in noch engerem Bezug zu Ingmar Bergmans Film "Das siebente Siegel" (1956) als die vorausgehende Serie "ichthys". Die Kenntnis des Films ist nicht notwendig, erhöht aber Zahl und Präzision der Auslegungsvarianten. Daher werde ich zwar nicht den Film nacherzählen, aber doch umfangreich auf die vier Hauptcharaktere und insbesondere den tragischen Helden eingehen. Zwecks Steigerung der Lust und des Erkenntnisgewinns empfehle ich, sich den sehenswerten Film vor der Lektüre dieser Schrift anzuschauen. Der Plot spielt im mittelalterlichen Schweden zur Zeit der Pest. Der Ritter Antonius Block und sein Knappe Jöns kehren von einem zehnjährigen Kreuzzug heim. Sie treffen auf eine Gauklerfamilie, Jof, Mia und ihr einjähriger Sohn Mikael. Die im linken Teil des Werkes dargestellten Portraits zeigen Block (siehe letzte Seite), rechts sehen wir Mia (siehe Deckblatt). **"DAS ZWEITE GESICHT" ALS ROTER FADEN** Bevor ich nun näher auf das Beziehungsgeflecht der Akteure eingehe, möchte ich den roten Faden aufnehmen, der durch diesen Text leiten wird. Es handelt sich um die Deutungen des Titels: "Das zweite Gesicht". Ich werde dem Leser die zielstrebige Vieldeutigkeit in vier Anläufen erläutern. Der von links nach rechts lesende Abendländer mag als ersten Einfall vermuten, Mia sei hier gemeint, denn ihr Portraitquadrat hängt rechts von Block - sie ist in Bezug zu ihm "das zweite Gesicht". In einer zweiten, subtileren Variante, die nur der erassen kann, der den Film kennt, ist mit dem zweiten Gesicht das eine von zwei - in der entsprechenden Filmszene vorkommenden - Gesichtern gemeint. Die Portraitvorlagen Blocks entstammen einer Szene gegen Ende des Films, in der er und der hinter ihm stehende Jöns einer Hexenverbrennung zusehen. Die Szene, aus der Mias Gesicht abgemalt wurde, steht fast am Anfang des Films, in der Jof ihr von seiner Marienerscheinung berichtet. Die dritte Anspielung des Titels bezieht sich auf die Voraussetzung einer Erscheinung: "das zweite Gesicht" als Fähigkeit zur Vision. Nur Jof und Block sind mit der Gabe ausgestattet, mehr als alle anderen sehen zu können. Die Wortbedeutung der "Vision" leitet zur hier wichtigsten Deutung Nummer vier, die sich zuletzt vom Film löst und auf das konkrete Werk eingeht: Das "zweite Gesicht" als das immer wieder nächste Gesicht, das als Portrait zu dem oder den schon vorhandenen Portrait(s) hinzukommt. Blocks Gesicht wurde achtmal kopiert, Mias Gesicht nur einmal. Zur Übersicht liste ich die vier Ansätze in Kurzform auf, denn ich werde sie im Gesamtverlauf des Textes nacheinander behandeln. Der Titel kann verstanden werden; als 1. Mias Gesicht, das zu Antonius schaut; als 2. das jeweils eine von zwei Gesichtern der ausgewählten Szene; als 3. die Fähigkeit, das Übersinnliche zu erkennen; als 4. das jeweils nächste gemalte Gesicht, im Gegensatz zum ersten bzw. vorherigen. **DIE ARCHETYPEN** Mein Werk, wie dessen Interpretation, bewegt sich durchgehend auf der Ebene des fiktionalen Filminhalts, da in dieser Arbeit keine Anstrengung unternommen wurde, auf die doppelte Identität des Schauspielers als Person (in diesem Fall Max von Sydow und Bibi Andersson) und als Rolle (Block und Mia) einzugehen. Zwar trägt das Werk einen aktuellen Realitätsbezug, nimmt aber seinen Weg weniger über die Dokumentation im engeren Sinne, als mehr über Phantasie und Gestaltung. Gegen Ende des Textes werde ich diesen Aspekt eingehender betrachten. Für einige Abschnitte wollen wir nun der Inspiration des Drehbuchautors Ingmar Bergman folgen. Er überarbeitete sein einaktiges Theaterstück namens "Holzmalerei" und paßte es dem neuen Medium an. Der Film verleugnet seine theatrale Herkunft keineswegs. Das psychologische Kino des späten Bergmans deutet sich an. Einige Figuren

- vor allem der tragische Held Block und der Tod - "leben" nicht, sie wirken eher steif, sind nicht als Charaktere ausgearbeitet. Man hat den Eindruck, der Autor benutze sie als Medium für Satzinhalte. Er zeigt nicht Figuren, sondern entwickelt eine Problematik, einen Gedankengang, ähnlich wie Platon, der seine Philosophie in Dialoge kleidete. Der Archetyp Block trägt den Namen des Heiligen Antonius, dem Patron des Auffindens verlorener Gegenstände. Diese Zuordnung könnte von Bergman, der gelegentlich mit "sprechenden Namen" arbeitet, bewußt mit dem Nachnamen "Block" kombiniert worden sein, denn es handelt sich um einen aus dem Glaubenskrieg zurückgekehrten Kreuzritter auf der aussichtslosen Suche nach Gott. Modern übersetzt verkörpert Block den Menschen auf der rastlosen Suche nach dem Sinn des Lebens. Ihn begleitet sein Widerpart, der desillusionierte Zyniker Jöns. Als Blocks Knappe hierarchisch unterlegen, weiß er seinen Herrn immer wieder zu reizen, zum Beispiel wenn er beiläufig Lieder singt, die Blocks Problem (unter dem Deckmantel der Gesangskunst) direkt ansprechen. Den Archetypen Jöns trifft man heute wohl am häufigsten an. Es handelt sich um den Menschen nach der Aufklärung, der weiß: "Gott ist tot" (Nietzsche), sich aber dennoch an religiöse Moralvorstellungen gebunden fühlt. Denn Jöns handelt moralisch - im Rahmen einer Alltagsmoral, die sich neben den Quellen eines hemdsärmeligen Pragmatismus auch aus christlichen Werten speist. Er rettet eine Frau aus den Händen ihres Vergewaltigers und befreit auch Jof aus einer lebensbedrohlichen Lage. Gleichzeitig sorgt seine Reflexionskraft für den - uns heute ebenfalls bekannten - Dauerzustand des mit den unmittelbaren Erlebnissen unverbundenen Betrachters. Die Affinität zur nüchternen Analyse stellt ihn stets mit einem Bein hinter sich und die Welt. In einer Szene im Wald wird dies deutlich, als er dem begriffsstutzigen Schmied beim Wiederveröhnungsdialo g mit seiner Frau wie ein Souffleur Worte in den Mund legt. Zusätzlich kommentiert er den in seinen Augen nichtigen Vorgang abschätzig. Jof und Mia bilden das archetypische Gegenstück zu den Kriegsherren. Auch sie tragen sprechende Namen - als Anspielung auf Josef und Maria. Sie spendeten Leben (von Mikael) und stehen im Leben. Die anmutige Mutter Mia steht für das Leben und Lebensfähigkeit schlechthin. Sie denkt grundsätzlich positiv, kann in einem Gespräch mit Block "nicht verstehen, wie man sich Sorgen machen kann" und erscheint auf den ersten Blick durchaus naiv. Noch naiver ist ihr Mann Jof, der in keiner noch so widrigen Lebenslage den Mut verliert, vor Kreativität sprüht und ebenso lebensfroh wie Mia wirkt. Im Gegensatz zu ihr hat er das zweite Gesicht, wodurch er in ihren Augen mit zuviel Phantasie ausgestattet ist. Er hat schon den Teufel gesehen und, um die anderen davon zu überzeugen, das Diesseits tatkräftig manipuliert. Mia überführte ihn, wie er die Wagenräder, die der Teufel mit seinem Schwanz rot angepinselt haben sollte, selbst bemalt hatte, und spätestens seitdem ist sie nicht mehr von seiner Hellsichtigkeit zu überzeugen. **DIE SZENEN DER BILDER** Blocks einziger Wunsch besteht darin, Gott zu Gesicht zu bekommen. Er gäbe sich sogar mit dessen Gegenspieler - dem Teufel - zufrieden, da dieser ihm von jenem berichten könnte. Doch seine Sicht reicht nur bis zur Figur des Todes. Gott oder Satan, als Wesen einer noch höheren Stufe der Transzendenz, entziehen sich seiner Erkenntnis. Er will diese Beschränkung nicht wahrhaben und den fast amoralischen Wahn, den er auf seiner fanatischen Suche entwickelt, zeigt spätestens die Szene, in der er die schon auf dem Schafott liegende Hexe aufsucht, um in ihren Augen den Teufel zu erblicken. Hexe: Seht mir in die Augen. Hä, was seht ihr, seht ihr den Teufel? Antonius Block: Ich sehe die Angst... in deinen Augen, sonst nichts. Hexe: Sonst nichts, gar nichts? Nicht? Antonius Block: Nein. Hexe: Er steht vielleicht hinter eurem Rücken? (Block dreht sich ruckartig um.)

