

Versuch, Balthus' Sätze zu verstehen.

Über sieben Bilder von Annelies Strba

Georg Kohler

Träumt sie? Hört sie Musik? Ist sie da? Wo ist sie?

Und wo bin ich? Träumt mir, ich sehe ein träumendes Mädchen? Warum nur Fragen? – Und keine einzige Antwort?

Wer schläft, ist in einer Gegend jenseits aller Redepflichten. Der Gott des Schlafs spricht ungerne. Aber er liebt den ruhigen Gesang: Hypnos - so die griechische Sage - der Sohn der Nyx und Bruder des Thanatos, wohnt beim Wasser der Lethe, dem Fluss des Vergessens. Es fließt durch die Höhle, wo der Gott auf einem weichen Lager ruht, von einer zahllosen Schar von Söhnen, den Träumen, umgeben.

Er sei sanftmütig und mild, so heisst es. Doch er ist mächtig. Sogar Zeus muss sich ihm beugen, freilich ohne das zu merken. Hypnos singt ihn in den friedfertigen Schlaf, so dass er für eine Weile den Kampf zwischen den Griechen und Troja vergisst. Aber in der Welt der Mythologie ist alles mehrdeutig: Der Tod, Hypnos' Bruder Thanatos, sieht seinem Zwilling zum Verwechseln ähnlich. Thanatos jedoch ist sogar den unsterblichen Göttern verhasst. Auch an den Bildern von Schlafenden, so freundlich und angstfern sie anmuten, findet sich der Schatten des Unheimlichen.

Sie schläft [Bild 1], ihr Kopf liegt auf der rechten Wange, in einem roten Kissen, über das sich die langen Haare wie dunkle Rinnsale verteilen. Das Gesicht mit dem leicht geöffneten Mund umspielen zarte Flecken; grün, gelblich – und blassrosa dem linken Wangenbogen entlang. Man denkt, sie leise atmen zu hören. Aber je länger man horcht, desto stummer wird dieser Schlaf und desto deutlicher erscheinen seine Farben, ihre Muster, ihre Felder – und die Teilung des Bildraums in zwei Hälften. In die untere, tragende, verlässliche Sphäre gutmütiger Stofflichkeit und in einen hellgelb und grün dominierten, opak anmutenden Lichtsee.

Ein subtiles Gleichgewicht entsteht; zugleich ein merkwürdiger Zug aus dem Bild hinaus. Das Lager des Mädchens wird zu einem Bett, das dabei ist, einen Flug zu beginnen. Fort und weit weg aus dem Horizont des gebannten Betrachters hinaus. Keine Flucht, lediglich der Beweis,

dass wir, die wir wach sein zu glauben und der Realität am nächsten, gebunden sind an die Bedingungen eines Standortes, der leicht zu überschreiten wäre, wenn wir jene Zwänge der Selbstbehauptung und des Wachbewusstseins verlassen würden, die unseren aufrechten Gang bestimmen.

Dass gerade angesichts dieses Übergangs Angst – Angst vor tödlichem Selbstverlust – uns zu ergreifen und zu lähmen vermag, ist nicht schwer zu verstehen. Tod und Schlaf sind immer einander verwandt. Freilich ist ihre Geschwisterschaft nicht ohne Sinn. Muss ein Mensch zu viele Schmerzen ertragen, wird er ohnmächtig. Der Gott des Schlafes schützt den Geschundenen. Er gönnt auch dem Mühseligen und Beladenen die Momente des Abschieds. Gewiss, es ist bloss die prekäre Erlösung auf Zeit. Doch die Vorstellung brüderlichen Schutzes, der uns den Schlaf zum Freund macht, lässt sich – ganz ohne Dramatik der Qual – auf das Leben im Ganzen ausweiten; bis hin zum Rätsel des Grossen Schlafes: Nicht allein die eine oder andere Anstrengung, wach zu bleiben, kann uns überfordern. Vielleicht müssen wir das schliesslich vom Leben im Ganzen sagen, dass es zu schwer für uns geworden ist; und jedenfalls braucht es uns auf. Wir wissen, irgendwann muss Schluss sein; Schluss, den man als Auflösung denken darf, ähnlich dem Sich-Auflösen des Bewusstseins beim Einschlafen nach einem langen Tag...

