

Das Schöne und der Abgrund

Unter dem Titel «Gezeichnete Bilder» zeigt die Wiener Albertina eine umfassende Retrospektive zu van Gogh. Mittels zahlreicher Arbeiten auf Papier, die rund 50 Ölbildern gegenübergestellt werden, versucht sie sein Werk vom Zeichnerischen her neu aufzuschlüsseln.

Samuel Herzog

Manchmal wüssten wir zu gerne, wie wir van Gogh wohl sehen würden, wenn van Gogh nicht van Gogh wäre. [Rauchen wir eine bekannte Zigarettenmarke, weil sie eine ist, oder weil sie uns so gut schmeckt? Schmeckt ihre Marke, oder schmeckt ihre Substanz? Im ersten Fall könnten wert- und substanzlose Zigaretten als Marke schmecken, weil eine kollektive Suggestion und Hypnose („Werbung“) uns verführt hätte, etwas für substantiell zu nehmen, was das Gegenteil ist; im zweiten Fall wäre eine gute Substanz der Grund für den Verkaufs- und Konsumerfolg der Marke.

Nicht anders der Fall Van Gogh: Marke oder Substanz? - Marke, weil Substanz, oder Marke weil Marke? Bei Van Gogh wurde eine „interessante Biographie“ zum Markenerzeuger und –träger, lautet die Antwort auf die erste Variante, und diese „Substanz“ wird vom Betrachter kollektiv auf das Werk des Malers übertragen. Die Antwort auf die zweite Variante lautet: auch im Fall einer uninteressanten Biographie hätten die Bilder Van Goghs Karriere im Gehege des internationalen Kunstmarktes gemacht.

Das Problem scheint unlösbar, der Fall in ewiges Dunkel gehüllt, weil wir das Marketing der Marke Van Gogh nicht mehr rückgängig machen können. Es begann mit der ersten Biographie des Malers und führte zu einem unaufhörlich sich erneuernden biographistischen Erbauungssystem, aus dessen Quellen alle Van Gogh-Bewunderer noch lange Zeit trinken werden.

Immerhin, der Autor dieser Ausstellungsbeschreibung dringt sogleich zur Sache vor, nennt beim Namen, was dem Autor der vorhin analysierten Rezension verborgen blieb. Dieser (Spies) beteiligte sich aktiv und mit erfindungsreichen Wortschöpfungen am rituell sich erneuernden Erbauungssystem; jener (Herzog) beklagt dessen Unhintergebarkeit und damit sein Unwissen über sich selbst: ob er die Bilder Van Goghs bewundern würde, wenn er nicht wüßte, daß sie von Van Gogh sind?]

Ist es die Malerei allein, die uns für diesen Künstler einnimmt: der expressive Strich, die kühne Behandlung der Farbe, das Licht und das Tempo? Fasziniert uns die Dringlichkeit, die unter der dicken Ölhaut seiner Bilder pulsiert – die spürbar verstärkte Wahrnehmung des Lebens als Existenz? [An dieser Kette positiver Prädikate ist deren bejahender Charakter auffällig; auffällig, weil die Sache, die mit ihnen positiv bewertet und besetzt wird, an anderer Stelle, oft schon im nächsten Absatz, mit

negativer Besetzung bewertet und beurteilt wird. Ein offener Widerspruch, sollte man meinen, den jeder bemerken müsste, wenn schon nicht der stets halb gedankenlos fortlesende Leser, so doch gewiß der Anwender dieser Methode und ihrer Strategie.

Dasselbe könne nicht in derselben Beziehung ein Zweifaches, ein Widersprechendes sein, glaubte noch Aristoteles als Satz des unhintergehbaren Widerspruchs, als Denk- und Seinsgesetz aufstellen zu können. Er ahnte noch nicht die „Ambivalenz“ der Moderne, die spielend über den angeblich unüberspringbaren Graben eines angeblichen Denk- und Seinsgesetzes springt und beweist, daß auch das Unmögliche möglich sein kann, wenn man es nur wagt. Jede Bejahung ihre Verneinung, jede Affirmation ihre Verzweiflung, jede Gewährung ihre Verweigerung. Das ergibt in Summe eine halbe Sache, wie jeder erkennt, dem die Logik des Nachrechnens durch sophistisches Marketing noch nicht ausgedrückt wurde.

Die vorhin analysierte Rezension (Zur Orientierung 46: Van Gogh, Zum Ersten) zeigte die stupende Fähigkeit des einschlägigen Van-Gogh-Experten, jedes positive Prädikat in ein negatives, jedes negative in ein positives zu verwandeln. Jedem Fluxus affirmativer Vokabeln folgt sein Gegenfluxus, jedem Fluxus negativer Vokabeln gleichfalls sein Gegenfluxus.

