

Eine Welt außer Atem

[Van Gogh, Gezeichnete Bilder. Ausstellung in der Albertina, Wien.]

Von Werner Spies

Das Oeuvre van Goghs, das unterstreicht der Titel der Wiener Ausstellung „Gezeichnete Bilder“, erscheint letztlich als Triumph eines auf alles übergreifenden zeichnerischen Reichtums. [Was ist „zeichnerischer Reichtum“, und warum und wie ist er „alles übergreifend?“ - Offensichtlich lesen wir eine sich selbst anpreisende und bestätigt glaubende Behauptung. Sie kommt im Ton eines Marketingspruches daher, gegen den Befragung und Widerrede sinnlos erscheint, denn was sich gut verkauft, weil es anerkannt ist, das ist anerkannt, weil es sich gut verkauft.

Die Pseudokategorie des „alles übergreifenden zeichnerischen Reichtums“ ist der Schatzkiste des modernen Kunstkuratoren-Deutsch („Bürger-Deutsch“) entnommen, sie ist nicht als Argument in und aus der Sache gemeint, weil es im modernen Kunstbetrieb nicht mehr um die Sache der Bilder und unseres Erfahrens ihrer Inhalte und Formen, also nicht mehr sachhaltige Diskurse, sondern nur mehr um die Triumphe des Betriebes und seiner Teilnehmer geht. Wenn ein Betrieb, der Güter produziert, verkauft und ankauft, als Selbstläufer bestens und glänzend läuft, bedarf es keiner Sachdiskurse mehr, sondern nur mehr jener Schmiermittel öffentlicher Rede und Denke, die das Marketing der modernen Kuratoren-Deutsch vollzieht.

Inwieweit ist es dann noch sinnvoll, die Floskel- und Marketingsprache des Kunstmarktes an den Pranger genauer Befragung zu stellen? Wäre es nicht besser, sich lediglich als Korrektor der marktgängigen Sprache und Denkungsart zu beteiligen, um den Erfolg der erfolgreichen Produkte und Veranstaltungen noch erfolgreicher zu machen? Beispielsweise könnte man die Floskel „alles durchgreifende zeichnerische Größe“ als verbesserte Alternative vorschlagen, obwohl auch diese nur aus dem Vollen eines ästhetischen Vokabulars schöpft, dessen Unbestimmtheit und Vagheit einen semantischen Luftraum durchfliegt, der sich gegen jedes Fragen nach Richtigkeit und Wahrheit immunisiert hat. Zensur durch Beliebigkeit macht alles richtig und wahr, weil das Gegenteil unter Tabu gestellt wurde.

Man könnte von einer „sagenhaften“ Oberflächlichkeit des „ästhetischen Denkens und Redens“ der Gegenwart selbst „ästhetisch reden“ und den vorästhetischen Sinn von „sagenhaft“ beim Wort zu nehmen versuchen: es werden Sagen verbreitet und geglaubt, weil sie von Helden und Heldengeschichten berichten, die das Leben der Normalsterblichen immer schon an Triumpfen und Reichtümern teilnehmen ließen, ohne selbst mehr tun zu müssen als einfach nur teilzunehmen. Im vorliegenden Fall von und an einem einsamen und unglücklichen Maler, der der Menschheit

das singuläre Glück eines „triumphierenden zeichnerischen Reichtums“ beschert habe.

Aber bei unseren modernen kunstdiskurslichen und „ästhetischen“ Sagen fragt niemand mehr nach Ursache und Ziel des Triumphierens, nicht mehr danach, wer wen oder was besiegt habe, über welche anderen Maler, Malerschulen, gar Stile und Genres Van Gogh „triumphiert“ habe. Es genügt, triumphiert zu haben und weiterhin zu triumphieren, um das kuratierte Gütesiegel des Triumphes an der einmütig gepriesenen Stirn zu tragen.

