

Jürgen Holtz. Eröffnung. In der Cavallerie 26. Berliner Straße 26c. 14467 Potsdam. 22.10.2022

Es gibt Aquarelle von Landschaften, die im Nordwesten Schottlands entstanden sind. Darin das schwelende Dunkel der Atlantikküste, das man erwartet. Überall der Zauber zugleich eines Glimmens, das man nicht erwartet. Feine Abstufungen von milden Grüntönen, edles Violett neben bläulichen Verläufen im Lichten Ocker.

Liebe Farben - am Ende der Welt.

Ganz anders ein Blatt zum Paradies. Adam und Eva liegen bleich und farbentblößt auf Signalgrün an Pink, zum Rand hin bräunliche Mischungen aus beidem. Das Paradies, ein Wiesenbogen aus Strichlagen von geduldigstem Auftrag. Statt des tupfenden Pinsels jetzt scharrender Filzstift. Er ist ein todsicheres Mittel, gleich welches Motiv billig zu machen. Seine Farbstoffe sind kalt und synthetisch. Der Garten Eden, vergiftet und umstellt von einem hartblauen Himmel, aus dem grelle Licht-Ereignisse herabstürzen. Unten ist eine kleine Eisenbahn hingekrakelt. Sie tuckert um das Liebesnest, emsig und käferhaft, einen dünnen Lebenslaut abgebend im feindselig blühenden Revier.

Böse Farbe - am Anfang der Zeit.

Liebe Farbe :: Böse Farbe, zwei Gedichte im Singspiel „Die schöne Müllerin“ heißen so. Geschrieben von Wilhelm Müller, veröffentlicht 1820 in einem Band mit dem launigen Titel: „Sieben und siebenzig Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten“. Betörend leichte Verse, die später auf den Begriff „Volksliedton“ herunter etikettiert wurden. Zu Unrecht. Denn die Geschmeidigkeit des Vortrags ist das Ergebnis einer kalkulierten Kunstsprache. Sie ironisiert jene erdachte Einfalt, die 1805 mit „Des Knaben Wunderhorn“ durch Achim von Arnim und Clemens Brentano in die Literatur gekommen war. Ein Hauptwerk der Romantik. Sogar Goethe hatte es wohlwollend besprochen.

Dieses Glück hatte Müller nicht. Goethe notiert nach einem Besuch: „...unangenehme Personage, suffisant, überdies Brillen tragend.“

Aber es kam noch schlimmer. 1823 fällt das Buch dem unglücklichen Franz Schubert in die Hände. Der komponiert den Zyklus in die Romantik zurück, ironiefrei und im Wohlklang reinen Liebesschmerzes. Feuchte Augen bis in die Nachwelt. Sie war es auch, die Müller noch einmal enteignete. Heute weiß jeder, „Die schöne Müllerin“ und die „Die Winterreise“ von Müller - sind von Schubert.

Warum erzähle ich das. Rezeptionsgeschichte ist gegenüber den Intentionen eines Werks immer Irrtumsgeschichte. Das Publikum, schreibt sie ja.

Die Hinterlassenschaft von Jürgen Holtz wird das auch ertragen müssen. Meine Rede schon ist Teil davon. Was kann er dafür, daß ich mich an Müller erinnerte, als ich seine Bilder sah. Und doch. Das Wiederlesen der Gedichte bescherte mir Lesarten im Heute, die frühere Unglücke weit in den Schatten stellten. Mein Ärger, auch über mich selbst, weil ich die unwillkommenen Sinnsprünge nicht unterdrücken konnte, brachte mich abermals auf Jürgen Holtz zurück. Ich erkläre das gleich. Und so mache ich mit Müller, den ich sonst vielleicht auf sich beruhen lassen hätte, noch ein bißchen weiter.

Hören Sie ein paar Zeilen:

*Die liebe Farbe*

In Grün will ich mich kleiden,  
In grüne Tränenweiden,  
Mein Schatz hat's Grün so gern.

*Die böse Farbe*

Ach Grün, du böse Farbe du,  
Was siehst mich immer an,  
So stolz, so keck, so schadenfroh,  
Mich armen weißen Mann.