Aus einem „expressiven Strich“ werden „Linien“, die „wirken wie scharfe Profile von Glasscheiben“; aus einer „kühnen Behandlung der Farbe“ wird ein „neurasthenisch genauer Ausdruck“; aus einer „faszinierenden Dringlichkeit“ wird eine „Welt, die in ihre Partikel zerfällt“; aus einer „spürbar verstärkten Wahrnehmung des Lebens als Existenz“ (die Hybrid-Existenzialisierung der Van-Gogh-Bilder ist besonders beliebt) wird eine Darstellung, in der „alles von einem galvanischen Zucken erfasst wird“; und aus „zerstückelten Beobachtungen und Empfindungen“ wird eine „farbige, richtiggehend religiöse Auferstehung.“

Auf dem scheinbar unschuldigen (Beschreibungs-)Papier stehen sie unverbunden und unverbindbar nebeneinander: die Prädikatketten des „Horror Vacui“, der alles „knebelt“, und die Prädikatketten des bukolischen Friedens einer „richtiggehend religiösen Auferstehung“; da beide Faktoren jedoch in Bild und Zeichnung als inkarniert behauptet werden müssen, müssen sie auch in der Sache verbunden sein, sie müssen ein „Ganzes“ sein, und die Frage Gretchens lautet daher: ein wirkliches oder ein gebrochenes Ganzes? Eine wirkliche oder eine nur halbe Versöhnung, eine wirkliche oder eine nur scheinbare Affirmation und Schönheit?

Die Brechung des (Bild)Ganzen durch seine Teile kann keine mathematische, kann keine Bruchteilung sein, die sich jederzeit und unter allen (mathematischen) Umständen ohne Gewalt und problemlos zu einer mathematischen Ganzheit auf- oder abrunden lässt und überdies keinen, beziehungsweise einen nur mathematischen Affirmationsanspruch erhebt. Eine ästhetische Ganzheit von wirklich versöhnter und versöhnender Affirmation muß selbstverständlich die Kraft haben, durch eigene – ästhetische und künstlerische – Macht alles Negative und Zerstörende, alles Vergängliche und Hässliche zu überwinden, weil sie nur als diese

Überwindung Affirmation, Ganzes und Versöhnung, Schönheit und Wahrheit sein kann.

Keht aber jedes affirmative Moment (Farbe, Zeichnung, Motiv, Ausdruck und sofort) stets wieder nur in seine Negation und Vernichtung zurück, kann die behauptete Affirmation des Ganzen eine nur herbeigeredete, eine durch heftiges Wünschen herbeiinterpretierte sein. Sie muß durch einen äußerlichen Anlaß und dessen Kettenreaktion verursacht sein, und es fällt nicht schwer, diesen Äußerlichkeitspunkt zu eruieren und zu benennen: es ist die heilige Biographie des Künstlers, die Leidensbiographie eines Malers, der durch Leiden in den Rang von Genie erhoben wurde. Sein Leiden an seinem Leben sei von seinem Leiden an einer Kunst untrennbar, die gezwungen war, eine neue Realitätsmalerei in die Welt zu werfen.

Die kollektive Übereinkunft, die kunstgeschichtlich generierte, als das biographistische Meinen der Kunstexperten meinungsführend und marktgestaltend wurde, muß sich unter rituellem Wiederholungszwang einreden, daß wenigstens dem modernen Geniemaler eine Erlösung von Leid und Verzweiflung durch seine neue Kunstmalerei geglückt sei. Exakt diesen Glauben habe daher auch der Glaube der bekennenden Van-Gogh-Verehrer zu bezeugen, indem in ihrer Bildbetrachtung des Künstlers Kraft, sich aus tiefster Verzweiflung durch ästhetisches Handeln zu erlösen und in ein höheres Leben zu verwandeln, wiederholbar sei und wiederholt werden müsse. Es resultiert somit ein ästhetisches Verhalten von tragikomischer Qualität, das eine neue Schönheit und Affirmation zu erblicken wähnt, die es sich zugleich in jedem Augenblick wieder verweigern und absprechen muß.

In dieser tragikomischen Lage hilft auch der moderne multiperspektivische Wahrheitsbegriff nicht mehr: warum soll man nicht jedes Bild mit verschiedenen Brillen betrachten dürfen? Es gibt blaue und schwarze und noch unzählige weitere Brillen, durch deren Licht oder Unlicht auch jedes Gebilde der Kunst betrachtet werden kann und soll. Verfahren wir nach dieser unmethodischen Methode, hat uns das Lasso des Marketingteufels immer schon gefangen. Es ist exakt diese seine Methode, jedes Prädikat durch sein Gegenteil zu konterkarieren und die Summe aller Konterkarierungen als himmlisches Produkt anzupreisen und zu verkaufen.]