Marketingsprüche wirken wie selbstverständlich wirkende Placebos. Stellt man sie an den Pranger prüfender Nachfrage und Rechenschaft fordernden Nachdenkens, macht man sich eines antiquarischen Verhaltens schuldig, einer Betriebsstörung, die niemandem zu nichts nütze ist. Man verhält sich wie jenes sagenhafte Kind, das seinen Erwachsenen mitteilte, daß sie nichts als des Kaisers neue Kleider erblicken. Daß sie an der Triumphkategorie „Triumph“, die ein Lob vorausschickt, das einstimmen soll auf eine „triumphale Ausstellung“ und eine ebenso triumphierende Rezension, nichts als des Marketingkuratoren neueste Sprüche empfangen.]

Denn auch die Gemälde arbeiten mit infinitesimalen Bewegungen des Strichs, mit Zuckungen, die die Erregung bis ins geringste Detail spürbar machen. [Die „infinitesimale Bewegung des Strichs“, kombiniert mit „Zuckung“ und „Erregung“, ergibt jene beliebte Mixtur expressionistischer und wissenschaftlicher Prosa, die sich bestens dazu eignet, sich selbst beweisende substantielle Aussagen vorzutäuschen, die jede Widerrede und Widergedanken sinnlos erscheinen lassen und daher unterbleiben. Die Zensur durch Beliebbarkeit ist total, weil sie keine Regeln und Vorschriften, keine verbindlichen Inhalte und Grenzen, keine Argumente und Begriffe kennt, weder einem Ehren- noch einen Wertekodex folgt. Sie herrscht durch Herrschaftslosigkeit, sie zwingt durch Zwanglosigkeit, sie ist immun durch Nichtimmunität.

Im Geist des Lesers kommt der Ausdruck „infinitesimal“, angewandt auf die Technik eines modernen Malers, irgendwie diffus an. Eine beabsichtigte Unbestimmtheit: es soll etwas ganz und gar Exaktes behauptet werden, aber auf gänzlich unbestimmte Weise. Daher kapituliert der autoritätshörige Leser („ich bin kein Experte in moderner Malerei“) und vertraut der Autorität seines Experten blind und gläubig. Und diese weiß unwillkürlich, mit welchen (Leer)Worten die Publikumsgemeinde zu überzeugen, zu welchen „Triumphen“ sie zu überreden ist. Blinde vertrauen sich der Stange der Einäugigen an.

Unterstellt wird eine „existentielle“ Spannung und Berührung, als ob Garben und Getreide und die ganze liebe Natur den Maler des nachimpressionistischen 19. Jahrhunderts unter elektrischen Strom gesetzt hätten. In Wahrheit versetzte ihn sein experimentelles – autodidaktisches - Malen unter Strom, weil ungewiß war, was dabei herauskommen würde. Und betrachtete er das Ergebnis, konnte er zur selbstbeweisenden Bewertung gelangen, er habe eine „realistische

Methode“ realistisch gesehener Natur gefunden. Es ist auch diese Naivität, die der moderne Betrachter an Van Goghs Bildern bis heute liebt und nicht als sanften, als „ästhetischen“ Selbstbetrug durchschaut.]

Die große Ausstellung, die 1990 in Holland organisiert wurde, trennte noch sauberlich nach Medien - die Papierarbeiten waren damals in Otterlo zu sehen, die Gemälde im Van Gogh Museum in Amsterdam. Die opulente Retrospektive in Wien bricht mit dieser Segregation, und der Gewinn dieser ungewohnten Beschäftigung mit einem Werk, das ein Übermaß an Popularität mehr und mehr zu banalisieren droht, ist immens. [Hochglanzvokabeln, die den internationalen Ausstellungsbetrieb als Offenbarungsinstitut anpreisen. Daher muß es ein „immenser Gewinn“ sein, - ein Schelm, wer an das einschlägige Schmiermittel des Betriebes denkt – weil natürlich schon wieder ein „neuer Blick“ auf das längst banalisierte, weil tausendfach ausgestellte und reproduzierte Werk möglich geworden sei. Wäre es von substantiellem Wert, könnte es nicht durch „ein Übermaß an Popularität“ bedroht werden.]