Antonius Block: Nein, da ist niemand. Hexe: Aber er ist überall wo ich bin. Ich brauche bloß die Hand auszustrecken, dann kann ich ihn fühlen. Er ist auch jetzt bei mir. Kein Feuer kann mir etwas tun. Antonius Block: Wer sagt das? Hexe: Ich weiß es. Antonius Block: Hat das der Teufel gesagt? ... Szenenwechsel, der Scheiterhaufen wurde angezündet. Nun folgt der Dialog, der die Block-Portraits begleitet. Jöns: Was sieht sie jetzt? Könnst ihr mir darauf antworten? Antonius Block: Sie hat es gleich ausgestanden. Jöns: Das ist keine Antwort auf meine Frage. Wer hat Hand an das Mädchen gelegt? Irgendein Gott oder der Satan? Oder der Wahnsinn? Oder der Wahnsinn, Herr? Antonius Block: Das darf nicht sein! Jöns: Seht euch ihre Augen an, ihre gequälte Seele wartet auf die Wahrheit. Oder ist es nur die Todesangst und der Mondschein? Antonius Block: Nein. Nein! Jöns: Wir stehen machtlos da mit hängenden Armen. Weil wir sehen, was sie sieht. Unser und ihr Erschrecken ist dasselbe. Ein kleines Mädchen. Ich kann nicht mehr, ich kann nicht mehr! Im Angesicht der brennenden Hexe legt Jöns nahe, die Hexe sei schlicht wahnsinnig. Block kann die Verneinung metaphysischer Wirklichkeit oder eines höheren Sinns nicht akzeptieren, es muß für etwas gut sein. Er kämpft mit dem guten Glauben, den Jöns nie gehabt oder im Heiligen Land verloren hat. Die Szene, aus der Mias Portraits stammen, ist mit folgenden Worten Jofs unterlegt. Jof: Sie hatte ein blaues Kleid mit goldenen Blumen an. Und barfuß war sie. Sie hatte kleine wunderschöne Hände. Und das göttliche Kind war bei der Jungfrau. Es lernte laufen. Als sie merkte, daß ich sie sehe, hat sie sich zu mir gewendet. Auf einmal hatte ich Tränen in den Augen. Und als ich sie wegwischte, war sie verschwunden. Und plötzlich wars ringsherum still geworden. Überall im Himmel und auf der Erde. Kannst du das verstehen? In beiden Fällen spricht die zweite, nicht portraitierte Person Dinge aus, an die der oder die Portraitierte nicht glauben will oder kann. Jöns beschwört die Sinnlosigkeit und dementiert damit die Existenz Gottes. Er bezweifelt jegliche religiöse Weltsicht, deren wichtigstes Fundament die Unterstellung eines (von Gott gewollten, geplanten) Sinnzusammenhangs ist. Jof beschwört die Religion an die auch Mia glaubt, doch berichtet er von einer Art Wunder, das nicht in ihr Verständnis von alltäglich praktizierter, konservativer Religiosität paßt. Wo Jöns zuwenig sieht, sieht Jof zuviel. **DAS HALBLEERE UND DAS HALBVOLLE GLAS** An dieser Stelle hilft die Kenntnis der ursprünglichen Bedeutung des Wortes "Gesicht", um die Brisanz der divergierenden Ansichten zu spiegeln, die der Titel des Werkes anspricht. "Gesicht" bedeutete ursprünglich nicht "Antlitz der Kopfvorderseite", sondern "Gesamtheit des zu Sehenden". Es handelt sich um ein die *Gesamtheit* bezeichnendes Wort, ähnlich wie Gebälk oder Gewissen. Vor dem Hintergrund dieser Bedeutung macht der Begriff "das zweite Gesicht" keinen Sinn, denn "Gesicht" beschreibt schon alles, was es zu sehen gibt. Wenn es das Übersinnliche gibt, ist es da und also zu erkennen. Es wäre im Begriff "Gesicht" aufgehoben. Doch beschreibt dieser Realismus eine offenbar zu platte Sicht auf die Erkenntnisobjekte unserer Welt. Wie auch der Begriff "Gesicht" eigentlich vom betrachtenden, nicht vom betrachteten Element handelt, also überraschenderweise vom Sehenden und nicht vom Gesehenen, betont auch der Begriff "das zweite Gesicht" unsere individuelle Sehfähigkeit, mit der wir mal mehr, mal weniger Gesamtheit erblicken. Wir wissen es aus unserem Alltag: der eine erkennt mehr von der Welt, der andere weniger oder ein und dieselbe Person erkennt zu unterschiedlichen Zeitpunkten unterschiedlich viel. Die Sehfähigkeit hängt nicht allein von der Gabe des zweiten Gesichts im engeren Sinne ab, sonst wären sich Jof und Block ähnlicher - sondern von Naturell und jeweiliger Lebenssituation, welche den Blick lenken. An dieser Stelle möchte ich den Begriff des zweiten Gesichts von seinen

„übersinnlichen, magischen“ Anteilen befreien und in einen generellen philosophischen Kontext unserer Erkenntnisfähigkeit stellen. Block beschließt seinen Monolog in der Schlüsselszene des Films mit den Worten: „Man kann nur lachen.“ - und meint das Lachen des halben Zynikers, der die Nichtigkeit des Daseins verwinden will (aber nicht kann). Mia mißversteht ihn, denn sie reagiert automatisch auf das Signalwort „lachen“ und antwortet in ihrer lebensbejahenden Weise: „So gefällt Ihr mir schon viel besser“. Dann fügt sie eine ihrer unbekümmerten, von Pragmatismus durchsetzten Regeln hinzu, die der Erbauungsliteratur entlehnt sein könnte: „Zu zweit geht es doch viel leichter.“ Sie lebt mit Jof und sagt ihm zu Beginn „... was Schönes: Ich liebe dich.“ Ihr Grundgefühl von Gewißheit, Bejahung und Lebensgestaltung steht Blocks Grundgefühl von Ungewißheit, Skepsis und Passivität gegenüber. Mia fragt ihn nach seiner Frau und er antwortet seinem Wesen gemäß: „Vielleicht habe ich sie geliebt.“ Blocks Frau erscheint als Randfigur, das Zentrum seines Sehens bildet Gott. „Das schwerste auf der Welt ist das Glauben. Es ist, als wenn man jemanden liebt, der sich nie zeigt, wenn man ihn ruft.“ Blocks Gefühl findet kein Objekt, an dem es sich ausleben könnte; Mias Liebe findet Jof. Später werde ich über die Gründe der so unterschiedlichen Naturen mutmaßen, erst einmal festzuhalten bleibt die Tatsache, daß Mia und Block sich *kategorisch* nicht verstehen. Er traut den Phänomenen nicht, glaubt dem Leben, das mit dem Zaunpfahl winkt, solange nicht, bis er hundertprozentige Beweise hat. Seine Vorstellungen davon, wie die Beweise auszusehen haben, münden allesamt in Gott. Da dieser sich selbst nicht zeigt oder kein eindeutiges Zeichen gibt, grämt Block sich. Derlei kann Mia nicht verstehen, sie empfängt auch das unperfekte Leben, lauscht den erzählerischen Qualitäten ihres Mannes angeregt, wenn er in ihren Augen eine Marienerscheinung erfindet und beendet den Bericht mit der kurzen Nachricht ihrer Sorge über seine Phantasie - und das Leben geht weiter. Ihr Grundgefühl zeigt ihr das Leben, Blocks Grundgefühl zeigt ihm den Tod. Er sucht Sinn, sie hat nie nach ihm gefragt. Ihm ist sein Leben ein Buch mit sieben Siegeln, sie weiß nicht, daß es ein solches gibt. **ERSTE BILDBETRACHTUNG** Während wir tiefer in die Problematik eintauchen, möchte ich nach und nach die Elemente des Bildes vorstellen. Das zweiteilige Werk besteht aus 16 schachbrettartig angeordneten Leinwänden zur linken Hand und 9 Leinwänden zur rechten. Das Schachbrett versteht sich in Anlehnung an den Film als Parabel des Daseins, als Schlachtfeld, auf dem um Leben und Tod gerungen wird. Solange Block und der Tod Schach spielen, geschieht nichts. Gewinnt Block, ist er frei und muß noch nicht sterben. Verliert er, holt der Tod ihn und alle, die bei ihm sind. Soweit die Ausgangslage der Geschichte. Blocks Bildquadrat spiegelt Tod, Schmerz, Scheitern und Vergeblichkeit, Mias kleineres Quadrat zeigt Wärme, Zuneigung, einen Moment der Versunkenheit. Sein Gesicht ist - im Angesicht der verbrennenden Hexe - schmerzverzerrt, doch man weiß nicht genau, ob aus Anteilnahme oder aus tiefer Enträuschung darüber, in ihren Augen kurz vorher keine Spur des Teufels gefunden zu haben. Mias Gesicht ist mit Anteilnahme erfüllt, aufmerksam blickt sie zu ihrem begeistert erzählenden Mann. Blocks Portraits wirken durch den dunklen Hintergrund und das grelle Licht ähnlich metallisch wie El Grecos Figuren. Die zwischen den Portraitleinwänden eingefügten metallisch wirkenden Felder verweisen auf sein Dasein als Ritter. Mit silberner Acrylfarbe gemalte Siegel blinken dem Betrachter hochglänzend wie Schuppen einer Rüstung entgegen. Die Leinwände, die Mias Portrait einrahmen, wirken duftig, aufnehmend. Eine nicht zu dichte Schicht Goldfarbe wurde ohne Grundierung direkt auf den Stoff aufgetragen. Man darf dies wortwörtlich bzw. „bildbildlich“ verstehen: die Poren seiner Leinwand sind