Huldigen wir van Gogh, weil wir in seiner Figur Aspekte des Daseins auf kulturell hochwertige Art konserviert sehen, die wir selbst uns abschminken müssen: das Leiden an den simpelsten Gegebenheiten, die Unfähigkeit, sich auf die praktischen Anforderungen des Alltags einzustellen, die Empathie für Dinge, die uns nichts angehen, das Manische, das Ängstliche, das Depressive, die Flucht in die beschützenden Kammern des Wahnsinns? [Die Gleichsetzung von Künstler und Werk treibt ihre Blüten: geht es um „die Figur“ des Künstlers?, also darum, daß wir in seiner Biographie gewisse (negative) Aspekte des menschlichen Daseins auf „kulturell hochwertige Art konserviert sehen“, die somit durch die Legenden der Biographien wären kanonisiert worden, obwohl wir uns diese Aspekte zugleich „abschminken“ müssen, - eine saloppe Formel, die

tief in den (seichten) Abgrund der ästhetisch selbstverschuldeten Tragikomödie blicken lässt? Oder geht es (noch) um das Werk, in dem die leidende Biographie angeblich ihre Heilung durch die erlösenden Meisterwerke eines genialen Meisterzeichners gefunden habe?

An Sätzen wie diesen, in der alles, aber auf unverbindliche und unbegründete Weise gleichgesetzt wird, lässt sich der Selbstmanipulation des modernen ästhetischen Denkens auf die Finger schauen. Der neue (Kunst)Heiland sei unfähig, aber seine Flucht in die „beschützenden Kammern des Wahnsinn“, eine tragikomische Formel erster Güte, die sowohl biographisch wie kunstwerklich verwendbar ist, müssen wir uns – leider? – „abschminken.“ Die Schminke dieses Denkens und Meinens ist stets knapp davor, sich selbst auf die Schliche zu kommen, um im letzten Augenblick doch wieder ein Bekennerschreiben abzuliefern.

Daß wir es mit einer Travestie des christlichen Erlösungsgeschehens zu tun haben, vollendet die Tragikomödie und macht sie scheinbar immun gegen Kritik. Warum nicht sollten Künstler berufen sein, Christus abzulösen? Auch wenn die Widersprüche dieser Fortbildung himmelschreiend genannt werden müssen. Ist das Himmelschreiende nicht ein exzellenter „Aspekt des Dasein“, worin sich auf „kulturell hochwertige Art“ das konserviert, was wir uns dennoch „abschminken“ müssen?]

Mehr als ein Symbolbild

Als funktionierende Rädchen im Betrieb der Moderne dürfen wir uns nichts davon leisten – aber vielleicht lieben wir van Gogh, weil wir vor seinen Bildern ahnen, dass all diese Empfindlichkeiten auch in uns selbst ein klein wenig sind? [Wer in dieser Weise fragen kann, ist kein „funktionierendes Rädchen im Betrieb der Moderne“ mehr, er ist auf dem besten Sprung, sich dem Meinen und Dafürhalten seiner geblendeten Zeitgenossen zu entziehen.

Zwar sind wir nicht „ganz so“ lebensschwach wie der Maler aller modernen Maler, der Erste unter nicht mehr Seinesgleichen, aber immerhin „ein klein wenig“ von dieser Substanz sei auch in uns. Diese Prämisse einer Gleichheit zwischen Erlöser und zu Erlösenden, travestiert die christliche Formel vom Heiland, der unsere Sünden getragen und erlöst hat, durch die säkulare Formel vom Leide-Künstler, der einer „Empfindlichkeit“ zum Opfer fiel, deren Schminke uns zwar nicht zur Gänze, aber doch ein „klein wenig“ zieren sollte.

Vor den Bildern der Kunst(geschichte) sollte man nichts ahnen, man sollte sie erkennen und genießen, wenn es geboten ist, oder nicht genießen und erbarmungslos auf Fragmentiertes und Zerbrochenes, Willkürliches und Halbwertiges verweisen, um nicht sich selbst und andere zu betrügen. Selbsterwählter Obskurantismus führt zu selbstverschuldeter Unmündigkeit und geschauspielertem Unwissen.]

Oder aber schätzen wir ihn, weil wir ihn schätzen – weil eine Welt, die einen van Gogh verehrt, einfach eine bessere Welt ist als eine, in der es für ihn keinen Platz gäbe? Huldigen wir also, wenn wir van Gogh verehren, im Grunde uns selbst, unserer eigenen aufgeklärten Gesellschaft, die selbst den Wahnsinn ästhetisch integriert hat? [Unter den vorausgesetzten Prämissen ist dem Abgrund der Tragikomödie ästhetischer Moderne nicht zu entkommen. Zählt Wahnsinn als Aufklärung, verehren wir uns als Wahnsinnige und zuerst den ersten Wahnsinnigen, der uns bei dieser „Integration“ vorausgegangen ist. Warum soll dies „eine bessere Welt“ sein?

Die moderne Gesellschaft rechnet es sich zu Recht als moralische Erhabenheit an, Behinderte zu integrieren und nicht zu diskriminieren. Aber warum wäre diese (moderne) Moral auf Künstler anzuwenden? Weil Künstler als moderne wie Behinderte zu achten und zu integrieren sind?]