Die Ausstellung nimmt uns auf eine phänomenale Reise mit. [Hochglanzvokabeln der untersten Schublade: „phänomenale Reise“, - wer einmal dem Marketingdeutsch des modernen Kunstbetriebs verfallen ist, muß dessen Reise mitmachen.]

Im ersten Saal, in dem rembrandteskes Braun überwiegt, glaubt man in düstere Nacht zu versinken. [Wenn es der Glaube des Betrachters und Berichterstatters glaubt, muß auch der Leser daran glauben. Auch sieht er die Marketingkategorie „rembrandteskes Braun“ handgreiflich vor sich und wird vorbereitet auf eine Hochglanzvokabelbefreiung durch helle und erhellende Befreiungstaten des modernen Anti-Rembrandt.]

Ferner von Farbe und selbst der Vorstellung von Farbe kann ein Werk nicht einsetzen. [„Fern von Farbe“ wären die farblosen von Schwarz und Weiß. Aber wer könnte und möchte das Marketingdenken des Kunstmarktes bei seinen Worten (ernst) nehmen?]

Aus der Rückschau erscheint uns das frühe Nocturno als Bedingung für die farbige, richtiggehend religiöse Auferstehung im Zeichen der Schwefelsonne der Provence. [Eine besondere Blüte: die „richtiggehend religiöse Auferstehung,“ und auch noch „im Zeichen der Schwefelsonne,“ – ein nicht mehr zu überbietender spiritueller Touch. Die Hoteliers der Provence werden die Erleuchtung dankbar an- und in ihre Hochglanzbroschüren aufnehmen.]

Bereits das früheste Blatt hält einen an. [Ein phänomenales Erregungsdeutsch: ein Blatt hält uns an, es ist wie im Märchen: wir suchten und wurden fündig, die einmalige Singularität umfängt uns euphemistisch.]

„Sumpflandschaft mit Wasserlilien“ (1881) verwendet Bleistift, Feder und Rohrfeder auf eine derart unverwechselbare Weise, dass man von dieser vor Nervosität überkochenden Darstellung aus mühelos den Sprung zu einem der allerletzten Bilder machen kann. [„Unverwechselbare Weise“ genügt nicht, es muß auch noch eine „derartige“ sein, eine einzigartige, die freilich nur dazu dient, von einer kochende Nervositätssuppe zur nächsten zu eilen. Die phänomenale Reise endet mit nervösen Sprüngen, bei kochenden Bildern war Derartiges zu erwarten. Das Van Goghsche Expressionistendeutsch der Kunstmarketingexperten sollte bei Gelegenheit systematisch untersucht werden. Operiert und geheilt kann es ohnehin nicht mehr werden. Es geht um Obduktion einer Leiche, nicht um Erhellung und Aufklärung.]

Zerklirrender Friede [Das setzt uns aber den Scherm auf den Kopf. Eine poetische Explosion, eine mühelos ersprungene Wortschöpfung, und natürlich dem Ingenium kochender Bilder verdankt. Die Wortblase im getreuen Gefolge ihrer Kunstblase: die konsequente Logik einer und derselben Sache: wie wir das Bild betrachten, souffliert es unsere Gedanken und Worte.]

Van Gogh malte den Blick auf die Gegend um Auvers-sur-Oise im Juli 1890 wenige Tage vor seinem Selbstmord. [Die biographische Aufrüstung unseres Blickes und Angehaltenseins darf nicht unterbleiben, sie erst gibt uns die Weihe des Eingeweihten und Wissenden. So also erblickt man als „genialer Maler“ die Welt, wenn man seinen Selbstmord plant: als „zerklirrenden Frieden.“]