verstopft, verschlossen, es liegen mehrere Schichten Grundierung, Metallglanz und Firnis darüber, das Thema dieser Bilder ist die Oberfläche, der spiegelnde, optisch abprallende Glanzeffekt, Block ist ein einziger Panzer. Mias Poren liegen offen, sie ist durchlässig, eine subtile Aura von Glanz umgibt ihr Wesen. Auch die Anzahl der Portraits, acht bei Block, eines bei Mia, stützt den Eindruck seiner Unzugänglichkeit und ihrer Offenheit. Der Mensch ist imstande, bis zu vier Einzeldinge auf einen Blick zu erfassen. Für fünf oder mehr Gegenstände benötigt er einen zweiten Blick. Mit Hinweis auf das oben über die ursprüngliche Auffassung des Begriffs "Gesicht" Erläuterte kann man auch sagen: Zur Wahrnehmung sämtlicher Portraits von Block benötigt der Betrachter das zweite Gesicht, das heißt, er muß einen zweiten Blick werfen. Hier verkehrt sich die Blickrichtung, der Betrachter prallt nicht nur symbolisch an den metallisch gemalten Portraits oder spiegelnden Zwischenleinwänden ab. Plötzlich liegt der Fokus nicht bloß im "Gesicht" (Anlitz der Vorderseite des Kopfes) des *Dargestellten*, sondern im "Gesicht" des *Betrachters*, das heißt: der Sichtung der Gesamtheit der Einzelteile. (Die *einzel*n gestalteten Leinwände erschweren den Zugang zusätzlich, es wäre möglich gewesen, das Werk auf einer einzigen, großen Leinwand zu gestalten.) Kann er Mias Portrait unmittelbar erfassen, muß er bei Block das Zählen, Summieren, die Mathematik bemühen. Das ist Block gemäß: Theorie, Analyse, der Umweg über den Geist. Mia dagegen verkörpert das unmittelbare, sinnliche Dasein, das Begreifen ohne Umweg über den Begriff. **DER GRUND DER CHARAKTERE - ANTONIUS BLOCK UND MIA Warum sind sie, wie sie sind? Und warum interessiert die Frage nach ihren Charakterzügen eigentlich? Meine Wahl fiel auf diese beiden, weil sie sich auf absolut unterschiedliche Weise die Welt erschließen und weil diese Weisen zwei derzeit beliebte, sich aber diametral gegenüberstehende künstlerische Methoden symbolisieren.** Bei der Herstellung von Antonius Blocks Portraits bin ich vorgegangen, wie er vorgegangen wäre, bei Mias Portrait so, wie sie vorgegangen wäre. Dazu später mehr, erst einmal möchte ich versuchen, ihr Sosein und die Gründe dafür zu schildern. Obwohl Mia und ihr Mann mit Bezug auf die Fähigkeit des zweiten Gesichts (hier wieder im engeren Sinne der magischen Bedeutung) in unterschiedlichen Welten leben, akzeptiert sie seine Visionen. Natürlich untergräbt jeder seiner übersinnlichen Berichte indirekt ihre - demnach unvollständige - Wahrnehmung des Seins, doch sie macht ihm keinen nachhaltigen Vorwurf daraus. Block schätzt seinen Knappen Jöns als Menschen gering, da dieser in zynischen Anspielungen dessen Weltsicht untergräbt. Mia beschließt den Bericht von Jofs Marienerscheinung und seiner Frage: "Kannst Du das verstehen?", mit "Nein, aber denk' ruhig, was du willst." Sie lebt mit Kompromissen auch in wichtigen Lebensbereichen, Block braucht das Absolute. Es ist aber im Leben schwerlich zu finden, so konzentriert er sich auf die Transzendenz. Schon relativ zu Beginn des Films verdeutlicht Block bei der Beichte, wie gut er sich kennt. Folgende Zitate belegen, daß er seine Problematik gedanklich vollständig durchdrungen hat: "Die Menschen sind mir immer gleichgültig gewesen. Ich gehöre nicht mehr zu ihrer Gemeinschaft. Ich lebe nicht mehr in der wirklichen Welt. Ich bin in die Träume meines Ichs eingeschlossen." Er blickt sogar so weit, daß er weiß, was er zu seiner Erlösung braucht: "Mein Leben war eine Jagd, eine Irrfahrt, ein Gespräch ohne Inhalt und Notwendigkeit. Es war sinnlos... Aber ich will versuchen, daß ich meine Erkenntnis noch für eine sinnvolle Handlung anwenden kann." Hier bedeutet er sich selbst den Rückweg in den Kreis der Gemeinschaft - er muß die Welt, in der es allein um Erkenntnisse geht, verlassen und zurückkehren in die Welt der Handlungen. Denn entgegen der auch heute meist mißverstandenen Auffassung von "Sinn" in

der Bedeutung, um die es hier geht - als Sinn des Lebens - ist dieser nicht allein im Selbst zu finden, sondern ausschließlich in der Gemeinschaft. "Sinn haben" kann übersetzt werden mit "Bedeutung haben". Bedeutung entsteht dort, wo mindestens zwei Elemente miteinander in Beziehung treten. Ich spiele nicht auf eine etwa semiotische Perspektive der Zuordnung von Ding und dessen Bezeichnung an. Das Thema ist der Mensch und sein Sinn (des Lebens). Es geht mir um die Bedeutung, die wir erst dann erlangen, wenn wir mit anderen in Beziehung treten. Wenn sie uns nicht kennen, können wir ihnen nichts bedeuten. Sie lernen uns einzig und allein dadurch kennen, daß wir in Erscheinung treten. Wir müssen uns ihnen vorstellen, wir müssen aktiv werden, wir müssen handeln. Wer nicht handelt, wer keinen Sinn produziert, verwehrt seinem Leben den Sinn, es bleibt sinnlos. Selbstverständlich streben wir nicht bloß nach irgendeinem Sinn, den unser Leben haben soll, sondern wünschen, es sei ein insgesamt positiver. Die Suche nach dem Sinn des Lebens gilt in Wahrheit der Suche nach dem Sinn des guten Lebens. Doch wo oder wie findet man ihn? Um die eben vorgestellte Gedankenkette aufzurollen: wie findet man den guten Sinn, die gute Bedeutung, die man für jemanden haben kann? Wie bringe ich mich ein, damit mein Handeln von den Betreffenden und mir für gut befunden wird? Eine Frage, an der man verzweifeln kann. Vielleicht ist es besser, sie nie gestellt zu haben? Mia ist das beste Beispiel eines Menschen, der nicht sucht. Sie ist mit einem bestimmten Naturell in eine bestimmte Tradition hineingeboren und lebt - beide annehmend - von Tag zu Tag. Durch diese Selbstverständlichkeit erübrigt sich die Befragung nach dem Zweck ihres Daseins. Tagtäglich wird sie gebraucht, von ihrem Mann, ihrem Kind, der Gauklergruppe. Sie muß nicht fragen, was sie tun soll oder wo sie hingehört. Das Leben ist wie es ist und sie gliedert sich so gut es geht ein. Mias Wesenskern findet sich in folgendem Zitat: "Jeder neue Tag ist der Tod des anderen. Das ist der Lauf der Welt. Sommer ist natürlich besser als Winter, weil man im Sommer nicht zu frieren braucht. Aber am schönsten ist der Frühling." Sie nimmt die Umstände an, betont das Positive und vergißt im letzten Satz nicht ein (sich außerhalb von Nützlichkeitsdenken bewegendes) Urteil über das, was ihr sinnlich, ästhetisch gut gefällt. Blocks Charakter läßt sich nicht eindeutig festlegen. Zum einen behauptet er, die Menschen seien ihm immer gleichgültig gewesen. Zum anderen beschreibt er sein früheres Leben mit schwererem Miene: "Wir waren jung verheiratet. Vielleicht haben wir uns geliebt, wir lachten und wir spielten zusammen. Damals habe ich auch Lieder geschrieben, über ihre Augen, ihren Mund, ihre Ohren. Wir sind zusammen auf die Jagd gegangen, wir haben zusammen getanzt, unser Haus war voller Leben." Auch er muß in der Mitte des Lebens gestanden haben, aber seine Schilderung klingt, als wäre er vollends davon abgeschnitten, als berichtete er aus einem fremden Leben. Es gibt zwei Erklärungsansätze für Blocks fanatische Suche. Demnach wäre Block als Suchender geboren und die Suche das Thema seines Lebens. Niemals könne er zu einem Ziel finden, da er ja "von Berufs wegen" Suchender sei und bliebe, solange er lebt. Jöns bringt es während einem Gelage mit dem Maler Albertus Pictor auf den Punkt: "Wie man sich auch dreht, der Arsch bleibt immer hinten." und Pictor erklärt: "... aber nur, weil er angewachsen ist!" Dieser Anspielung nach wäre die Natur Schuld, daß Block den Sinn nicht finden kann, so wie sie Schuld ist, daß Mia ihn schon immer gefunden hat. Das Individuum habe gemäß dieser Erklärung keine Freiheit, alles sei durch die Startbedingungen vorherbestimmt. Der zweite Erklärungsansatz ist biographisch und räumt der Person Gestaltungsmöglichkeiten ein. Wieder ist es Jöns, der die Problematik durchschaut hat. Im Gespräch mit dem Maler berichtet er über die widrigen Umstände im Heiligen Land und endet lallend:

“Ich will dir was sagen, dieser Kreuzzug war so dumm, daß nur ein richtiger Idiot darauf reinfallen konnte.” Pictor fällt lachend ein: “Ein Idealist!” Hier wird Blocks Angesehenes Bedürfnis, auf den Kreuzzug zu gehen, nicht als notwendige Variation seiner unablässigen Suche angesehen, sondern als von ihm verschuldete Dummheit. Im Beichtstuhl fragt Block die rhetorische Frage: “Was wird aus uns, wenn wir dem Leben nicht mehr trauen können?” Also konnte er ihm einst trauen? Zumindest scheint es, als hätte er den Augen, Lippen und Ohren seiner Frau getraut. (Oder benutzte er sie als Anlaß seiner Poesie? Nutzte er sie nur als Objekt auf seiner Suche nach dem Sinn, während er unter der Flagge der Künste gesehelt ist? War er auch dort nur eigentlich an sich selbst interessiert? Es ist nicht eindeutig zu entscheiden.) In jedem Fall hat er ein Leben aufgegeben, wie es Jof für Mia lebt. Jof singt ihr Lieder. Block hat den Künstler in ihm gegen den Krieger ausgewechselt, die Aufmerksamkeit, die er seiner Frau schenkte, wurde später Gott zuteil. In der Tat kann darin der schicksalshafte Fehler gelegen haben. Warum begnügte er sich nicht mit dem Leben, von dem er jetzt schwärmt? Er wurde nicht gezwungen, sein Leben, das ihm vielleicht zu gewöhnlich geworden ist, zu verlassen. Mia schätzt Jofs künstlerische Begabung keineswegs, sie *duldet* seine Lieder. Jof ist darüber im Bilde und singt ihr trotzdem immer wieder neue Einfälle vor. So ist das Leben in Zweisamkeit: bald kennt man sich, die Lieder über Augen, Lippen, Ohren werden schal. (Der Minnesang hielt sich als ernstzunehmende Gattung nur dadurch, daß er von *unerfüllter* Liebe handelte. Auch er ist “Suche, von Berufs wegen”, ein Streben mit Richtung, aber ohne Ziel.) Flicht Block vor den Unausgegoreenheiten des Alltags, um im Heiligen Land das Hundertprozentige zu suchen? Warum auch immer er ins Heilige Land aufbrach und was auch immer er dort suchte, er fand nichts als den Krieg. Der Kreuzzug bedeutete zehn Jahre Mord im Auftrag des Herrn. Im Auftrag eines Mister X, von dessen Existenz er bei Reiseantritt gar nicht überzeugt war, sonst hätte er ihn nicht suchen müssen. Zehn Jahre lang mußte Block sich konditionieren, um dem ersten Gebot (Du sollst Deinem Herrn dienen!) denjenigen Stellenwert vor dem fünften Gebot (Du sollst nicht töten!) zu geben, den es brauchte, um die kriegerische Unternehmung vor seinem eigenen hohen Wertkodex zu rechtfertigen. Mit jedem neuen Mord mußte das Auffinden Gottes für ihn wichtiger werden. Auf die Behauptung: “Vielleicht ist dort wirklich niemand.”, entgegnet er: “Dann ist unser Streben auf der Welt sinnlos *und grausam*.” Er spricht beide untrennbar verbundenen Grausamkeiten an. Die Grausamkeit Gottes gegen ihn, die darin besteht, daß er von einem inneren “Ideal” getrieben, grausame Morde verüben muß, ohne den Grund dafür zu erfahren, ohne den Herren des Anlasses kennenlernen zu dürfen. Im Heiligen Land findet er seinen Auftraggeber nicht und sucht ihn nach der Rückkehr, um sein unmoralisches Handeln zu rechtfertigen. Doch die allgemeine Lage verschlimmerte sein Unglück. Er findet seine Heimat, sein “Basislager” zerrüttet vor. Fanatische Flagellanten versetzen, sich selbst kasteiend, das Land in Angst und Schrecken. Die bigotte Bevölkerung läßt sich einschüchtern und anerkennt die Pest als Strafgericht Gottes. Der Priester Raval, der ihn damals zum Kreuzzug überredete, ist nun als Leichenfledderer und Vergewaltiger unterwegs. Zuletzt wird Block Zeuge der oben erwähnten Hexenverbrennung - im Namen des Herrn. Das produziert Theorie! Wer so stark irritiert wird, wer so herb enttäuscht wird, der muß viele Gedanken wälzen, um dem Projekt einen halbwegigen Sinn abzuringen. Und doch ist er verloren: er hat sich durch sein Handeln schuldig gemacht, denn es war keineswegs göttlich, in einer Weise, wie Mias Handeln göttlich ist. *Sein* Handeln fand “im Namen Gottes”, im Namen eines weltanschaulichen Gesamtkonzeptes statt, doch seine Taten waren nicht eigentlich gött-