Der Maler van Gogh und das Fühl-Monster van Gogh, der Künstler und sein Schicksal – wir können den einen nicht ohne den anderen sehen. [Zu ergänzen wäre, daß wir das Paradigma vom „Fühl-Monster“ Künstler seit dem 20. Jahrhundert auch auf die Vergangenheit, auf die sogenannten Alten Meister rückübertragen. Alle vormodernen Maler wurden Biographiemonster, sie wurden sogar „krimifähig“ und in jedes andere Genre der kulturindustriellen Kitschproduktion transformierbar.

Und nachdem das Leben Van Goghs vermutlich schon einige Male verfilmt wurde, ist des Sehens des „wirklich Gesehenen“ ohnehin kein Halten mehr. Die Ideologie der Biographistik und ihrer Monstererklärungen kulminiert im großen Geniefilm, weil er die Vergangenheit 1:1 wiederauferstehen lässt, wie wir sehenden Auges glauben.]

Auch in der mit 50 Ölgemälden und noch mehr Papierarbeiten prominent bestückten Ausstellung nicht, die gegenwärtig in der Wiener Albertina gezeigt wird und die das Werk über die Zeichnung des Meisters neu aufzuschlüsseln sucht. [Jeder unserer Blicke auf die Artefakte ist biographistisch verdorben und verhext. Im Vergleich: über Wert oder Unwert einer Philosophie, einer Wissenschaft, einer Religion und sofort würde anhand der Biographie ihrer Repräsentanten entschieden; und je monströser diese, umso „spannender“ und nachhaltiger jene.]

Schon das erste Blatt der Schau ist Programm: «Sorrow», eine mit Feder verstärkte Bleistiftzeichnung von 1882, zeigt van Goghs damalige Lebensgefährtin Sien – nackt hockt sie in karger Landschaft, das Gesicht in den Armen verborgen, die Brüste hängen schwer. Stilistisch schwebt das Blatt auf der symbolistischen Höhe seiner Zeit – wäre die Frau etwas eleganter, könnte sie auch von Hodler sein. Am untern Rand der Zeichnung aber zitiert van Gogh einen Vers aus einem Traktat von Jules Michelet: «Comment se fait-il qu'il y ait sur la terre une femme seule?» Das geht über ein Symbolbild der Sorge hinaus – es ist genau die Art von Frage, die sich bei van Gogh immer wieder zu stellen scheint: eine Frage

nach dem Grund, auf die es keine Antwort geben kann. [Eine Domäne moderner Malerei und Kunst; sie vermag erstmals Krise und Katastrophe ungeschminkt, also jenseits von („verschönerndem“) Stil und (idealisierendem) Genre auszudrücken. Grundloses Leid, sinnloses Dasein, vernichtende Verzweiflung, kaum noch ausdrückbares Verlassensein: dafür ist „symbolistischer Stil“ bereits eine Bedarfskategorie der Zuschreibungsindustrie des Kunstbetriebes. Sie kann nach Nutzen und Laune auf die Produktion fast jedes modernen Malers angewendet werden, noch Dalis Werke mußten daran glauben.]

Stilistisch findet van Gogh schnell zu mehr eigener Sprache – auf der Grenze zur Karikatur hält er erst die verwitterten Köpfe der Bauern seiner Umgebung fest, dann die von der Arbeit wie vom Essen deftig geformten Körper ihrer Frauen. [„Grenze zur Karikatur“ ist wagemutig, die konterkarierenden Deutungen zu dieser negativen Deutung wären zu sondieren, - zwecks „Diskursvergleich.“]

Im März 1886 fährt er nach Paris – dass hier seine eigentliche, künstlerische Erleuchtung stattfindet, macht die Ausstellung schon durch die Wandfarbe deutlich: Vom dunklen Grün der frühen Jahre treten wir in das helle Grau der Pariser Zeit. [Und dies ist eine „künstlerische Erleuchtung“ welcher Art, welchen Inhaltes?]

Van Gogh malt die Stadt, probiert die verschiedenen Techniken der Impressionisten aus, sucht. Als einzige Figur jener Zeit erscheint er selbst im Bild – mit Strohhut, eher Bauer als Stadtbewohner, mit schnellen, sicheren Strichen leicht und wie sommerlich gestimmt auf die Leinwand gesetzt. [Das Ungenügen am Impressionismus führte nach dessen rascher Erschöpfung zur Zwangsvorstellung, neue Malerei könnte berufen sein, eine neue Realistik zu finden. Als ob die „alte“ der vormodernen Malerei eine gewesen wäre.]