Es ist eine helle, blonde Landschaft, die von blauen parallelen Streifen richtiggehend zerschnitten wird. Sie symbolisieren dicht fallenden Regen. [Regen hat es nötig, „symbolisiert“ zu werden? Und beim „richtiggehend zerschnitten“ spüren wir den Schmerz der ermordeten Landschaft, die sich jedoch, wieder eine „richtiggehend religiöse Auferstehung“, als friedliebende Schnitte eines versöhnenden Symbols erweisen: dichter Regen rauscht in unseren Ohren und durch eine „blonde Landschaft.“]

Doch die Linien wirken wie scharfe Profile von Glasscheiben, die ankündigen, dass der bukolische Frieden des Sommertages bald zerklirren wird. Alles ist psychischer, häufig neurasthenisch genauer Ausdruck. Kaum etwas entzieht sich dem Horror Vacui, der die Landschaften, Gesichter und Genrehaftes knebelt. Es kommt einem vor, als wolle van Gogh von Anfang an seine Darstellungsmittel ausbreiten. Er zerstückelt Beobachtungen und Empfindungen. [Der an seiner Welt leidende Künstler, der durch Darstellung dieses Leidens die Seinen erlöst. Denn er hat ausgehalten, was nicht auszuhalten ist und dennoch ausgehalten werden muß, weil dieser Auftrag einer Kunst zufiel, den sonst niemand übernehmen und ausführen wollte. Obwohl das System der Leiden, das alle Nerven- und Geisteskranken ertragen müssen, immer schon damit beschäftigt war, unter unwürdigen Lebensumständen überleben zu

müssen. Der moderne Künstler aber sei Patient und Arzt zugleich, und diese Paradoxie wird am Beispiel Van Gogh bis zum Erbrechen wiederholt. Zwar kommt es dem Betrachter „nur so vor“, als wolle der Maler „von Anfang an seine Darstellungsmittel ausbreiten.“ Ein Schein, der sich durch das Sein seines Grundes korrigiert: der Maler zerstückele Beobachtungen und Empfindungen, und daher deren Darstellungsmittel. Ferner von einer „richtiggehend religiösen Auferstehung“ kann man nicht malen, sollte man meinen. Aber schon hier und jetzt darf man wieder getrost sein: auch diese Katastrophe einer zerstückelten Empfindungswelt wird sich abermals als Glücksfall gewinnbringender Schauerlösung erweisen.

Jede Dissonanz ist, bei Schwefellicht betrachtet, Konsonanz; jede Konsonanz ist, im gleichen Schwefellicht betrachtet: Dissonanz. Also haben wir die Schönbergischen Sonanzen im Feld der subrealistischen modernen Malerei wiedererkannt, die neuen Sonanzen sollten stets beides zugleich sein und die Auferstehung einer neuen Schönen Musik und Kunst ermöglichen.]

Auch in der frühen Zeichnung lässt van Gogh die Welt in Partikel zerfallen. Sumpf und Wasser verlieren sich in einer Unmenge von Blasen, die über den hochgezogenen Horizont auf den Himmel, auf die Wolken übergreifen. Es gibt in den Blättern und Studien, die aus dieser Zeit erhalten sind, kaum so etwas wie stilistische Brüche. Denn schnell begegnet man technischen Invarianten. [Und „technische Invarianten“ sind natürlich ein Beweis für die Existenz von Stil. Dem modernen ästhetischen Denken liegen schlichte Irrtümer, aber universal-prinzipielle zugrunde, Falschprämissen, die sich durch rituelle Dauerwiederholung als selbstverständliche Wahrheiten festbetonieren und konsequente Folgeunwahrheiten resultieren sowie eben dadurch auch das Niveau der modernen Kunstwissenschaft in Partikel zerfallen lassen.

Die Übereinstimmung einer Wissenschaft, die die Widersprüche ihrer Kunst nicht als solche benennen, mit den Widersprüchen einer Wissenschaft, die sie nicht auflösen kann, verliert sich gleichfalls in einer „Unmenge von Blasen“, die den Himmel der Wahrheit über die neue Kunst und ihre Wissenschaft verdecken. Jede Blase wirkt wie ein Tabu, - Zensur durch Beliebigkeit.]