lich, im Sinne von "gut", moralisch integer. Denn ständig mißachtete er zum einen das fünfte Gebot, wie auch die emotionale Grundverfassung eines Menschen, der nicht zum Mörder geboren wurde. Er bleibt bis kurz vor Ende des Films passiv, er sucht Gott in den Kirchen, in der Kontemplation, obwohl er ahnt, ihn nur in Taten finden zu können. Der Verbrennung der Hexe schaut er zu. In den Sekunden, denen die gemalten Portraits entstammen, fragt Jöns ihn, wer Hand an das Mädchen gelegt hat, Satan, Gott oder doch nur der Wahnsinn, der hier in der Bedeutung von Sinn- und Zusammenhangslosigkeit - als Gegenkonzept zu den geschlossenen Konzeptionen von Gott und Satan - zu verstehen ist. (Im englischen Drehbuch heißt es "nothingness".) Block erwidert, denn daran hängt sein ganzes Leben: "Das darf nicht sein!". Es ist für ihn nicht zu verkraften, für "nichts" getötet zu haben. Ich kann und will nicht entgültig entscheiden, welcher der beiden Erklärungsansätze der ausschließlich richtige ist. Ob wir dem - zumal einem gottgesandten - Determinismus unterliegen, wird immer eine offene Frage bleiben. Ebenfalls ungelöst bleibt die Frage, was uns (stärker) bestimmt, nature or nurture, also Gene oder Umwelteinflüsse. Doch gibt es in Blocks Fall Hinweise, die den biographischen Ansatz plausibler erscheinen lassen als den deterministischen. (Sollte der Determinismus zutreffen, müßten wir im übrigen genauso weiterleben wie bisher: im festen Glauben, wir seien selbst für unsere Taten verantwortlich. Dies gilt auch für Block.) Nach dem biographischen Erklärungsansatz wird er nicht von der Sinnlosigkeit bedroht und auch nicht vom toten Gott in ihm, den er seiner Aussage nach "nicht töten kann". Sondern in erster Linie davon, einen fatalen biographischen Fehler begangen und damit Schuld auf sich geladen zu haben. In Jöns' Worten: ein "Idiot" gewesen zu sein, oder in Pictors Worten: ein "Idealist". Als jemand, der von christlichen Fanatikern an seinen hohen Idealen gepackt und für niedere politische Zwecke instrumentalisiert worden ist. Ein solches Schicksal zahlreicher moralisch überzeugter Kreuzritter ist historisch belegt. Aus diesem Grund fährt Block seinem kühl analysierenden Knappen immer wieder über den Mund bevor dieser das Kind beim Namen nennen kann. Aus diesem Grund entzieht er sich den Massen, dem Pöbel, den Schenken und sämtlichen Stätten des Alltags. Immer wieder sucht er den kontemplativen Schutzraum der Kirche. Dort kann er - seine Hirngespinnste verfeinernd - Gott suchen, nach dem Sinn des Lebens und nach seiner Identität fragen. Dort kann er sich ganz privat ablenken. Dort kann er die Phänomene zu begreifen versuchen. Über den Umweg einer Theorie über das Leben; und über den Umweg der Theorie über die Theorie des Lebens und über die Theorie, der Theorie, der Theorie, entlang einer per se endlosen Gedankenkette, die sich im Kreis dreht und ihn immer weiter vom alltäglichen Leben in der Gemeinschaft entfernt. So entzieht er sich der drückenden Erkenntnis, die ihm schwant. Doch der vermeintliche Schutzraum, in den er sinkt, ist ein Kerker, der ihm den Weg zur Sinnfindung versperrt - denn die ist, wie angedeutet, nur intersubjektiv möglich. Erst am Ende des Films findet er seinen Sinn, indem er seine Erkenntnisse zur richtigen Handlung nutzt. Er lenkt den Tod beim Schachspiel ab, so daß Mia und Jof mit Mikael fliehen können und nicht wie alle anderen Begleiter Blocks mit dem Tod gehen müssen. Hier findet Block. Gott ist kein Ergebnis, kein Ziel, kein Zeichen. Er ist nicht als Substantiv darstellbar - Gott ist ein Verb, ein Prozeß. Gott findet sich im gestalterischen Eingriff in den Lauf der Dinge - und zwar nicht im Dienste des Todes (als Mord), sondern des Lebens (als Lebensrettung). Sinn findet nur der (gut) Handelnde. BLOCK UND DIE WAHRHAFTIGKEITSKÜNSTLER - DER KULT DER KONSEQUENZ Ich hatte eingangs angekündigt, die Charaktere zurückzuführen in den Bereich der Künste, und zwar in den der bildenden

Kunst. Würde man in der Bevölkerung eine Umfrage über die wichtigste Eigenschaft eines Künstlers starten, stünden "Kreativität" oder "Phantasie" an erster Stelle. Diese Meinung hält sich auch und vor allem mit Bezug auf die bildende Kunst hartnäckig, obwohl die Besucher der Museen immer häufiger Zeugen einer sehr spartanischen, strengen und im weiträumigen Sinne "phantasielosen" Sprache werden. Selbst wenn man oberflächliche Vorstellungen von Phantasie vernachlässigt und den Begriff auf eine abstraktere Ebene hebt, nämlich, daß phantasievoll ist, wer (unter Umständen auch mit reduzierten Mitteln) immer Neues findet, wird man meistens enttäuscht. Die zeitgenössischen Künstler bewegen sich in ihren Sparten auf ausgetretenen Wegen. Auch diejenigen, die dies nicht wegen des zwangsläufig stilbildenden Kunstmarktes tun, rechtfertigen ihre Eintönigkeit. Es ginge nicht mehr so sehr um den Überfluß an Formen oder um Spontaneität, sondern um Konsequenz! Sehr deutlich wird dies im (allerdings wunderschönen!) Werk Roman Opalkas, der etwa in der Mitte seines Lebens den Einfall hatte, einfach nur Zahlen auf die Leinwand zu schreiben, von 1 bis X, bis an sein Lebensende - konsequenter geht es kaum. Diese Art von Kunst findet man in letzter Zeit wieder häufiger: eine Art Versuchsaufbau wird mit einer Anzahl von eng gesteckten Regeln deklariert - und dann auf Gedeih und Verderb durchgezogen. Die Qualität des Werkes erschließt sich höchstens zufällig über die visuellen Zeichen, die als Spuren entstanden sind - dann, wenn sie zufällig aussagekräftig sind. Die eigentliche Qualität erschließt sich via Attitüde des Künstlers. Opalkas Leinwände haben einen starken ästhetischen Reiz, doch wenn man erfährt, was dahinter steckt, stellt sich ein Gefühl ein, das diesen Reiz übertrumpft: das auf Hochachtung basierende Gefühl der Erhabenheit vor der martyrerhaften Konsequenz des Künstlers. Diese Künstlerspezies verkörpert Antonius Block. Er ist die Konsequenz selbst. Er sucht das Zeichen, das ihm vorschwebt, *bis er es gefunden hat*. Er weiß, daß er sich auf dieser Suche dem Leben verschließt, doch er bleibt eisern. Oder einfach nur blind? Im Verlauf dieses Textes habe ich zu erklären versucht, daß Block den Sinn genau deshalb nicht gefunden hat, *weil* er sich auf die Suche machte. Hätte er die Suche nicht aufgenommen - so der zweite, biographische Erklärungsansatz - wäre er zwar kein Held geworden, sondern nur ein gewöhnlicher Ehemann geblieben, aber es wäre kein Problem entstanden. Heutzutage ist die Ansicht weit verbreitet, wirkliche Kunst entstehe nur dann, wenn der Autor irritiert, traurig oder "unrund" sei. Was ist, wenn gesunde, glückliche Menschen sich entschließen, Künstler zu werden? Kann es sein, daß sie das Unglücklichsein lernen müssen? Sollte dies gar ein Unterrichtsfach an der Akademie werden? Und kann es sein, daß die, denen das Unglücklichseinwerden zu anstrengend ist, sich zumindest für die Dauer eines Projektes in den Kerker sperren müssen? Es ist im Grunde nichts dagegen einzuwenden, denn die Kunst soll *zeigen*. Wer durch eine solche Maßnahme veranschaulicht, was es heißt, wenn die Zeit verrinnt oder der Tod uns holt oder die Unterdrückten leiden, dann kann er es gern tun, ohne tatsächlich alt, tot oder unterdrückt zu sein. Die einzige Bedingung ist und bleibt die *Authentizität* - allerdings des Werkes, nicht des Künstlers! Wenn aber die Künstler immer mehr den Versuchsaufbau in den Vordergrund stellen oder vielmehr das Faktum, den Versuch unternommen zu haben und damit indirekt sich selbst, haben sie ein Problem. Sie werden als zwangsläufiger Teil des Werkes wahrgenommen und müssen dann doch selbst authentisch, also alt, tot oder unterdrückt sein. Das haben Leute wie der Wiener Aktionist Günter Brus verstanden, der seinen Körper zu Material degradiert und dementsprechend verfährt - zum Beispiel im Rahmen seiner "Zerreißprobe". Wenn es Künstler gibt, die sich selbst verstümmeln und am Ende für die Kunst sogar umbringen