In Arles findet er sie 1888 wieder, die ungewöhnlich-gewöhnlichen Typen seiner Zeit: den Pöstler Joseph Roulin etwa mit seinem gewaltigen Bart und seinen wissenden Augen. Zugleich entdeckt er quasi die Landschaft als Figur. Er malt Hecken und Haine, Felder und Wiesen, als seien es von der Zeit gezeichnete Gesichter. Kornbündel werfen sich wie Tänzer in Pose, die Bäume scheinen den Himmel anzuflehen oder treiben wie Schwimmer durch den Fluss der Farbe. [Natur wird personalisiert; in dieser Beschreibung gewiß, ob auch in den Bildern Van Goghs, wenn wir nicht durch den biographischen Blick voreingenommen wären? Dabei soll die symbolisierende Personalisierung immer nur „quasi“, immer nur „als ob“ sein, eine Analogiesymbolik, die mit ihrer Vermutungsunsicherheit rhetorisch zu spielen weiß.]

Mit übertrieben lauter Stimme

Dieser Eindruck verstärkt sich noch 1889: Van Gogh zieht sich im Mai in die Heilanstalt von Saint-Rémy zurück und malt das Hospital selbst sowie Bilder nach fotografischen und anderen Vorlagen. Nun wirkt der Boden in seinen Landschaften oft wie Quecksilber, das ohne jede Verbindung zum Untergrund über die Erde treibt – ohne Sinn oder Absicht gelenkt von Bäumen ohne Wurzeln (etwa «Olivenhain» von Juni 1889). [Der authentische Ausdruck von Verzweiflung konveniert mit dem einer Kunst, die der Natur und dem Leben des Menschen nicht mehr mit der ästhetischen Eigenkraft objektiv sprechender Stile gegenüberreten kann und soll. Aber dies eignet nicht nur Van Goghs Bildern, sondern allen, die im 19. Jahrhundert an der Schwelle zur Moderne stehen.

Doch Van Goghs Leben scheint das Konvergieren auch individuell („lebensmäßig“) auszudrücken, seine Biographie scheint den Widerspruch seiner Kunst gelebt zu haben, ein Schein, der durch biographistische Legende und Kanonik erzeugt werden mußte. An die Stelle des Scheins objektiver Stile und Handwerke tritt das subjektive Sein authentischer Krise und Katastrophe, das mit dem „ästhetischen“ Schein vom ästhetischen Schein - der moderne muß den vormodernen zersetzen - zu konvenieren scheint.

Und diesem Geflecht von Scheinen und Widerscheinen, von erstem und zweitem Scheinen, von scheinbaren oder anscheinenden Übereinstimmungen und sofort war nicht mehr zu entkommen. Wozu auch, könnte man einwenden, wenn es ohnehin eine „bessere Welt“, jedenfalls für die Manen des Kunstbetriebs, garantiert?]

In den Landschaften der letzten Monate, die van Gogh bei Dr. Gachet in Auvers verbringt, falten sich Wiesen und Äcker eher wie steife Gewänder über die Erde – sie leuchten grün oder gelb, strahlen wie die Sonne selbst und wirken doch wie tote Häute. Es ist, als spräche da einer mit übertrieben lauter Stimme zu uns, als wolle er uns dringend etwas ganz Wichtiges mitteilen – und wüsste doch nicht was. Am 27. Juli 1890 schießt sich van Gogh in einem Kornfeld in die Brust und beendet so sein Leben. [Nimmt man an, Van Gogh hätte das Scheitern seiner Kunst sich so zu Herzen genommen, das er es nicht ertragen und nicht überleben konnte, müsste man seine Biographie umschreiben. Ob dies kommen wird, mag dahingestellt bleiben, aber das Problem der Sache ist erkennbar.

Sollte das neue Malen im Gefolge eines sich übersteigenden Neo-Realismus, nach Van Goghs eigener Intention, die Natur zu neuem realistischen Sprechen zu bringen, doch nur „tote Häute“ und „steife Gewänder“ zustandegebracht haben, dann wäre darüber eine reale Verzweiflung, eine nicht nur ästhetische, eine nicht nur künstlerisch ausgelebte denkbar. Van Gogh hätte sich, eine Unmöglichkeit nicht als solche erkennend, für deren Scheinmöglichkeit geopfert. Im Augenblick ihrer erkannten Unausführbarkeit wollte er nicht mehr weiterleben.

Eine solche Umschreibung wäre natürlich nichts weniger als markttauglich, weil sie das Scheitern nicht als „ästhetisches Scheitern“, sondern als

zugleich wirkliches Kunstscheitern ernst nähme. Das aber wäre dann doch zuviel des Ernstes im Land der Kunst und ihrer erlösenden Heiterkeiten.

Der Auftrag einer realistischen oder „neorealistischen“ Landschaftsmalerei war unausführbar, weil das Kriterium für Realität und Realistik ein stets auch außerkünstlerisches (welthaftes) sein muß, wenn sich Malerei (noch) um Landschaft und Natur bemüht. Erst der abstrakten Malerei durfte ihr Selbstgenügen genügen.