Unter Umständen hat dies damit zu tun, dass van Gogh erst sehr spät seine Berufung zum Künstler entdeckt. [Aber nur „unter Umständen“, - nichts Genaues weiß man nicht: zu gegebener Zeit eine Prise Obskurantismus hat noch keiner Wissenschaft beim Sklavendienst auf den Galeeren des Marktes geschadet.]

Und das wirklich Bedeutende spielt sich letztlich innerhalb von knapp vier Jahren ab. Es gab denn wohl auch keine kürzere Karriere als die dieses Autodidakten, der den Realismus der holländischen Genremalerei mit dem halluzinierenden Funkeln der französischen Impressionisten zu verbinden vermag. [Auch noch dieses Leidesstigma mußte unser Kunsterlöser tragen: die kürzeste aller möglichen Karrieren. Der absurde Einfall, Van

Goghs Bilder als Synthese von Holländischer Genremalerei und Französischem Impressionismus zu behaupten, manifestiert den Reifegrad eines Denkens, dem seine Beliebtheit beliebiger Stil-Verknüpfungen heilig ist.

Ein Satz wie dieser eignet sich bestens für unsere Museumsführer, wenn sie ihr angeblich noch staunendes Touristenpublikum durch die Säle der Jahrhunderte führen. Seht Ihr nicht: dies von dort und jenes von hier: es ist das vor Euren Augen.]

Man wollte in den frühen Arbeiten Anregungen durch die grafische Grammatik erkennen, die der Japonismus in die europäischen Ateliers brachte. Doch wir wissen, van Gogh entdeckte die Holzschnitte Hokusais erst später, er konnte sie als plötzliche Bestätigung dessen erleben, was er erreichen wollte. [Van Gogh wollte erreichen, was Hokusai mit seinen „36 Ansichten des Berges Fuji“ und mit „Die große Welle vor Kanagawa“ (beide um 1830) erreicht hatte? Wäre dies nicht ein Armutszeugnis gewesen? Ein strikt gegenständliches und idealisierendes Zeichnen, das die vom Westen abgeschotteten Mal- und Zeichenstile Japans sowie deren Schönheitsideale fortführte, als Vorbild und Ziel für die Impressionisten, Neoimpressionisten und Realisten des 19. Jahrhunderts?]

In so gut wie allen Zeichnungen der holländischen Jahre - abgesehen von einer Suite von expressiven Kopfstudien und Halbfiguren, für die van Gogh zu weicher Lithokreide greift - dominieren zeichnerische Raster, die an die durchgängige Reproduktionstechnik der Zeit, den Holzstich, denken lassen. Die Sujets werden dafür vom Stecher in feinste Stege zerlegt, und die Stereotypie der Strichlagen sorgt dafür, dass diese Technik, die der Autotypie vorangeht, eine neutrale sachliche Wirkung hervorbringt. Doch van Gogh verändert dieses strikte Medium zu spasmodischem Ausdruck. [Daher Illusion, der japanische Holzstich wäre Vorbild, noch dazu ein „erreichtes“, für Van Gogh gewesen. Und warum und wozu der „spasmodische Ausdruck“, für den Rezensenten eine offensichtlich positive Vokabel, bei Van Gogh diente, ist bereits klar geworden.

Hinter „striktem Medium“ verbirgt sich die Kategorie des objektiven Stils, der in und durch objektive Handwerkstraditionen lebte und tradiert wurde, etwa noch in Japan auf Grundlage seiner Stile, die freilich denen des alten Europa nicht das Wasser reichen konnten, - bis zum 19. Jahrhundert.

Erst nach dem Zusammenbruch der vormodernen Malerei im 19. Jahrhundert konnten und mussten, durften und sollten auch die außereuropäischen Stile als Anregungen für die modernen Maler und ihre „unstrikten“ spasmodischen Ausdrucksstile dienen, in denen die objektiven Stile der Vormoderne nominalistisch verdampften, nachdem sie zuvor schon durch Klassizismus und Kitsch erstarrt waren.]