Auf den ersten Blick scheinen Annelies Strbas Schlafende – Mädchen, Grazien, Elfen, Prinzessinnen der Jugend – zum Gedanken solcher Erlösung vom Alter nicht gut zu passen. Zu wenig Mühen sind in ihre Gesichter geschrieben, zu leicht wirken diese Körper, als dass man sie sich als Entlassene aus den Frondiensten der Existenz vorstellen möchte.

Doch eben die Jugend ihrer Figuren liefert Strbas Bilder die Möglichkeit, zu wunderbaren Metaphern zu werden, zu ästhetischen Botschaften von besonderer Bedeutung. Was hindert uns denn, den olympischen Göttern zum Trotz den Grossen Schlaf so brüderlich-freundlich zu denken wie Hypnos, den sanften Gott der Erneuerung?

Denn der Tod eines Individuums ist nichts anderes als die Regeneration des Lebens in überindividueller Form. So ist er immer auch Passage zur Erneuerung des Ganzen: Etwas erlischt innerhalb des übergreifenden Flusses, so dass sich das Leben verwandeln kann und wieder jung wird und neu.

*

Ich sprach von der ästhetischen Botschaft dieser Bilder und davon, dass sie auch als Metaphern zu lesen seien für die Vitalität: die nicht versiegende Lebenskraft des Ganzen, in das wir alle gehören. Doch das trifft noch zu wenig genau, was ich sagen möchte.

Kunstwerke (und also auch Strbas Bilder) sind besondere Metaphern, ganz eigene Übermittler einer Bedeutung und sehr spezielle Anlässe für jenes Spiel von Überlegungen und Einfällen, das uns begegnet, wenn wir von einer Sache in die Stimmung ästhetischer Wahrnehmung versetzt werden. Das wird klar, wenn wir den Metaphern-Charakter des Kunstwerks mit dem Auftreten einer Metapher in der alltäglichen Rede vergleichen: Wer vom „Stuhlbein“ spricht, vom „Flussarm“ oder der „Glühbirne“, denkt sogleich an bestimmte Gegenstände, ohne dass irgendein poetischer Überschuss sein Vorstellungsvermögen anregen würde. Die von den Worten gemeinten Sachen – ein Gewässer, der Bestandteil einer elektrischen Lampe, der Träger einer Sitzfläche – sind unmittelbar in unserem Geist präsent und das eigentlich wirksame (d.h. metaphorische) Element des Ausdrucks – die Form einer Frucht, ein menschlicher oder tierischer Körperteil – ist selber nicht Thema.

Anders bei den Metaphern der Kunst. Im Gegensatz zu den im Grunde unbewussten, ja notwendigen Metaphern des Alltagsgebrauchs, sind sie als Boten und als Medium einer Botschaft bewusst, ja – nicht selten oder sogar meistens – erst allmählich in ihrer medialen Eigenschaft ausdrücklich erkennbar. Kunstwerke sind Metaphern, die erstens in dem, was sie sagen, nicht verschwinden, sondern stets „mehr“ bleiben als die Vielfalt von Analogien und Assoziationen, die sie freisetzen, und die zweitens – eben wegen ihres „Mehr“, ihres Überschusses über alle Erklärung und Erläuterung hinaus – durch Interpretationen niemals erschöpf- und ersetzbar sind; in gewisser Weise also ein Rätsel bleiben.

Um es mit Adornos ästhetischer Theorie der Kunst zu sagen: „Alle Kunstwerke sind Rätsel, und je tiefer man in sie eindringt, desto rätselhafter werden sie, denn keines gibt die Lösung, die es verspricht. Was sich dem verstehen restlos fügt, ist keine Kunst, weil diese immer fremd zur Welt ist. Und wahr nimmt sie nur der, der auch etwas von dieser Fremdheit vernimmt. – Diese gibt sie allerdings nur der deutenden Vernunft preis.“

Ohne Reflexion, ohne nachdenkliche Betrachtung und aufmerksame Beschäftigung mit seiner Erscheinung, bleibt das Kunstwerk verschlossen und schweigsam, allenfalls ein irritierender Einbruch ins routinierte Verständnis unserer Daseinsvollzüge. Kunst braucht Theorie, das Wissen um die Kontexte, aus denen sie entstanden ist, die gedankliche Berührung und die Sorgfalt derjenigen, die ihr begegnen. Denn eben dadurch wird dann auch zu Erfahrung,

warum und wie ein Kunstwerk grösser bleibt als alle Deutung und tiefer als jeder Text, der es begrifflich zu erfassen versucht.