„Armer weißer Mann.“ Aus dem Off meiner Zeitgenossenschaft tönt es = Nicht O.K.! Weißer Mann nicht arm, aber böse böse - und alt dazu. Daß er bei Müller ein Müller ist, mit Mehl bestäubt, kann man zwar wissen. Aber die Unschuld ist plötzlich weg. Die Farbe „Weiß“ erregt nach 200 Jahren rassistischen Gegen-Elan, und sei es auch nur, weil er möglich wäre.

Und Grün? Grün war für Müller das Emblem der Försters. Und der Förster will dem Müller, der die Müllerin liebt, die Braut ausspannen. Uniform sticht Arbeitskluft. Heute ist Grün Bunt, Kampf-Color gegen den Klimawandel und ökologische Kriegspartei. Gut oder böse - man sollte vielleicht den Förster fragen.

Sie sehen: Ich stehe frisch im Irrsinn meiner Zeit. Jürgen Holtz stand da natürlich auch. Und so war es für mich keine Überraschung, daß dieser eigensinnige Mensch auf genau diesen Irrsinn mit eigensinnigen Zeichnungen reagiert hat.

Sie wissen: Eigensinn ist nicht bequem. Er ist immer Kontrapunkt zu einer Mehrheit. Das mochte lange Zeit so hingehen. Heute jedoch ist der Eigensinnige sofort Abweichler und insofern verdächtig. Gefordert ist Ein-Sinnigkeit. In gleich welcher Frage. Es greift eine Zensur, die keine Behörde braucht, weil heiliges Eifern viel wirksamer ist. Sie mustert streng alles Seiende und je Gewesene durch. Dabei wird es, aus Unkenntnis oder Gleichgültigkeit, das spielt keine Rolle, um den Reichtum seiner ursprünglichen Zusammenhänge gebracht, und dann ist es fällig, denunziert, belehrt, exorziert zu werden. Jeden Tag meldet die Geschichte ein neues Vergehen. Luther und Winnetou sind bereits angeklagt, der eine herabgesunken zum Antisemiten, der andere hochgestapelte Ethnie. Der Brillen hassende Goethe wird folgen, da er die Inklusion nicht verstanden hat.

Und Holtz? Er war groß geworden mit großer Literatur, ein Kulturmensch, dessen eigenen Texte, Reden zumeist, durchdrungen sind von einem Jahr für Jahr gesteigerten Zorn über solche Tendenzen, den Theater und Kunstbetrieb in einen Kulturbetrieb zu transformieren und so vergleichgültigen. Er beklagte die Selbstaufgabe dessen, was er unter dem öffentlichen Auftrag des Theaters verstand. Es sei zu einem „Hort der weltanschaulichen Apologetik geworden“. Das hat er schon 1993 beklagt. Verbunden mit der Ahnung vielleicht, daß hier etwas zu Ende geht.

Das ist der Tiefenraum seiner Person.

Ist dann die Frage, wieso er zu malen begann, eine Frage des Vordergrunds? Ich glaube nicht. Ich glaube nicht, daß Holtz angefangen hat, gegen ein Übel zu tuschen. Wie sehr hat er den Dilettantismus gehaßt! An welche Art von Öffentlichkeit hätte er dabei auch gedacht haben sollen. Er war eher der Zweifelnde, jemand, der suchte, was von ihm, einem gefeierten Schauspieler, überhaupt noch mitgeteilt werden kann, wenn der Ort seines Handelns immer beliebiger wird.

Und der Eitelkeit, zum Künstler universeller Begabung aufzusteigen, der heute der Normtyp ist, wird man ihn auch kaum verdächtigen können. Vom Normtyp war er ja umstellt. Ich glaube sogar, die Frage, ob er jetzt in Kunst mache, hätte er mit einem grimmigen Lächeln beantwortet und mit „scheißegal“ beantwortet.

Gezeichnet hat er für sich. Schon deshalb, weil „Kunst“ eine Alternative zu nichts gewesen wäre. Dort herrscht ja der gleiche Flachwahn wie am Theater, weshalb sich beide Sphären auch immer häufiger durchdringen.