Der Wechsel von feinen Federstrichen zum abbreviatorischen Duktus der Rohrfeder sorgt für eine grafische Spannung. Sie hat etwas mit der Verwertung von Zeit zu tun, die hinter der Arbeit des Zeichners und

Malers steckt. Ständig wechselt dieser das Tempo. Die Darstellungen von Gärten und Landschaften ziehen die verschiedensten Register von Schnelligkeit. Man meint, das Metronom einmal langsamer, einmal nervöser ticken zu hören. Auf diese Weise findet van Gogh instinktiv ein Äquivalent für die Subtilität, die damals die impressionistische Berührungsscheu zu erreichen vermag. [„Abbreviatorischer Duktus“ klingt großartig, ist aber das Gegenteil von großer Art – des Zeichnens und Malens. Es ist eine verunsicherte Art, nicht weil Van Gogh ein Neurotiker oder Spasmatiker gewesen wäre, sondern weil der objektive Stilzusammenbruch sämtliche Handwerksweisen in Malerei und Zeichnung für jene unmöglich gemacht hatte, die mit allen akademischen Pfaden brechen mussten. Daher die panische Angst des neuen Malers und Zeichners, keine neue Subtilität, keine neue Sinnqualität mehr schaffen zu können, weil er sich gänzlich an sein eigenes Wollen und Können zurückgeworfen vorfand.]

Die Impressionisten litten nicht an Berührungsscheu, sie adorierten das Licht an den Erscheinungen, also das, was sie für das Stimmungsprodukt der Lichtberührungen an den Gegenständen hielten. Dafür war gleichfalls rasante Subtilität und deren Serienproduktion gefordert, wenn man den Wechsel der Beleuchtung eines Objektes – gleich ob Heuhaufen oder Kathedrale – festhalten wollte.]

Glühende Spiritualisten [„Kühle“ oder „kalte Spiritualisten“ wäre nicht weniger nützlich gewesen, „coole Spiritualisten“ könnte zum Marketingrenner von morgen aufsteigen.]

Bei Seurat, Signac oder Gross geht es um die Versachlichung der Bildmittel, um ein Verfahren, das die Gesamtwirkung dank übersichtlich angeordneter Bildatome erreicht. Die Postimpressionisten bleiben im Unterschied zum glühenden Spiritualisten van Gogh und dessen Freund Gauguin Vernunftmenschen, die für ihre Malweise Begründungen anbieten. Sie vermögen diese mit den optischen Entdeckungen der Zeit und mit dem Eindringen in die Infrawelt, die die Bakteriologie gestattet, in Einklang zu bringen. Derartiges finden wir bei van Gogh nicht. Seinem Blick auf Paris, auf die Ile de France und schließlich auf den Süden, auf Arles, geht es um eine Emotion, die der Zeichner und Maler nur in Kurzschrift niederschreiben kann. Er malt gerne in der vom Mistral durchpeitschten Landschaft. Nun erst, meint der Künstler, verstehe er Cézannes stakkatoartige Pinselführung: Im Sturm sind allein hektische Striche möglich. [Es ist stets das gleiche Lied: einerseits geniale Übereinstimmung mit dem Wissenschaftsgeist der Zeit, Übereinstimmung mit den „optischen Entdeckungen“ der Wissenschaften; andererseits das genaue Gegenteil: Emotion und wieder Emotion und deren autonome Sprache, die „durchpeitschte Landschaft“ in einer „Kurzschrift niedergeschrieben.“ Einmal soll der Künstler an vorderster Front der neuen wissenschaftlichen Welteroberung teilnehmen, zum anderen aber bleibt er Apostel und Protokollführer seiner Erfahrungen, und je

spastischer, nervöser und hektischer sie sind, um so besser für die Resultate.