*

Synästhesien sind Verschmelzungen verschiedenartiger Sinneseindrücke. Es gibt Menschen, die unmittelbar Farben sehen, wenn sie eine Melodie hören. Weniger ausgeprägt ist die synästhetische Empfindung aber durchaus eine normale Sache. Nicht umsonst ist sie umgangssprachlich ein vertrautes Phänomen. Wir sprechen ganz selbstverständlich von Farbtönen und von farbigen Klängen, von scharfen Gaumenreizen und hellen Düften. Nicht überraschend deshalb, dass Strbas Bilder voll Musikalität sind. Klangteppiche, die uns in Stimmungen versetzen und dabei Gefühle evozieren, die manchmal melancholisch und traurig tönen, manchmal auch unheimlich und gefährlich.

Schon das gelblich-grüne Lichtmeer über der Schlafenden auf den roten Kissen bringt einen Hauch von flimmernder Nervosität in den Anblick des entrückten Mädchens; tiefer beunruhigend klingen aber die Farbkompositionen in den Überblendungen mit den schwebenden Frauen hinter den Spiegelreflexen vor nicht mehr betretbaren Räumen [Bilder 3, 4, 5].

Ist es Ophelia, die Ertrunkene, die hier erscheint? Das Traumbild einer längst verlorenen Geliebten? Oder ein von der Erinnerung noch einmal freigegebenes Gesicht?

So ähnlich die generelle Konstruktion der drei Bilder ist, so anders klingt die Stimmung, die sie jeweils auslösen. Der aus dem dunkelvioletten heraustretende Kopf mit den Zügen eines schlafenden Kindes, das vielleicht gar nicht schläft, sondern die Schlafende nur spielt, weckt augenblicklich Gefühle elterlicher Zärtlichkeit, eine kleine Melodie, ein Schlaflied vielleicht, kommt einem in den Sinn, und unwillkürlich steigt zugleich aus dem auberginefarbenen, mit grasgrünen Schlieren besetzten Klangraum ein Unterton auf von langsamer Wehmut und Abschiednahme.

Beinahe schmerzhaft dagegen die Kontraste in der Doppelbewegung des Bildes mit der deutlichen Horizontlinie: dort, wo man einen gefährlichen Himmel vermutet, sich öffnend ein riesiger Wolkenrichter; hinunter ziehend und einen Körper verschlingend aber ein Bogen aus bösem Gelb dort, wo Wasser – jedenfalls lebensfeindliches Element – zu sein scheint. Was hier geschieht, könnte durch blosse Musik begegnet werden. Musik, die Disharmonien nicht scheut,

dadurch jenes Gewebe von Gefühlen erzeugend, durch das wir wie gebannt von einer unübersetzbaren Wahrheit, nicht aufhören können zu sehen, zu hören.

Die Frage, ob Strbas Bilder noch Photographien in irgendeinem herkömmlichen Sinn seien, ist im Grunde überflüssig. Sie sind es offensichtlich nicht. Sie sind Tableaus, gemalt mit den Instrumenten der Elektronik, entstanden nach der Logik musikalischer Farbigkeit und geprägt von der Auseinandersetzung mit einigen wenigen Themen. Entscheidend für die künstlerische Qualität ist das zwanglose Ineinander von atmosphärischen Anmutungen, die so etwas wie erzählbaren Sinn erzeugen, und den nur noch formal beschreibbaren Verhältnissen zwischen den figürlichen und farblichen Elementen optischer Wahrnehmung. Daraus ergeben sich Werke, die „viel zu denken aufgeben“ (um es mit der kantischen Kunstlehre zu sagen), dennoch nie wirklich „auf den beweisbaren Begriff“ zu bringen sind. So motivieren sie – wie Kant sagt - den Betrachter zum „freien Spiel seiner Einbildungskraft und seines Verstandes“, zu einem Vollzug von Sehen, Denken, Hören, der die subtile Balance hält zwischen inhaltlichem Verstehen und jenen nicht mehr exakt bestimmbar Überschüssen, die vielleicht musikalisch zu erspüren wären.