wollen, liegt die Meßlatte hoch. Dann wirkt schon verweicht, wer nicht innerhalb einer Performance ein persönliches Risiko auf sich nimmt. Bildermaler sind in diesem Umfeld so etwas wie der Altentreff. **WIE MAN DER KUNST GLAUBEN SCHENKT** Doch was soll Kunst? Soll sie zeigen, wie konsequent Künstler sein können oder soll sie den Betrachter - auf irgendeine erdenkliche Weise - zum Nachspüren eines Themas, zum Dialog mit dem Dasein anregen? Es gibt mit Bezug auf mögliche Inhalte der Kunst keine denkbare Problematik, die nicht auch auf einer Leinwand artikuliert werden könnte. Die formalen Aspekte einer Malerei und einer Performance unterscheiden sich selbstredend, doch haben beide Gattungen ihre Vor- und Nachteile, was die Kommunikation mit dem Betrachter angeht. Für zahlreiche Themen ist die eher eingeschränkte Leinwand sogar das geeignetere Mittel - nur nicht, so scheint es, für das Thema der Wahrhaftigkeit. Erst wer sich selbst in die Waagschale wirft und sich im besten Fall selbst kasteit, wird anerkannt. Ich habe im letzten Abschnitt unterschiedliche Fässer geöffnet, die ich nun sortieren möchte. In allen Fragestellungen ging es um das Ziel des Künstlers, glaubwürdig erscheinen zu wollen. Seitdem der Künstler als herausragender Seher kultureller Werte wahrgenommen wird, ist Glaubwürdigkeit sein Kapital, denn niemand befolgt ein Orakel, dem er nicht vertraut. Dieses Kapital erwirbt der Künstler erstens beim Publikum, und zweitens durch Authentizität. An den Kunstakademien läßt man den Studenten nicht in erster Linie Wissen über Technik und Handwerk angedeihen, sondern man vermittelt ihnen die absolute Notwendigkeit einer "Haltung". Was aus dieser Haltung dann geschaffen wird, ist zweitrangig, denn es ist ja aus einer persönlichen Attitüde entstanden, das heißt authentisch, das heißt richtig und gut. Denn wer eine Haltung hat, zeigt, daß er es ernst meint und wer es ernst meint, ist auf dem richtigen Weg. (Hierin sind auch alle Haltungen eingeschlossen, die ernsthaft demonstrieren wollen, wie wenig ernst man die Kunst zu nehmen hat.) Wer auf dem richtigen Weg ist, kann auch schlechte Werke herstellen, die Richtung stimmt ja, es wird ja besser. Eine noch radikalere Didaktik negiert den Qualitätsbegriff im herkömmlichen Sinn (als Qualität der Zeichen im Werk). Demnach gebe es keine qualitative Verbesserung oder Verschlechterung der ästhetischen Sprache. Alles, was authentisch (sprich: ernst) gemeint ist, sei gut, sei immer das Beste, auch das, was im "traditionellen" Verständnis der Kunst wie Scheitern aussieht. Es ginge ureigentlich nur um den Prozeß, um den Weg, nicht um das Ziel. Das klingt mit Blick auf das oben über Blocks falsche Fixierung auf ein Ziel und über Mias richtige Prozessualität Gesagte nicht schlecht, führt aber in die Irre. Was heißt es, eine "Haltung" zu haben? Woher weiß ich, daß meine Haltung stimmt? Reicht Ernstmeinen für die Ausbildung einer Haltung? Ist man auf dem richtigen Weg, wenn man an sich die Merkmale des Haltungsentwickelns feststellt, wie zum Beispiel: extensive künstlerische Arbeit, ausdauernde gedankliche Beschäftigung, gesteigerte Reflexivität? Würden wir Antonius Block fragen, den Ritter, der den Alltag für zehn Jahre zwecks Ausübung der Kriegskunst hinter sich gelassen hat, der sich permanent gedanklich mit sich und seiner Problematik befaßte, so daß am Ende seine Reflexivität soweit reichte, daß er sich selbst in- und auswendig kannte, dann würde er antworten: "Die Menschen sind euch immer gleichgültig gewesen. Ihr gehört nicht mehr zu ihrer Gemeinschaft. Ihr lebt nicht mehr in der wirklichen Welt. Ihr seid in die Träume eures Ichs eingeschlossen." Wo bleibt bei aller Haltungsausbildung derjenige, der die Haltungsnoten verteilt? Wo bleibt der Betrachter? Kunst ist immer für den Betrachter da! Will ein Mensch sich intensiv mit den Fähigkeiten seiner visuellen Ausdrucksformen beschäftigen, so soll er es tun - aber bitte ohne den Besucher einer Aus-

stellung damit zu behelligen! Will dagegen ein Mensch sich mit seiner Fähigkeit beschäftigen, Kunst zu produzieren, dann *muß* er den Betrachter berücksichtigen. **Der meiner Meinung nach problematische Ansatz des "Haltungsentwickelns"** bedarf einer Betrachtung der notwendigen Voraussetzungen dafür, eine Haltung einnehmen zu können. Schon der Begriff selbst spannt eine räumliche Metapher auf, die in Synonymen wie "Stellung(nahme)" oder "Positionierung" deutlich wird. Ich kann meine Position im Raum nur dann festlegen, wenn ich die Koordinaten, die Eckpunkte des Raumes kenne. Eine Haltung kann demnach nur *in Abhängigkeit von* erschlossen werden. Als einzig sinnvolle Eckpunkte im Raum unseres haltungsentwickelnden Kunstadjutanten kämen inhaltlich wertende in Betracht. Denn die künstlerische Verortung geschieht nicht mit Bezug auf neutrale Raumgrenzen, sondern mit Bezug auf wertende Pole: hier das Erstrebenswerte, dort das nicht Erstrebenswerte. **Das Raumgefüge, von dem ich spreche, sollte mehrdimensional sein. Ich definiere mich gleichzeitig in Abhängigkeit von Vorbildern, in Bezug auf meine eigenen Leistungen zu verschiedenen Zeitpunkten, mit Blick auf die Betrachter, in Abhängigkeit von Vorgesetzten etc.** Das Problem, das ich ansprechen möchte, ist hinsichtlich der momentanen Lage an den Akademien akut: Erstens reicht es nicht, sich vorwiegend in der letztgenannten Dimension zu bewegen. Zweitens ist der *eine*, die Ausbildungsdauer von mindestens vier Jahren überdauernde Orientierungspunkt (man hat immer denselben Lehrer) zu wenig, um einen Raum aufzuspannen. Wenn dieser Lehrer dann auch noch undurchdachte Kunst- oder Lebensphilosophien lehrt, hat der Betroffene das Pech gepachtet. Jeder Student oder ehemalige Absolvent, der glaubt, der Begriff der Haltung sei der Ersatz einer letztlich inhaltlichen und auf das Werk bezogenen Festlegung, denkt und arbeitet auf Abwegen. **Es gibt Gründe für das Mißverständnis nicht weniger Künstler, Spuren intensiven Arbeitens seien stets ausstellungswürdig. In letzter Konsequenz finden wir sie in der falsch verstandenen Berücksichtigung der Sehnsüchte des derzeit etwas verwirrten Betrachters. Die eigentlich schlichte Problematik scheint verwickelt, zur Klärung benötige ich einige Gedanken, die sich mit der Notwendigkeit der *Würde* in der Glaubwürdigkeit befassen. Denn erst die Glaubwürdigkeit erzeugt Glaube. ÜBERZEUGUNGSTÄTER UND IHRE OPFER I *Glaubwürdigkeit durch die Würde der Wahrhaftigkeit; der Künstler als Wahrheit*** Kunst wurde einmal bezeichnet als das Wahre, Schöne, Gute. Je nach Epoche, wurde mal das Wahre (Antike, Platon), mal das Schöne (Renaissance), mal das Gute (Mittelalter, christliche Kunst) in den Vordergrund gestellt. Derzeit, so scheint es - zumindest mit Bezug auf die (recht große) Künstlerschar, von der hier die Rede ist - steht wieder das Wahre im Mittelpunkt. (Das Gute ist dogmatisch und das Schöne etwas für die Wohnzimmer-sofas von Kapitalisten. Das Wahre ist die Rettung in einer Zeit, in der keiner mehr richtig von falsch unterscheiden kann.) Das mag im Einzelfall dazu führen, daß jemand tatsächlich redlich versucht, die letzten Wahrheiten der Kunst zu erforschen. Doch schon die verbale Ausdrucksweise prominenter Künstler legt die mehr oder minder bewußte Marketingstrategie in eigener Sache offen. In plakativer bis marktschreierischer Manier versuchen sie, dem Wesen der Phänomene mittels Sprache auf den Grund zu gehen. Dies zeigt das entweder zu oft benutzte "ich finde..." oder auch die Neigung zu überaus steilen Ansichten, die von dem Wunsch genährt sind, etwas ganz Einzigartiges zu behaupten, und die von niemandem allen Ernstes als objektiv gültig angesehen werden können. Erstere (die "ich finde"-Sager) vertreten die Ansicht, niemand könne sich heute noch objektive oder intersubjektive Wahrheiten anmaßen. Letztere, die Dinge behaupten, die keiner vernünftigen Prüfung standhalten, steigern den Gehalt der Subjektivität ihrer apho-