Die Naivität dieser Maler: „Im Sturm sind allein hektische Striche möglich“, ist eine emotionale und mehr noch eine künstlerische Naivität, die nochmals die Verohnmächtigung der neuen Malerei und Zeichnerei bestätigt. Weil das Leben der Phantasie in den Ateliers abgestorben, führt man den Pinsel durch die freie Luft, am besten in der „vom Mistral durchpeitschten Landschaft.“

Ein lustiger Gegensatz ist auch der von den „glühenden Spiritualisten“ (Van Gogh und Gauguin) einerseits und der Vernunftmenschenriege der Postimpressionisten, die für ihre neuen Techniken Begründungen benötigten und vorführten. Es waren die bekannnten jener „Übereinstimmung“ mit den aktuellen Wissenschaften der optischen Apparate, und diese waren allerdings vernünftiger als alle, die der Rezensent in dieser Besprechung für die Malerei des 19. Jahrhunderts vorbringt. Die neue Malerei und Zeichnerei stand mit dem Rücken zur Wand der Photographie. Diese erfasste und durchdrang nun sogar die unsichtbaren Welten, und da war guter Rat teuer für jene Maler und Zeichner, die auf der Höhe der Zeit mitreiten wollten.]

Dies sorgt dafür, dass alles von einem galvanischen Zucken erfasst wird. Van Goghs Welt ist außer Atem. Ein Thema, die Getreidegarben auf den Feldern, bietet sich für dieses brennende Zeichnen an. Er setzt Strich neben Strich und bündelt wie ein Korbmacher das Geflecht zu Volumen. Er schildert ein karges, unfreundliches Land. Die Bäume und Sträucher sind kahl. Das kommt nicht nur der schwermütigen Natur des Zeichners entgegen, das Fehlen der Blätter hilft ihm, die grafische Korrosion des Federstrichs selbst zum Thema zu machen. Kein Laubwerk unterbricht die spitzige, sich in den Betrachter festkrallende Welt, in der Kopfweiden wie amputierte Körper agieren. [Von Giotto bis Van Gogh nichts als kaltes und totes (Ab)Zeichnen, unbetroffenes Abmalen, immer nur ruhiger Atem, keine Leidenschaft und auch keine glühende Spiritualität. Erst Van Gogh mußte kommen, um der toten Zunft neues Leben einzuhauchen. Nicht der glühende Dornbusch, sondern ein gestrichen volles Kornfeld birgt den neuen Gott neuer Malerei, der freilich von einem kahlen und unfreundlichen Land kündet, das „der schwermütigen Natur des Zeichners“ entgegenkommt. Ein Loblied auf die Obsession, die noch die ihre Amputation als Offenbarung feiert.

Die Achterbahn dieser spastischen Art von Laudatio verfährt stets nach demselben Plan: erst wenn wir am Boden liegen, wenn wir galvanisch zucken und unsere Finger anbrennen, wenn sich die Welt in uns festkrallt und „Kopfweiden“ nur mehr wie „amputierte Körper“ unserer „Schwermut entgegenkommen“, naht die erlösende Rettung, die wiederum „richtiggehend religiöse Auferstehung im Zeichen der Schwefelsonne...“ Eine Nummer kleiner geht diese Chose nicht, sie riskiert alles und dadurch zu viel: wer die Achterbahn kennt, kennt auch ihre Langeweile.]