In einer Paraphrase zu Adornos Ästhetik sagt erklärt sein inspirierter Interpret, weshalb aber auch dieses Spiel in einen sprachlosen Raum gerät, in einen Zustand der nicht Erstarrung, sondern wortlose Lösung ist: „Jedes begreifende Verstehen stösst an eine unaufhebbare Grenze, auf einen Bereiche des Unberührbaren, ein nichts mehr Sagendes, ein letztes Schweigen, in das die flüchtige Schönheit der Sehnsucht nach Versöhnung sich zurückgezogen hat (Michael Hauskeller, Was ist Kunst? Positionen der Ästhetik von Platon bis Danto, München 2000, 86).

*

Nicht mehr entschlüsselbar durch einen irgendwie gegenständlichen Sinn sind Strbas Kompositionen, die von fern an floreale Gebilde und Wasserwelten erinnern [Bilder 2, 6]. Im Kontext der Bildnisse von Schlafenden werden sie gleichwohl lesbar als die Zeugen jener Idee von Schönheit, die mehr ist als dekorative Harmonie und beschwichtigender Wohlklang. Betrachtet man sie lange genug, wird durch sie die Ambivalenz spürbar, die zum Schönen als solchem gehört – so, wie zu diesen besonderen Fototableaus und überhaupt zum ganzen Werk von Annelies Strba.

Es ist ein Hauch von Anderswo, die Spuren des Unheimlichen und Ungeheuren, die stets da sind, wenn einem bewusst wird, wie prekär und gefährdet das ist, was uns als gelungen oder gar nicht überbietbar vollkommen erscheint.

Stets nur auf Zeit gibt es Schönheit - sowohl der Kunst wie der Natur und des Menschlichen. Das Schöne wird vergehen wie die selbstvergessene Leichtigkeit des Seins der Schlafenden. Das Schöne wird vergehen wie die selbstvergessene Leichtigkeit des Seins der Schlafenden. Das Wissen um Vergänglichkeit begleitet die Wahrnehmung. Es gibt kein schattenloses Glück. Das zu erkennen ist das Los, das über das menschliche Bewusstsein verhängt ist. Auch wenn man träumt, ist dem Schluss nicht zu entkommen: Die einzige Alternative zum ernüchternden Aufwachen ist der grosse Schlaf, der – am Ende unwiderruflich – die Körper aller Lebenden umfassen hält. Doch weil er sie in die Anfänge zurückbringt, aus denen – nach vielen Umwegen – irgendwann erneut das zu kommen vermag, was uns schön erscheint, ist auch er ein Bote der Sehnsucht nach Versöhnung.

Die offenen Augen des Mädchens mit den blassblauen, rubinroten und gelb verflimmernden Schleifen [Bild 7] scheinen all dies längst verstanden zu haben. Der Blick kommt von weit her, wissend und fragend zugleich, kindlich und alterslos, an der Grenze von Gestern und Morgen, zwischen Wunderland und begriffener Gegenwart. Was es heisst zu leben und auf menschliche Weise lebendig zu sein, ist in ihn eingeschrieben. Wenn wir ihn lesen könnten, würden wir all dem begegnen, was uns längst verwoben hat, in den grossen Text des Ganzen.

*

PS: Balthus, der Maler des Mädchens mit dem Spiegel vor dem Kamin, hat Annelies, deren Kunst er bewunderte, einmal geschrieben, der Künstler sei für ihn „das Glied einer Kette, die sehr weit zurück in der Zeit beginnt“; seine Arbeit sei die des „geheimen, tiefen Dialogs mit dem Unsichtbaren“, das er auch „das Göttliche“ nenne. Und weiter: So wirke der Künstler mit an „ein und demselben Gesang der Welt“. Von dem er zwar nichts wisse, der ihm aber „Botschaften schickt, den Glanz eines Lichts oder eines Sterns“. Und „ohne Unterlass“ suchen die Künstler, das „Feuer wiederzufinden, von dem dieses Licht herrührt, die Feuerstelle, die Funken aufsteigen lässt.“