rismenatuglichen Denksprüche nur noch, indem sie das “ich finde”, das stehen müßte, einfach weglassen. Es geht also in beiden Fällen nicht um Wahrheit, sondern um ein Zurschaustellen der persönlichen Überzeugung - mit dem Ziel, im Auge des Zuschauers als *wahrhaftig* wahrgenommen zu werden. So nehmen die Künstler paradoxerweise gerade in ihrem demonstrativen Autismus Rücksicht auf das Publikum. Denn der postmoderne Betrachter ist verunsichert. Ihm fehlen die Kriterien der Unterscheidung von Kunst und Nichtkunst. Er tröstet sich mit dem Blick auf den Preis des Werkes und die Vita des Künstlers. Den Preis kann der Künstler kaum beeinflussen. Anhand seiner als Vita protokollierten Lebensführung kann er jedoch seine Wahrhaftigkeit und Authentizität - und damit den Wert seiner Werke - unter Beweis stellen. Um dem Betrachter das Vertrauen zu entlocken, das jener zu gern verschenken möchte, muß er ihn *glauben machen*. “Wahr - haftig” heißt “wie Wahrheit”. Ich kann ein Bier so trinken *wie* die Niagarafälle vom Felsen stürzen. Mein Biertrinken muß aber mit den Niagarafällen nicht viel zutun haben, um damit vergleichbar zu sein (das heißt sich ein “wie” oder ein “haftig” zu verdienen). Wenn man unter Wahrheit in etwa “zutreffende Fakten” versteht, dann hat die Wahrhaftigkeit der Künstler so wenig mit der Wahrheit zutun, wie das Bier mit den Niagarafällen. Aber darum geht es ihnen auch nicht, es geht allein um die Parallelität, um die vergleichbare Geste, um das “wie”. *Wie* Wahrheit - zu sein, also überzeugt und über jeden Zweifel erhaben. Denn Wahrheit *ist*, sie hadert nicht. **Ich behaupte nun, daß je größer die Geste der Wahrheit seitens des Künstlers ausfällt, die Wahrscheinlichkeit, die Wahrheit zu finden, desto geringer wird.** Das liegt am eben genannten Grundzug der Wahrheit, den der Künstler auf sich übertragen will. Wahrheit ist eindeutig, Wahrheit stellt keine Fragen und wer die Eigenschaften der Wahrheit auf seine Person übertragen will, der darf alles, nur nicht sich von außen beeinflussen lassen. Doch die Außenwelt sendet ständig Zeichen. Die Anstrengungen, jene Zeichen übersehen zu wollen, müssen bizarr sein und zu ähnlichen Teufelskreisereien führen, die Block schon erleiden mußte. Er hätte seinem Knappen Jöns zuhören sollen, so wie der Künstler auf den Betrachter hören sollte. Denn auch wenn das Publikum verunsichert ist, hat es Anspruch und will nicht eigentlich über den Umweg des Autors von dessen Werk überzeugt werden. **ÜBERZEUGUNGSTÄTER UND IHRE OPFER II Glaubwürdigkeit durch Faktizität, der Künstler als Wissenschaftler** Neben dem Ansatz, durch *persönliche Wahrhaftigkeit* glaubwürdig zu wirken, gibt es auch denjenigen der *methodischen Wahrhaftigkeit*. Es geht um die oben schon erwähnte dokumentarische oder der Wissenschaft nachempfundene Methode des Kunstwerks *als Versuchsaufbau*. Im Zeitalter höchster Naturwissenschaftsgläubigkeit ist dies nur logisch. Ein Werk wird “wie Wahrheit”, wenn es etwas (Richtiges) feststellen kann. Wie ein Forscher entwirft der Künstler ein Experiment am Reißbrett, Ausgangsbedingungen werden “fest - gestellt”, danach darf nichts geändert werden. Eine etwa aus ästhetischen Gründen spontane, nicht vorgesehene Änderung während des Experiments wäre reinste Sabotage des Werks, dessen Aura sich einzig aus der konsequenten Einhaltung der Bedingungen speist. Diese Kunstwerke sind nichts anderes als die materialisierten Konsequenzgesten des Künstlers. **Die Künstler versuchen mit der falschen Sorte Wahrheit (die sie suchen bzw. zu suchen vorgeben) ihre deplizierte Wahrhaftigkeit zu unterstreichen.** Die Wahrheit, die ein solcher Versuchsaufbau liefern kann, ist eine wissenschaftliche - sie ist vielleicht naturwissenschaftlich, vielleicht soziologisch, psychologisch oder ähnlich, aber keineswegs kunstgemäß. Denn Kunst bleibt Kunst und hat mit *Ästhetik* zu tun! Die wissenschaftliche Wahrheit ist im Raum der künstlerischen Wahrheiten fehl am Platz - auch dieses Problem verkörpert

Antonius Block. Er suchte eine reine, isolierte, eindeutige, fast mathematisch anmutende Wahrheit, er klagte über die halbangedeuteten Zeichen, die Nebel der Verhüllung. Er haßte die Andeutung, denn sie galt als Angebot zur Vervollständigung. Doch jedes Zeichen, das von ihm hermeneutisch komplettiert werden sollte, verlor in seinen Augen in dem Moment an Autorität, in dem er - als fehlbares Subjekt - eingreifen sollte. Er wollte Klarheit, er wollte Gott und den Sinn auf dem Präsentierteller. Er wollte seinen Glauben mit Descartes' Methode Halt geben, die durch die Errungenschaft der Reflexivität Glauben in Wissen verwandeln wollte. Er verkannte, daß der Glaube eine Grundsatzentscheidung ist, die eher mit Wagnis als mit Vergewisserung zu tun hat. Glaube fußt auf einer (Sorte von) Wahrheit, die niemals hundertprozentig bewiesen werden kann. Der griechischen Wortherkunft nach heißt Glaube "Vertrauen". Kunst und Religion teilen die Einsicht, daß man ihnen auf halbem Weg entgegenkommen muß, sonst bleiben sie stumm. Wer eine wahre Antwort will, muß sie nicht nur haben wollen, er muß sich öffnen, überraschen lassen, von seinem Willen Abstand nehmen und Erwartungen aufgeben können - und die Nebel der Zeichen aktiv und riskant so zu interpretieren wagen, daß die Sicht klar wird. Der verunsicherte Betrachter hat nichts davon, wenn ihm ein wissenschaftlicher Versuchsapparat Faktizität suggeriert. Die Kunst, die ihn konfrontiert, macht sich erst verdient, wenn er seine Verunsicherung *nachhaltig* ablegen kann. Sein Blick muß eingeladen werden, er muß beteiligt werden - und daher vom Künstler *berücksichtigt* werden. Doch der Wahrhaftigkeitsschinder nimmt seinen Weg ausschließlich über die Psyche des Betrachters (die er in unfreier Weise manipuliert) und nicht über das Auge (das zur Freiheit angeregt werden sollte). Will der Papa dem ängstlichen Sohn Mut machen, so springt er vom 3 Meter Brett, ohne sich von der Panik des Zöglings bewegen lassen zu dürfen. Will der Künstler dem ängstlichen Betrachter Mut machen, meint er ebenfalls, nicht einknicken zu dürfen. Alles, nur eines nicht - sich selbst in Frage stellen oder sich von anderen in Frage stellen lassen! Falls er sich doch einmal in Frage stellen sollte, dann hat er absolut und hundertprozentig zu wissen, *wie* man sich in Frage zu stellen hat - siehe Antonius Block.

**IN LETZTER KONSEQUENZ: DER GRUND DER KUNST** Somit steht der Wahrhaftigkeitskünstler genauso isoliert da wie Block, und auch seine Methode ist genau die falsche, von der auch Block nicht ließ. Er suchte die falsche Sorte von Antwort - einen durch unabhängige Fakten garantierten, "fertigen" Sinn - für die richtige Sorte von Frage: die, nach dem Sinn *des Lebens*. Es bedarf einer längeren, in diesem Kontext zu vernachlässigenden Erläuterung, um zu erklären, inwiefern mit der gängigen Frage nach dem "Sinn des Lebens" eigentlich der Sinn des *guten* Lebens gemeint ist. Ich nenne an dieser Stelle neben dem Wahren das Gute, das ich genauso für einen der letzten Gründe der Kunst halte, wie das Schöne, das ich später erwähnen werde. Bevor ich mit der Argumentation fortfahre, möchte ich kurz zwei populäre Einwände gegen die Existenz des Guten in der Welt der Kunst entkräften. Der beliebteste Einwand, der sich übrigens auch gegen die Wahrheitsfunktion der Kunst wendet, besagt, die Kunst sei Selbstzweck. Wer dies behauptet, hegt eine Vorstellung von idealen Bedingungen unter denen die Kunst gedeihen kann. Insofern setzt er eine Werteskala voraus, "ideal" heißt hier: "ganz oben auf der Skala, absolut gut". Er hat auch eine Idee von der idealen Weise, wie sich Kunst in das Gefüge des menschlichen Kulturwesens eingliedern soll. Das heißt, er hat eine Vorstellung davon, wie ein gutes Leben auszusehen hat. Die Behauptung, Kunst wäre nur Form, wertneutral und frei von Inhalten, ist falsch. Selbst die Suche nach dem grünsten Gelb kann als etwas anderes interpretiert werden, als die Suche nach dem grünsten Gelb - zum Beispiel