Hier wie da Selbstauflösung, überall das Abendleuchten glänzend gewesener Begriffe. Niemand weiß, wo das hingeht. Sicher ist nur, es geht weg.

Wer heute die großen Kunst-Events besucht, sieht: Die zeitgenössische Kunst lenkt die Austauschbarkeit ihrer Verfahren auf das Ziel, statt einer Idee eine Meinung zu haben, deren Gleichgültigkeit wiederum sie für ihre Bedeutung hält. Jeder sagt irgendwas. Es muß nur dem Konsens einer Ideologie entsprechen, im Zweifel der herrschenden. Ideologie braucht nie Gründe, aber immer Feinde. Die letzte Documenta hat diesen Gemeinplatz bestätigt - in beiden Lagern.

Anders gesagt: Bevor man noch über Handschrift, Technik, Originalität oder sonstige Belange der Ästhetik spricht, ist die Frage, ob Holtz ein Künstler war, sowieso vom Tisch. Schon deshalb, weil er gesinnungsmäßig gegen alles verstößt, was noch ins Feuilleton darf.

Bei ihm werden Kinder geschlachtet, es kommen Figuren vor, die spitze Hauben tragen und den nächsten Hysteriker an den Ku-Klux-Klan erinnern könnten. Mordende Trupps auf Familienausflug, Ozeane voller Ertrinkender (Flüchtlinge etwa?), dazu „Schwebende Damen mit Hunden“, Onanisten oder ein Soldat „am Wolgastrand“ - **in Rußland**, man denke!

Echt schmutziges und wirklich garstiges Zeug bis zuletzt. Kreaturen in Kleidung, die alles zeigt, was hinter ihr verborgen sein sollte, vor allem erregte Geschlechtsteile. Vorgetragen mit Sprachmitteln, die man nur von der Kita kennt. Pistole, Gasmaske und Hackebeil, Instrumente eines Alptraums, ausgemalen mit Buntstiften, die noch widerlicher sind als Filzstifte und für blässliche Buntheit stehen. Punkt, Punkt, Komma, Strich, zitternde Linien ortloser Kritzeleien. GEHT'S NOCH?

=====

Um das zu klären, fange ich nochmal von vorne an. Mit einer Rede von Vorgestern, wenn Sie so wollen. Vielleicht hätte sie so begonnen:

Meine sehr verehrten Damen und Herren! Das Material, das mir vorliegt, umspannt einen Zeitraum von 1990 bis 2020, also die letzten 30 Lebensjahre von Jürgen Holtz. Ein genauerer Blick in die Biografie offenbart allerdings, daß er schon immer gezeichnet hat. Als Sohn im Umfeld des Vaters, der nach dem Krieg an der Kunsthochschule Weißensee einen neuen Lebensweg eingeschlagen hatte. Dann als Schauspieler, indem er auf Proben versucht, Räume, Abläufe und Gesten durchzuspielen. Er zeichnet, um seine Position auf der Bühne zu klären. In einer seiner ersten Rollen bereits habe er für Molières „Der eingebildete Kranke“ über hundert Skizzen angefertigt, berichtet er, um das Problem, auf die richtige Weise „am Stock zu gehen“, lösen zu können. Zeichnen war hier schon Denkform. Das muß Mitte der 50er Jahre gewesen sein.

Die Landschafts-Aquarelle setzen auch früher ein als ich ursprünglich dachte. Katharina Holtz schrieb mir auf Nachfrage, daß sie und ihr Mann 1984, kurz nach seiner Ausreise in den Westen, nach Irland gefahren seien. Was geschieht? Gegen die Angst, nicht zu wissen, was er aufgegeben oder erreicht haben würde, schweigt er vier Wochen lang, während er schaut. Und malt. Er nutzt die Gelegenheit, um sich etwas anderem auszusetzen, man könnte auch sagen: um sich *woanders* aus-zu-setzen. Die Aquarelle zeigen genau das: Jemand hebt den Blick. Er betrachtet die Natur, die vor seinen Augen zur Landschaft wird.