Drei Möglichkeiten stellen sich ein, wenn nach einem nicht nur innerkünstlerischen Kriterium für eine realistische Darstellung der Natur durch Malerei gesucht werden muß. *Zum Ersten* kann unser realer (außerkünstlerischer) Wahrnehmungsblick Kriterium und Inhalt der gesuchten realistischen Maldarstellung von Natur und Landschaft sein. Dieser wäre somit als Maß und Kriterium, als Grenze und Modell, als Vorbild und Ideal des durch Malerei nachzumalenden Gegenstandes vorzusetzen.

Auf diesem mimetischen Weg trat der modernen Malerei des 19. Jahrhunderts jedoch gänzlich unverblümt und wissenschaftlich prosaisch die moderne Photographie entgegen. Von deren stürmischen Fortschritten wurde den Malern der gesuchten neuen Malerei nicht nur berichtet; sie wußten, daß sie mit dem Rücken zur Wand der die (Welt)Bildherrschaft anstrebenden Photographie standen. Und für deren Banalitäten und Mechanizitäten wollten sie natürlich nicht handlangern. Die nachimpressionistische Malerei im Feld der Natur und Landschaft taugte weder als Konkurrentin noch als Sklavin der modernen Photographie.

Zum Zweiten kann der Wissenschaftsblick auf die Realität von Natur und Landschaft als Kriterium für eine (neue) Realität von Welt und Kunst ausgegeben und vorgesetzt werden. Die sogenannten „optischen Entdeckungen“ der modernen Naturwissenschaften hatten völlig neue Ein- und Ausblicke auf die Natur, vom kosmischen bis zum atomaren Universum ermöglicht. In deren Dienst könnte sich Malerei als realistische stellen, doch cui bono?

Für die Wissenschaft gewiß nicht, weil diese längst ihre eigenen wissenschaftlichen Bildmedien, darunter auch die Photographie, entwickelt hatte; irgendeiner „ästhetischen“ Elite der modernen Gesellschaft und Kultur auch nicht, weil der demokratische Jedermann in aller vernünftigen Regel Röntgen- und Infrarotbilder als solche, nicht als nachgemalte oder übermalte zu sehen wünscht.

Zum Dritten bot sich noch ein weiterer Kandidat und Konkurrent an, durch dessen selektionierende Überwindung der neuen modernen Malerei die Macht einer universalen Realistik, die stilbildende Kraft einer „naturalistischen Naturmalerei“, konnte beschert werden: die idealisierende vormoderne Landschaftsmalerei von der Frührenaissance bis zur Romantik, von der heiligen bis zur heroischen Landschaftsdarstellung.

Keiner ihrer Maler von Jan van Eyk über Altdorfer, Ruisdael, Lorrain, Rubens und unzählbare andere bis Friedrich hätte sich Van Goghs Motto: „er pflüge auf seinen Bildern wie die Bauern auf ihren Äckern“ auch nur als Illusionsmotto zu eigen machen können. Dennoch ist nicht zu leugnen,

daß sich die Stile und Genres der vormodernen Landschaftsmalerei durch ihre Geschichte manieristisch („exaltiert, übervirtuos, hyperelegant, monströs“ und zuletzt „klassizistisch“) erschöpft hatten, gewissermaßen „zu schön“ geworden waren, um nochmals als wahre und höchste Kunst anerkennbar zu sein.

In dieser finis-artis-Situation verblieben der Landschafts- und Naturmalerei daher nur mehr drei Optionen und deren Mixtur: a) die Lichtidealisierung des Impressionismus, b) ein naturalistischer Naturalismus als entweder Anlehnung an den auch photographierbaren Wahrnehmungsblick oder an den neuen Wissenschaftsblick oder c) Natur und Landschaft als Bühne und Projektionsfläche eines Emotionalismus, der ermöglichte, die psychotischen Exaltationen und Zusammenbrüche der modernen Malerseele „als Landschaft und Natur“ auf die Bühne des Tafelbildes zu stellen.

Nicht die Äcker der Natur, sondern die Äcker der neuen Malerei wurden durch deren „zeichnerischen Malstil“ gepflegt, und je „spastischer und nervöser“, um so besser für die resultierende „Kurzschrift“ der realistischen Psychoprotokolle. Die moderne Malerseele zerpflegt ihre Zerrissenheit angesichts ihres unlösbaren Dilemmas: einen unerfüllbaren Auftrag erfüllen zu sollen. Sie erblickt eine kranke Natur, eine kalte und leere, eine sinnlose und vernichtende.