als Metapher einer Grenzerfahrung oder eines Paradoxon und so weiter. Auch wenn eine Rose, eine Rose, eine Rose sein soll, sie ist es nicht nur! Diese von Theorie befreit klingende, aber vor Ideologie (und damit auch Theorie) berstende Maxime entbehrt jeder Erfahrung über das, was de facto zwischen Werk und Betrachter passiert. Zum einen hoffe ich, die Omnipräsenz von Maßstäben, besonders des Guten, ausreichend belegt zu haben - nicht notwendigerweise als inhaltliches Ziel, sondern als Orientierung, von der auch abgewichen werden kann. Zum anderen sind beide Positionen - "Kunst als Selbstzweck" und des "Antisymbolismus", in sich widersprüchlich. Sie stellen das Werk oder die Form in einer fast schon fundamentalistisch zu nennenden Weise in den Vordergrund. Man trifft auf Positionen, die theoretisch dürftig, aber eben theoretisch (!) erläutern, wie falsch, verzogen und unnatürlich jegliche Theorie, zumal in der Kunst, sei. Kunst sei die Oase der Befreiung von der Vorherrschaft des Gedankens in unserer Kultur. Der Ansatz ist originell, doch statt einer guten Begründung erhält man häufig nur ein lautes Ausrufezeichen. (Was logisch ist, denn wer in langen theoretischen Aufsätzen das Betreiben von Theorie verurteilt, wirkt unglaubwürdig.) Man zeigt mit dem Finger auf jene, die mittels Theorie versuchen, sich der Komplexität der Kunst zu stellen. Wer jedoch die Phänomene verstehen will, sollte nicht die eigenen Überzeugungen lauthals propagieren, sondern sich mit den bestehenden Argumenten messen. Folgendes ist der status quo: **Die Kunst kann den Sinn des guten Lebens bereichern, wenn sie ihrer Natur gemäß sein darf. Ihrer Natur nach ist sie der Theorie gegenüber subversiv. Kunst ist wie ein Paradoxon. In dem Moment, in dem ich glaube, es verstanden zu haben, verwirrt es mich schon wieder. Im Rahmen der Kunst vollzieht sich dieser Prozeß auf gegebenenfalls höchstem geistigen Niveau - und vollkommen spontan. Wer die Kunst ein für allemal in die Ecke der reinen Form oder der Bedeutungsfreiheit sperren will, nimmt ihr Irritationspotenzial, Subversivität, Spontaneität, und kappt die offene, kommunikative Verbindung zum Menschen. Denn unsere Bildbetrachtung zeichnet sich (anders als beim Affen) dadurch aus, in einer Rose wesentlich mehr sehen zu können, als nur eine Rose. Aus diesem Grund darf die Kunst von keinem Künstler zur Sicherung einer fragwürdigen Aura in eine Methode gesperrt werden - schon garnicht von jenen, die in ziemlich unfreier Weise die totale Freiheit der Kunst propagieren. Auch nicht von Kunstschaffenden, die so tun, als sei der Betrachter überflüssig. Wir wollen ehrlich sein, die Künstler, von denen die Rede ist, sind nicht naiv - auch wenn die ungeschriebenen Gesetze der Akademien und der Szene tatsächlich häufig unkritisch übernommen werden. Keiner der programmatisch egozentrischen Künstler ist derart exklusiv von der Wirklichkeit abgetrennt, daß ihnen nicht folgendes einleuchtet: Wer ausstellt, will gesehen werden. Wer gesehen werden will, nimmt den Betrachter ernst - und zwar *tatsächlich*. Auch an dieser Stelle ist der Vergleich mit Block fluchtbar. Er glaubt die ganze Zeit über, die Menschen seien ihm gleichgültig. Doch die "eine wichtige Aufgabe", die er zu erfüllen hat und die seinem Leben am Ende einen Sinn gibt, besteht in der Errettung von Menschen. **HARTE KONSEQUENZEN FÜR DIE KUNSTGATTUNGEN** Leider ist der bis hier beschriebene Gedankengang durchaus noch keine Selbstverständlichkeit, denn die beschriebene Praxis blüht und wird erwartet. Bevor ich zum Schluß den als Antwort auf die Problematik zu verstehenden Ansatz des "Zweiten Gesichts" genauer besprechen will, muß ich auf die negativen Auswirkungen der Praxis der Wahrhaftigkeitskünstler hinweisen. Ich deutete es eingangs an - in einer derartigen Atmosphäre von "Ernstmachen" wirkt alle übrige Kunst etwas blaß oder verspielt, einfach ohne Nachdruck. Es fühlt sich ungefähr so an, wie der Tatort nach einem Splattermovie. Noch bes-**

ser läßt sich der Effekt anhand einer Szene des Siebenten Siegels veranschaulichen. Mia und Jof stehen auf dem Markplatz und geben eine Vorstellung, plötzlich wird ihr Flöten- und Saitenspiel von einer völlig anderen Tonlage überdeckt: hypnotische Gesänge begleiten den Einzug der Flagellanten ins Dorf. Die Atmosphäre ist extrem, das Volk hysterisch gebannt. Sie peitschende, frenetisch betende, schreiende, im Dreck kriechende Gläubige übertönen die Weisen der Gaukler. Die Berufskünstler sind abgesetzt - hier kommt das Alles oder Nichts. Es kommen nicht die Vorgaukler, sondern die Heiligen, deren Performance nur das Abfallprodukt ihrer Überzeugung ist. Es kommen diejenigen, die sich jederzeit selbst opfern würden. Ich sage: Hier kommen die Fundamentalisten! Fundamentalist ist, wer die Wahrheit gepachtet hat und diese mit radikalen, oft intoleranten Mitteln verbreitet. Der Fundamentalist diskutiert nicht, er weiß. Er will seine Sicht der Dinge durchboxen, doch da er nicht diskutiert, bleibt die Reichweite seiner Sicht der Dinge unklar. Und so ist oft nicht zu entscheiden, ob der vermeintlich Starkgläubige seine Eschatologie tatsächlich glaubt oder sie nur instrumentalisiert, um seinem Ego zu frönen. Dem fanatischen Sermon des Flagellantenpriesters auf dem Marktplatz etwas vom ursprünglichen Sinn des Christentums abzugewinnen, fällt überaus schwer. Es scheint, als gehöre er einer Kaste an, die im Namen des Herrn Angst schürt, um die Massen zu kontrollieren und so seine persönliche Vormachtstellung zu sichern. Mit etwas Phantasie mag der Leser das soeben über den Fundamentalisten Gesagte auf den Wahrhaftigkeitskünstler transponieren. Reckt dieser die heilige Hand, um die Massen zu überzeugen und seine Person zu promotieren oder glaubt er tatsächlich daran? In beiden Fällen kann man Angst vor ihm haben. Denn die Konsequenzkünstler wenden sich implizit oder explizit gegen die scheinbar inkonsequenteren (sprich: verweichlichten) Formen der Kunst, gegen das traditionelle Gewäch von gestern. Doch die Kunst der Gaukler hält den Kurs. Sie stellen den Tod mit der Maske dar, anstatt sich selbst halbtot zu prügeln. Sie bieten an, sie lassen dem Betrachter Raum, anstatt ihn mundtot zu machen, anstatt ihm die Gefühlslage einzublauen. **ZWEITE BILDBETRACHTUNG** An dieser Stelle könnte ich eine extensive Beschreibung der Vorteile der "normalen", im Vergleich "bescheidenen" Kunst geben. Doch der Text ist lang genug, ich will versuchen, diesen Gedanken zu verschmelzen mit einer näheren Beschreibung des Werkes, um das es hier geht. Eine der logischen Folgerungen, mit denen ich meine Streitschrift gegen die "Künstler mit dem Ausrufezeichen in der Hand" schließen müßte, wäre in etwa die folgende: Der Betrachter erfährt die Wahrhaftigkeit, die ihn an die Kunst glauben macht, durch nichts anderes als erstens das *Werk* (im Gegensatz zum Autor) und zweitens dessen ästhetische Aspekte (und nicht dessen wissenschaftsartige Ergebnisse). Daher gehe es darum, dem Werk eine echte Aura zu verleihen, die in der Atmosphäre der falsche Aura der Gestenschwinger überleben könnte. Bewährte Mittel, die zugleich eindringlich und - sagen wir - freundlich sind, finden wir in der Schönheit und der dadurch möglicherweise ausgelösten Epiphanie. Man setze gegen das große, aus dem Konzept, aus der Haltung geborene Jaaa! der Wahrhaftigkeitskunst das große aus der Sinnlichkeit geborene Jaaa! der ästhetischen Kunst. Doch so treibt man den Teufel mit dem Beelzebub aus. Überreaktionen in der Kunst produzieren meist wenig nachhaltige Werke, sie sind die zu heftige Entgegnung auf eine zu heftige These und wirken nach dem Abflauen der Gemüter hysterisch. Die "Wahrheit" liegt nur punktuell in den Extremen, nämlich genau dann, wenn einmal eine neue Grenze ausgetestet und abgesteckt wird. Doch man kann Kubismus oder PopArt nur einmal erfinden, danach entwickeln sich Spielformen. Und das ist in Ordnung. Man muß nicht jeden Tag eine neue Richtung finden.

Man muß nicht immer Neues machen, nicht immer einen Trend setzen. Viel schwieriger, anspruchsvoller und für den Betrachter vielversprechender ist der Umgang mit den Gestaltungsangeboten, die zeitgenössisch erschlossen sind. Die Pioniere erschließen das Feld, danach wird geerntet. Das klingt gesetzt und sicher. Doch wie waghalsig der Bauer nach den Kartoffeln graben kann, erzählen uns unzählige Werke. Es geht nur darum, den Blick dafür zu schärfen. **“Das zweite Gesicht” bewegt sich auf dem Rücken eines über 50 Jahre alten Filmes, es ist Malerei - das ehrwürdige Schlachtschiff der Kunst - und spannt Fragen nach alten Themen auf: Was ist Wahrheit? Was ist Wahrheit in der Kunst? Kann sie dargestellt werden? Ich wollte nicht die Antithese der Antithese (das heißt: das totale Gegenteil der Wahrhaftigkeitskunst), sondern die Synthese kreieren. Die Wahrhaftigkeitskunst existiert nicht bar jeder Vernunft, genauso wenig wie die Kunst, die allein auf die Sinnlichkeit setzt. Ich arbeitete mit Elementen beider Richtungen. Von der Wahrhaftigkeitskunst übernahm ich den Ansatz des Experiments - ich stellte mir eine Aufgabe. Ich nahm mir vor, acht Portraits in je einer Stunde zu malen, auf dem vermeintlichen Weg zum Glück, denn Block sagt im Film, man ist höchstens für eine Stunde glücklich. Ich wollte Antonius Block nicht nur darstellen, das heißt, sein Gesicht treffend abmalen, sondern auch malen, wie er es getan hätte, d.h. “sehen”, wie er gesehen hätte. Dabei setzte ich auf den Aspekt des Zeitdrucks, den auch er sowohl bei seiner gesamten Sinnsuche, als auch bezüglich der Rahmenhandlung des Films, dem Schachspiel, hatte. Ich vergaß nicht, daß er es sich relativ schwer machte. Auch ich wählte Motiv und Zeitrahmen, die nicht mit leichter Hand zu bewältigen waren. “Gute Portraits macht man entweder in fünf Minuten oder fünf Tagen” - diese alte Weise meines Lehrers ist meiner bisherigen Erfahrung nach eine Tatsache. Das Motiv war aus verschiedenen Gründen schwierig zu meistern. Zwar hatte Max von Sydow eine klare Schädelarchitektur, die die lineare Vorskizze erleichterte, doch waren durch die vielen Ausbuchtungen derartig viele wichtige Details immer wieder aufs Neue zu wiederholen, daß ich durch den Detailreichtum oft unter Zeitnot geriet. Die zweite und größere Schwierigkeit war die nicht ganz eindeutige Lichtsituation. Der Schein kommt von rechts, doch durch die schweißnasse Haut spiegelten Partien helles Licht, die das gewohnte Auge irritieren, da sie die Volumen verunklären. Ich konnte mir nun aussuchen, wie weit ich mich - zugunsten einer Klärung der Anatomie - von der Vorlage entfernen wollte. Tat ich es aber einmal, so mußte es achtmal geschehen, denn in erster Linie ging es in der Aufgabenstellung um *Ähnlichkeit*, um das Gesicht des Antonius Block. Jeder zu starke malerische Eingriff wäre als ein solcher aufgefallen und hätte mein Anliegen scheitern lassen. **DAS LEBEN VOR, AUF UND HINTER DER LEINWAND** Wie weit konnte mein Vorhaben gelingen? Wie identisch konnte Block auf der Leinwand werden? Was sieht man eigentlich auf den bemalten Leinwänden? Block? Oder ein Portrait? Block, in dem Sinne, in dem manche Fotografen oder Portraitisten behaupten, eine Persönlichkeit auf einen einzigen Bild einfangen zu können, also als “Seele”, im ganzen Wesen? Oder Block, wie er im Filmstill aussieht? Letzteres ist leicht zu überprüfen. Angenommen, ich hätte ihn der Vorlage nach identisch getroffen - reicht ein Portrait aus, um den ganzen Antonius Block zu zeigen? Reicht ein zweites, drittes, viertes? Reichen unendlich viele? Ob aus Resignation über die unerfüllbare Aufgabe, so viele Portraits zu malen, wie es Lebensmomente des Modells gibt oder aus Überzeugung, die Wahrheit läge nicht in der identischen Kopie, sondern gerade der Distanz zum Leben, also in der Konzentration und Akkumulation der Ausdrücke in einem einzigen, meint die Mehrheit: *ein* Portrait reicht. So sehe ich die Mona Lisa und sie löst in mir aus - *eine* Stimmung, *ein* Gefühl und**