Mehr als die Summe der Sinnesreizungen

Alle Arbeiten zeigen, dass kaum ein Künstler Menschen und Dinge mit einer derart tiefen Empathie darstellen musste. Nie hätte sich van Gogh dem nihilistischen Kommentar von Monet angeschlossen: „Das Motiv ist für mich ohne Bedeutung.“ Monets Variationen über Heuschober, Pappeln oder die Fassade der Kathedrale von Rouen zeigen, dass die Welt ohne Unterschied in perzeptuelle Gereiztheiten zerfällt. Doch der ehemalige Laienprediger begnügt sich nicht mit sensualistischem Raffinement. Nicht von ungefähr steht ihm niemand näher als Millet. [Auch ein beliebtes Spiel der Experten vom Kunstmarktsektor: man erzeugt sich einen Feind, um durch dessen Abwertung den eigenen Freund aufzuwerten. Ein sinnloses Spiel, das nur zu Anpreisungszwecken nützlich ist, nicht zur Erklärung und Deutung der diversen Richtungen der Malerei des 19. Jahrhunderts, von denen keine besser oder schlechter als die andere war und ist.

Wird den Feinden nur mehr seichte Empathie, dem Liebling und Freund aber eine „tiefe Empathie“ attestiert, die „kaum ein Künstler“ sonst sein eigen nennen durfte, wird ein Auserwählungsritual vollzogen, dem um seine Begründung nicht bange ist. Aus dem großen Topf der beliebigen Kriterien kann nach Lust und Laune, vor allem aber nach der Nötigung der passenden, weil aktuellen Gelegenheit dasselbe, das heute desavouiert wird, morgen in den nächsten Großausstellungshimmel erhoben werden.

Beim Philippi der nächsten Monet-Großausstellung wird auch unser Kampfexperte die „perzeptuellen Gereiztheiten“ als ihr Gegenteil wiederzuerkennen wissen. Gewußt wie, - lautet das Motto der Zensur der Beliebigkeit, es bestimmt das Kommen und Gehen, das Machen und Niedermachen im betriebsamen Treiben der Kulturmärkte. Es ist alles erlaubt, aber immer nur zur rechten Stunde, am rechten Ort, beim rechten Namen und im rechten Augenblick, - so viel Gerechtigkeit muß sein.

Monet hat nicht „nihilistisch“ (die nächste Achterbahnübertreibung) kommentiert, sondern in eigener Sache argumentiert. Für einen Impressionisten kann ein Motiv ohne Lichtstimmungsspiel kein Motiv von Bedeutung sein. Das Licht der Sonne aber leuchtet mit gleicher Gunst und Macht über Gute und Böse, über Kathedralen und Heuschober, über Pappeln und sogar auf Dampflokomotiven. Und der impressionistische Maler gibt sich dieser Gnade mit perzeptuellem Genuß und konzeptuellem Können hin, er muß seiner impressionistischen Empathie die Treue halten. Nicht weil Van Gogh ein ehemaliger Laienprediger war, hat er das „sensualistische Raffinement“ (Vorsicht Achterbahn!) verweigert, sondern weil auch die gezählten Tage des Impressionismus nicht mehr die seinen werden konnten.]

Es berührt zutiefst, wenn man sieht, wie van Gogh in den Wochen, die er im Asyl in Saint-Rémy verbringt, zum letzten Mal nach einem Werk des bewunderten Millet greift. Er ist damals auf Vorlagen angewiesen, denn er durfte die Anstalt nicht verlassen, um sich ein Motiv auszusuchen. Mitten

im Unglück gibt er eine helle, freundliche Variante des Bildes „Erste Schritte“. Der bekennende, alles verzehrende Graphismus wird aus Zeichnung und Bild nicht mehr verschwinden. Noch die letzten, vom Flug der Krähen durchkreuzten Arbeiten, die unter der Obhut des Docteur Gachet im Norden von Paris entstehen, weisen alle Härte und Versteinerung von sich. [Sätze wie diese beweisen, was jeder Kenner der Marke Van Gogh weiß: hätte der Maler nicht ein erbarmungswürdiges Schicksal gehabt, würden seine Bilder nicht „zutiefst berühren.“ Die biographistische Ästhetik und Logik hält ihre Experten zum Narren, und daher erkennen sie nicht die Kleider, die ein „alles verzehrender Graphismus“ trägt oder vielmehr nicht trägt.]

Textvorlage: Frankfurter Allgemeine, 9. September 2008

Kommentartext: November 2009