Und das sophistische Unwesen des modernen Marketingkommentars à la „Van Gogh“ kann nun unter kräftigen Leidenspreisen einer modernen Künstlerbiographie – das Genie als Leidensmann seiner Kunstreligion - das realistische Psychoprotokoll umschreiben und umdeuten, - in unzähligen Varianten unzähliger Sophismen. Etwa dieser: Van Gogh hätte seine Landschaften nicht einfach „abgemalt“, sondern „durch seinen visionären Blick quasi neu erschaffen.“ Oder gemildert: er habe eine „subjektive Interpretation der Welt“ durch eine „persönliche Handschrift“ vorgelegt: „expressive Landschaften“ durch „vermehrte künstlerische Perspektiven.“

Bei Cézanne, dessen Biographie großer Katastrophen ermangelt, wird dasselbe Sophisma, aber entpsychologisiert und entdramatisiert eingesetzt: seine Naturbilder seien nicht mehr ein „Fenster zur Welt“ (Albertis vormoderne Forderung an die Malerei), nicht mehr ein durch das zweidimensionale Flächenbild vorgetäuschter dreidimensionaler Weltraum, sondern ein eigener Welt-Raum, eine zweidimensionale Parallelwelt zur und gegen die wirkliche Welt, also die Selbstabbildung einer erfundenen, durch freie Malerei erphantasierten Malwelt, mit eigenen Formen und Farben.

Stellt man das Sophisma richtig, erhält man zwei Begriffe von malerischer und künstlerischer Größe, die nicht auseinanderzuhalten zwar fruchtbringend für das aktuelle Kunstmarktmarketing und dessen „Ambivalenzen“ ist, die jedoch zur Beliebigkeit und Austauschbarkeit aller seiner Formeln führen müssen und damit dasjenige bedrohen, was sie anpreisen und verkaufen.

Zum einen die vormoderne Größe, in der das Ideal erreicht wird, weil es durch das Streben der Maler erreichbar war. Eine große Malerei des Lichts

qua Farbe im Dienst wahrer Schönheit und schöner Wahrheit. Zum anderen die moderne Größe, in der kein Ideal (schöner wahrer Kunst) durch verbindliche Stile und Handwerke erreichbar sein kann und soll, weil jedes Licht ungültig geworden, das nicht durch die Verstörung einer Finsternis gestört wird.

Dort eine autonome Unendlichkeit, hier die durch bewußt gewordene Endlichkeit gebrochene Unendlichkeit. Dort die ungebrochene Freude und Erfüllung, hier keine Freude, die nicht durch Zweifel und Schmerz, durch Resignation und Verweigerung gebrochen wäre. Dort die Überwindung der Endlichkeit, hier jedes gemalte Bild ein Ars-moriendi-Traktat. Verzauberkunst versus Entzauberkunst lautet das nicht nur geschichtliche Losungswort.]

Dass der Strich, die Gesten in den Ölgemälden des Künstlers im Grunde zeichnerisch seien – diesem Teil der Ausstellungsthese mag man gerne folgen. Ob allerdings die Arbeiten auf Papier notwendig von Goghs Entwicklungen in der Malerei vorausnehmen oder nicht, lässt sich kaum entscheiden. Schon weil es nicht allzu häufig vorkommt, dass identische Motive in Zeichnung und Ölbild vorliegen – wo dies allerdings der Fall ist, scheinen die Ölbilder fast durchwegs dynamischer, wilder, in einem gewissen Sinne zeichnerischer auch als die Arbeiten auf Papier. Vergleicht man zum Beispiel das Ölbild eines Weizenfeldes mit Kornbündel von Sommer 1888 mit der gleichnamigen Zeichnung, fällt dieser Unterschied sofort ins Auge – ebenso wenn man die «Ernte in der Provence» mit der entsprechenden Vorzeichnung vergleicht, die mit ihren vielen Pünktchen etwas ungemein Fleissiges, Pointillistisch-Braves hat. [Eine gute Beobachtung, die das Zerfallen von Stil zu beschreiben versucht. Die Armut von nur mehr „gezeichneten Bildern“ besagt, daß die Malung der gemalten unmöglich und unglaubwürdig wird, obwohl ein breiter Ölpinsel nochmals „wild“ und „dynamisch-verzweifelt“ (Vorsicht „Ambivalenz“!) um sich schmieren kann, auch wenn ihm alles Sfumato der Vormoderne unter den Händen verraucht ist; der Zeichenstrich hingegen muß zu tüfteln und karikieren beginnen.

Als Leonardo da Vinci seine „Mona Lisa“ vor fünfhundert Jahren malte, deren „unwiderstehliches Lächeln“ (wie uns das heutige Museumsmarketing aufklärt) immer noch „ein faszinierendes Geheimnis“ sei, bediente er sich einer Palette vormoderner Techniken, die nicht dadurch modern werden, daß sie Momente derselben „vorausverwenden.“ Das Prinzip des Sfumato, Licht und Schatten „nach der Art des Rauches“ ohne linienscharfe Grenzen ineinander übergehen zu lassen, wurde realisiert durch eine Folge von Techniken, die sich durch moderne wissenschaftliche Untersuchungsmethoden empirisch beschreiben und sogar imitieren lassen.

Auch die „pointillistische“ Methode der „Pointillisten“ vom Ende des 19. Jahrhunderts, auch von Van Gogh probiert, wird dabei angewandt, - das Übereinandertupfen winziger Punkte, doch bei Leonardo nur als materielle Formgrundierung, die daher nicht als Grund und Zweck des Sfumato aufzufassen ist. Dieses kommt vielmehr durch eine Palette von

Farbauftragungen und Retuschierungen durch beinahe mikroskopische Pinselstriche und nicht zuletzt durch das Bindemittel (verdünntes) Öl zustande.