eine Vorstellung von der Dame, die damals Modell gesessen hat. Die zahlreichen Einzelemente ihres Gesichts spannen in mir eine Art bunten, lebendigen Reichtum der Einzeleindrücke auf, den ich mehr oder weniger unmittelbar zur Einheit eines Eindrucks verdichte. Inwieweit hat dieser Eindruck mit der echten Mona Lisa (Lisa del Giocondo, Isabella d'Este, Isabella von Aragonien oder wer auch immer es gewesen sein mag) zu tun? Wir können innerhalb der Portraitmalerei gar nicht anders, als über die menschlichen Eigenschaften des Modells zu reflektieren. Daher sind wir außerstande, ein Gemälde wie die Mona Lisa als reine Malerei wahrzunehmen, so wie es uns etwa vor den Werken des Informel gelingt. Die Physiognomik verortet uns unmittelbar nicht ausschließlich als Betrachter eines Kunstwerks, sondern immer auch als Dialogpartner. Als jemand, dem ein Angebot gemacht wird - ein Blick, eine Gemütsverfassung, eine Frage: Was hältst du von mir? Das Gesicht ist in unserer Kultur nicht nur das einzig anerkannte unmittelbare Merkmal der Identifizierung, sondern, da es Gemütsregungen zu zeigen vermag, Spiegel der Seele, Repräsentant des "Wesen(tlichen)". Zwischen Modell und Portrait steht das Können des Malers. Der perfekte Maler verfolgt eine der oben genannten Strategien - er extrahiert entweder das Wesen des Modells und typisiert - man denke an Karikaturen. Oder er bildet identisch ab - man denke an Fotografie. Das Problem der ersten Variante liegt in der relativ subjektiven Deutung, die - zum Beispiel in historischer Abhängigkeit - Dinge überzeichnet, die eine spätere Epoche nicht interessieren mag. So hat die mechanistische Kopie den Vorteil, stets offen zu sein, damit jeder sich zu jeder Zeit aus dem identisch Abgebildeten das Benötigte entnehmen kann. Die realen Deformationen der ersten Variante lassen für immer Fragen über das wirkliche Gesicht des Modells offen. Erst seit der Erfindung der Fotografie, sind wir uns sicher, wie jemand zu einem Zeitpunkt X ausgesehen hat. Wer sich ein Bild von den Menschen vor 1826 machen will, hat nur die eine Möglichkeit der Annäherung - den Abgleich. Wurde jemand mehrmals von einem oder mehreren Malern festgehalten, entsteht aus der Summe der verfügbaren Dokumente ein "Schnittmengenbild" in der Vorstellung des Betrachters, das der Vorlage mehr oder weniger entsprechen wird, wie sehr, wird niemals genau zu erfahren sein. (Diese automatisch in uns aufsteigende Vorstellung beteiligt übrigens unsere Phantasie, als grundsätzliche Fähigkeit, die Schnittmenge zu erstellen und unseren Mut beziehungsweise unsere Naivität, die dies zulassen.) Schon wenn wir uns wie oben nur auf die oberflächliche Erscheinung eines Gesichts beziehen, erkennen wir schnell, wie unerreichbar eine absolute Sicherheit wird, wenn Malerei im Spiel ist, wenn der Mensch und nicht der Fotoapparat kopiert. Um wieviel komplizierter wird das Nachdenken, wenn der Künstler anstelle der physischen Gesichtähnlichkeit die seelische Äquivalenz von Modell und Portrait anstrebt? Welche Anteile stilisierte der Maler, welche waren physisch vorhanden. Hatte die Dame tatsächlich solch eine lange Nase oder war sie neugierig? Wenn alle unterschiedlichen Maler ihr unabhängig voneinander eine lange Nase malten - war sie anatomischen oder physiognomischen Ursprungs? Befanden sie alle Maler für neugierig, so daß alle sie in identischer Weise karikierten? Wir sehen sehr schnell - eine diesbezüglich faktische Wahrheit kann nicht Aufgabe der Kunst sein. Die exakte Ähnlichkeit, weder als physische, noch als seelische Kopie, kann kein sinnvolles Ziel der Kunst sein. Was könnte dann ein sinniges Ziel der vielen Portraits, die es auf der Welt gibt, gewesen sein? Ist es möglich, daß der Betrachter stärker im Mittelpunkt stand als der Betrachtete? Persönlich halte ich, nebenbei bemerkt, die Meinung, es ginge um das *eine* Bild, das sie von Frau Y machen müssen, damit sie vollständig eingefangen ist, für pathetischen Unsinn. Es handelt sich entweder um qua-

si religiöses Wunschdenken oder um eine vorbeugende Antwort auf die Frage, mit wieviel Bildern eine Person wahrheitgemäß eingefangen wird. Beide von zu starken Gefühlen geprägte Einstellungen führen fälschlicherweise dazu, die Existenz des *einen* in allen dokumentarischen und ästhetischen Belangen perfekten Bildes zu statuieren. Im Zentrum des zu unkritisch übernommenen, oder bewußt erzeugten Glaubens an das *Eine*, wahre, zutreffende, steht überraschenderweise einmal mehr die Berücksichtigung des Betrachters. Denn "das zweite Gesicht" erzeugt notwendigerweise eine Verunsicherung über das erste. Das *eine* Gefühl, die *eine* Stimmung und die *eine* Vorstellung über die dahinter sich verbergende Person werden durch Alternativangebote gebrochen. Bei der Bewertung von Gesichtszügen sind wir sehr sensibel, in etwa so sensibel, wie wir neue Frisuren oder Kleider unserer Bekannten wahrnehmen. Manchmal wissen wir nicht, was anders ist, aber etwas ist anders und es scheint, daß je dezenter und die Veränderung, sie einen desto stärkeren Effekt auf das Ergebnis des Eindrucks habe. Schon wenn wir Portrait Nummer eins und zwei von Block miteinander vergleichen, merken wir schnell, es mit zwei unterschiedlichen Menschen zu tun zu haben. Mit Erhöhung der Anzahl der Portraits verschärft sich der Konkurrenzkampf der Eindrücke und es entsteht die Frage: Wer ist denn der richtige? Wie sieht Antonius Block *wirklich* aus? Jeder, der weiß, wie schwer es ist, zwei identische Linien zu ziehen, wird sich fragen, welche Eindrücke dem Modell und welche dem Maler zu verdanken sind. Heften sich die Gefühle meiner Zuneigung an die tatsächliche Existenz eines Menschen oder an die Fertigkeiten eines Künstlers? Wir wägen das Dokumentarische gegen die Phantasie ab und wünschen meist ersteres, denn es erscheint uns die uns wichtige Dimension "wahr". Der Film "Das siebente Siegel" bezieht schon allein durch seine eingangs erwähnte theatrale Form Position in diesem Widerstreit. Er sagt: Kunst ist Schau, ist Bühne und nicht das wirkliche Leben. Alles, was es gibt, sind Figuren der Imagination des Autors. Lieber Zuschauer, geh´ ein Stück mit ihnen, laß´ dich bewegen und ziehe dann deiner eigenen - und es klingt hart: *alltäglichen* - Wege.

ADIEU SWEET PERSONENKULT Ähnlich schmerzlich aber heilsam ist das Vorhandensein von Mehrfachportraits: der unschuldige Eindruck, den wir beim Blick eines einzigen Portraits hatten, die umfassende Ausgestaltung der Person durch unsere Vorstellungskraft. Die Eigenschaften und Lebensgeschichte, die wir ihr andichten wollen, werden gebrochen durch ein weiteres Portrait das nicht unterschiedlich genug ist, als das wir annehmen könnten, es handelte sich um eine andere Person und nicht ähnlich genug, als daß wir bei unseren ersten Träumereien verharren könnten. Wir werden herausgeholt aus der Welt unserer Gefühle. Wir werden zurückgeworfen auf die Malerei selbst. Es sind nur Malereien, wir müssen sie als solche annehmen, auch wenn wir es nicht wollen. Wir sind abhängig von den Händen des Malers, der die Modelle malt, wie wir abhängig sind von den Händen des Drehbuchautors, der die Figuren entwirft. Die Wahrheit dieser Kunst liegt nicht in der Bekanntmachung mit historischen Personen, sondern (in diesem Fall) in der Erkenntnis der Beschränktheit der dokumentatorischen Fähigkeiten. Nun ist der Betrachter am Zug. Was macht er mit diesen Gedanken? Schön wäre es, wenn er begönne, die Bilder als Bilder wahrzunehmen, als Objekte mit einem eigenen Leben. Als Bilder und nicht als Abbilder, auch wenn sie abbilden. Sagte ich gerade: es sind *nur* Malereien? Was für ein Unsinn, es muß heißen: Es sind *Malereien!!!* Die Kunst hat ein Eigenleben. Bergman ließ sich von Dürers Radierung "Ritter, Tod und Teufel" und seinen Werken über die Offenbarung des Johannes zu seinem Film anregen. Jetzt habe ich den Ritter wieder aus der Filmkunst in die Bildkunst zurückgeholt. Wer weiß, vielleicht geht er bald wieder zum Film.