

HANSER

John Berger

Gegen die Abwertung der Welt

Essays

Übersetzt aus dem Englischen von Hans Jürgen Balmes

ISBN-10: 3-446-20262-5

ISBN-13: 978-3-446-20262-7

Weitere Informationen oder Bestellungen unter
<http://www.hanser.de/978-3-446-20262-7>
sowie im Buchhandel

Ich kenne keinen zweiten europäischen Maler, dessen Arbeiten eine solche blanke Achtung vor den Alltagsdingen ausdrücken, ohne sie zu überhöhen und ohne auf eine Erlösung hinzudeuten, ein Ideal, das die Dinge verkörpern oder dem sie dienen. Chardin, de la Tour, Courbet, Monet, de Staël, Miró, Jasper Johns – um nur einige wenige zu nennen – stützten sich alle auf gelehrte Bildtheorien und Ideologien, während er sich, nachdem er seine erste Berufung als Priester aufgegeben hatte, von allen Ideologien fernhielt. Er wurde streng existentiell, ideologisch nackt. Der Stuhl ist ein Stuhl, kein Thron. Die Stiefel sind abgetragen von den vielen Schritten. Die Sonnenblumen sind Pflanzen, keine Sternbilder. Der Briefträger bringt die Post. Die Schwertlilien werden sterben. Und aus dieser Nacktheit, die seinen Zeitgenossen als Naivität oder Wahnsinn erschien, stammte seine Fähigkeit, sofort und in jedem Augenblick das, was er vor sich sah, zu lieben. Wenn er zu Stift oder Pinsel griff, dann versuchte er, diese Liebe wirklich werden zu lassen, sie zu erlangen. Als Liebender und Maler bezeugte er die widerständige Kraft der alltäglicher Zärtlichkeit, von der wir alle in unseren lichten Augenblicken träumen und die wir sofort erkennen, wenn sie nur im Bild gerahmt vor uns steht ...

Worte, Worte. Aber wie wird dies in seiner Arbeit sichtbar? Kehren wir zurück zu der Zeichnung. Tusche, mit der Rohrfeder aufgetragen. An einem einzigen Tag entstanden viele solcher Blätter. Manchmal, wie dieses, direkt vor der Natur, manchmal nach einem seiner Gemälde, das in seinem Zimmer an der Wand hing, während die Farbe trocknete.

Zeichnungen wie diese waren weniger Vorstudien als graphische Hoffnungen; auf eine einfachere Art – ohne den schwierigen Umgang mit der Farbe – zeigen sie, wohin er hoffte, daß ihn der Prozeß des Malens führen könnte. Sie sind Landkarten seiner Liebe.

Was sehen wir? Thymian und anderes Gebüsch, Kalkfelsen, Olivenbäume an einem Hang, in der Ferne eine Ebene, am Himmel Vögel. Er taucht die Feder in die Sepiatinte, beobachtet und setzt Spuren auf das Papier. Die Gesten kommen aus seiner Hand, seinem Handgelenk, seinem Arm, seiner Schulter, vielleicht sogar aus den Muskeln seines Nackens, doch die Striche, die er auf das Papier setzt, folgen Energieströmen, die nicht aus seinem Körper kommen und die nur sichtbar werden, wenn er sie zeichnet. Energieströme? Die Kraft

eines wachsenden Baumes, die Suche einer Pflanze nach Licht, ein Ast, der gezwungen ist, sich mit den Nachbarästen einzurichten, die Wurzeln von Disteln und Gestrüpp, das Gewicht der Felsbrocken auf dem abschüssigen Hang, das Sonnenlicht, der Schatten, der alles anzieht, was lebt und unter der Hitze leidet, der von Norden kommende Mistral, der die Formation der Felsen gestaltet hat. Meine Liste ist willkürlich, nicht willkürlich ist hingegen das Muster, das seine Striche auf dem Papier hinterlassen. Das Muster ist wie ein Fingerabdruck. Aber von wem nur?

Die Zeichnung strebt nach Präzision – jeder Strich ist explizit gesetzt und unzweideutig –, und doch vergißt sie sich selbst über der großen Offenheit gegenüber dem, auf das sie traf. Und dieses Zusammentreffen ist so eng, daß es schwer ist, zu sagen, welche Spur von wem stammt. Eine Landkarte der Liebe.

Zwei Jahre später, drei Monate vor seinem Tod, malte er ein kleines Bild mit zwei in der Erde grabenden Bauern. Er arbeitete nach der Erinnerung, denn er bezog sich auf die Bauern, die er fünf Jahre zuvor in Holland gemalt hatte, und auf seine Verehrung für Millet, die in vielen seiner Blätter ihren Niederschlag gefunden hat. Aber es ist auch ein Bild, das von dem Zusammenströmen handelt, wie wir es in der Zeichnung finden.

Die beiden grabenden Männer sind in den gleichen Farben gehalten – das Braun der Kartoffeln, das Grau des Spatens und das verwaschene Blau der französischen Arbeitskleidung – wie das Feld, der Himmel und die fernen Hügel. Die Pinselstriche, die ihre Glieder umreißen, sind identisch mit jenen, die den Senken und Wällen des Feldes folgen. Vor dem Horizont sind die hochgereckten Ellbogen der Männer bloß zwei weitere Erhebungen, zwei weitere kleine Hügel. Das Gemälde erklärt diese Menschen natürlich nicht zu „Lehmklumpen“, die Bezeichnung, mit der viele Städter zu jener Zeit die Bauern diffamierten. Grimmig bezieht sich das Verschmelzen der Gestalten mit der Erde auf das gegenseitige Nehmen und Geben, das den Landbau begründet und das auf lange Sicht erklärt, warum landwirtschaftliche Produktion nicht rein ökonomischen Gesetzen unterworfen werden kann. Außerdem mag darin – durch seine Liebe und seine Achtung vor den Bauern – auch ein Hinweis auf seine eigene Arbeitsweise als Maler liegen. Während seines kurzen Lebens mußte er mit dem Risiko leben, sich

selbst zu verlieren. Dieser Einsatz ist in all seinen Selbstporträts zu erkennen. Er schaut sich selbst wie einen Fremden an oder wie irgend etwas, über das er gestolpert ist. Die Bildnisse anderer sind persönlicher, sie gleichen Nahaufnahmen. Als die Dinge zu fern rückten und er sich völlig verlor, waren die Folgen für ihn, wie uns die Legende berichtet, katastrophal. Auch dies können wir an den Bildern und Zeichnungen ablesen, die er in solchen Augenblicken schuf. Aus Verschmelzen wurde Zerbrechen. Alles wurde von allem durchkreuzt.