Und daraus resultiert dann jenes Artefaktum, das der moderne Betrachter von Leonardos Gemälden als „Rätsel“ und „Geheimnis“ aufzufassen beliebt. Augen und Mundwinkel scheinen in geheimnisvollen Schatten zu ruhen, und daher sei die Frage legitim, ob diese Schatten entstünden, weil die Dame so geheimnisvoll lächle, oder ob sie faszinierend lächle, weil ihr der Maler „mit soviel Sorgfalt“ gewisse geheimnisvolle Schattierungen mitgegeben habe?

Warum die Verzauberung durch das vormoderne Sfumato, in der Landschaftsmalerei noch von Friedrich ohne Kitschverfall eingesetzt, durch keine moderne Mimikry einer glaubwürdigen Renaissance zugeführt werden kann, wäre eine aufklärende Erkenntnisaufgabe für unser Verständnis von Größe in der Geschichte der Malerei. Das Sfumato war nur ein Teil des Ganzen von Techniken, mit dem die Gesamtkonzeption „Verzauberungskunst“ Wirklichkeit werden und Geschichte machen konnte.]

Die Farbleuchtkraft der Provence, kombiniert mit dem Drama des Scheiterns am Leben, das Schöne und der Abgrund – diese Mischung, die nur wenige Künstler so prachtvoll verkörpern wie van Gogh, sie lockt das Publikum nach wie vor in Massen an (mehr als 100 000 Besucher sollen es in den ersten drei Wochen der Albertina-Schau gewesen sein). [100 000 Besucher vor Van Goghs „schönen Abgründen“, nicht weniger Besucher vermutlich in gleicher Zeitspanne vor Leonardos schönen Tiefgründen. Und den Geboten des erfolgreichen Kunstmarktes gemäß muß der moderne Massenkonsument gemalter Kunst vor Van Goghs Bildern überredet werden, einen neuen Leonardo und vor Leonardos Mona Lisa mehr als eine nur schwache Vorgestalt moderner Schönheitskitschproduktion zu erblicken.

Jenes (Van Goghs Erhebung) fällt ihm durch die Logik des gängigen Marketings und seiner Beliebigkeit leicht; dieses (da Vincis Erniedrigung) mit rapide abnehmender Erfolgsquote, denn was soll dem modernen Menschen von heute und morgen eine schöne Dame bedeuten und vormachen, die aus den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts auf ihn herablächelt?

Dagegen ein „Scheitern am Leben“, das sich durch eine Malerei wegmalen lässt und die der beleidigten Seele auch noch Ruhm und unsterbliche Anerkennung und den Angehörigen und kunstbetrieblichen Verwaltern des Nachruhms einen nicht endenden Geldsegen beschert: armes modernes Herz: welche doppelte Überwindung deines irdischen Daseins und Todes könnte begehrenswerter sein?

Jeder Maler, der nach Van Gogh nochmals gegenständlich wollte, muß bis heute in der einen oder anderen Weise die Van Goghschen Brechungen der vormoderner Naturmalerei bemühen. Jeder muß malen wie Van Gogh und seine Zeitgenossen, aber wer zuerst gekommen, der mahlt seinem Prioritätsrecht gemäß auch rechtens zuerst. Was zuerst noch wahr und

unschuldig, weil erstgemacht und schwer errungen erscheint, das wird später Mache und äußerer Zwang; und wer noch dazu beim Sterben für seine Kunst vorangegangen zu sein scheint, dem ist die Ehre eines malenden Ersatzheilands nicht mehr zu nehmen.

Dieses merkwürdige Phänomen einer ästhetischen Ersatzreligion inmitten des modernen Kulturbetriebes, der an Säkularität und Profitmaximierung nicht mehr zu überbieten ist, hatte einen verhinderten Vorläufer im aufstrebenden Wissenschaftsbetrieb des 19. Jahrhunderts. Auguste Comte erklärte einem ebenso wissbegierigen wie erstaunten Napoleon, daß der Name der neuen Religion des künftigen Menschen Wissenschaft laute, weshalb die Wissenschaftskirche als überwindende Fortsetzung der abgelebten Glaubenskirche zu gründen und zu organisieren sei. Es ist nicht überliefert, wie Comte auf Napoleons Frage, ob er auch bereit sei, für seine Religion zu sterben, geantwortet hat.]

Allein deswegen schon können wir van Gogh nicht anders sehen denn als ein Phänomen – das ist sein Potenzial oder vielleicht auch unsere Beschränkung. [Ein beschränktes Potential, die Potenz einer Beschränkung. Ein (Marketing)Schelm, der mehr erwartet und mehr verspricht.]

Textvorlage: Neue Zürcher Zeitung, 25. Oktober 2008

Kommentartext: November 2009