Der Wahrnehmungsschub ist so intensiv, daß Holtz das Gesehene träumt. Er berichtet davon in einem Tonmitschnitt von 2001. Das Draußen kam nachts herauf als unaufhörlicher Strom von Bildern, die so blendende Strahlkraft hatten und so vollendet waren, daß er zu sich selber sagte: „Du hast keine Zeit mehr in deinem Leben, dich mit deiner dummen Hand da hinzuarbeiten.“

Da war er über 50. Man muß nicht sehr schlau sein, um darin mehr als das Eingeständnis mangelnder Fertigkeiten zu sehen. Denn die „dumme Hand“, das ist die Künstlerhand. Gerade ihre Unbeholfenheit, gerade das nicht Gekonnte und **nicht** Verfügbare, ist der Reizpunkt jeder Produktivität.

„Die dumme Hand“ ist das Meßwerkzeug zum Ermitteln des Abstands zwischen Objekt und Ich. Ihre Unsicherheit beweist jedesmal neu, daß die Welt vor unseren Augen das Unbegreifliche immer bleiben wird, da wir als Teil der Schöpfung der Schöpfung nicht gegenüberstehen. Zum Abstand müssen wir uns hinarbeiten, indem wir etwas hervorbringen, das dann seiner eigenen Totalität folgt. Der Weg vom Sehen zum Anblick ist der vom Konstatieren zur Erfindung, man nenne sie Motiv, Komposition oder Eigenform. Es geht dabei um die eine Ganzheit gegenüber der anderen Ganzheit, deren innere Einheit das Werk ist. Nur im Werk können wir eine Gestalt festlegen, die mit uns übereinstimmt. Und um diese Übereinstimmung mußte es jetzt gehen, wenn der Schauspieler seiner Existenz einen neuen Daseinsbereich erschließen wollte. Das hatte Holtz am Atlantik verstanden.

Sollte es bei dieser intimen Selbstbegegnung nicht bleiben, wollte er mit seinen Bildern weiterkommen und dran bleiben, waren formale Klärungen fällig. Sie beginnen da, wo Holtz die Übermächtigung durch den Augeneindruck zurückdrängt. Sukzessive geht er dazu über, Blicke zu isolieren. So bringt er einzelne Landschaftspartien nach und nach um ihre Raumverbundenheit. Der Bildgegenstand „Natur“ nimmt den Charakter von Objekten an. Aus dem Gesehenen werden inselhafte Vorkommnisse, die auf dem Blatt zu schweben beginnen.

Auf allerletzten Zeichnungen von 2020, Holtz ist 87, sind diese Landschaften nur noch Setzungen. Sie erscheinen in der Lineatur frei bestimmter Bildanlagen, die ihren Ursprung im Küstendorf Lochinver nicht mehr bekennen müssen. Farben, wenn sie überhaupt vorkommen, wirken nur noch wie Reminiszenzen. Gegenüber der Natur, seinem Ausgangspunkt, ist eine Fernsicht erreicht, in der die Überwältigung zur Bewältigung geläutert werden konnte. Die Form der Wirklichkeit ist zur Wirklichkeit der Form umgeschlagen.

Ein langer Weg, auf dem es Zwischenstationen gab. Suchbewegungen, die darauf abzielten, den Bann des Konkreten zu vermeiden. Etwa mit Skriptogrammen, Schriftbildern oder Kaligraphien. Sie entstehen zwischen 2002 und 2009, in den Lebensjahren zwischen 70 und 77. Diese Abteilung ist die Auseinandersetzung mit einer Hybridform zwischen Malerei und Zeichnung: Holtz bleibt beim Pinsel, wechselt aber zur Monochromie. Schwarze oder Sepia-Tuschen schreiben auf Zeilen in einer bestimmten Rasterfolge lebhaft Figurationen, die zu Buchstaben eines unbekanntes Alphabets gerinnen. Der Auftrag wird spielerisch. Eine bündige Formulierung drängt im Rhythmus von Nebeneinander und Untereinander zum Bildganzen einer randfüllenden Komposition. Es zeigt sich: Das läßt sich zwar unendlich variieren. Die Hand wird lockerer, entschiedener zugleich. Aber die Mitteilbarkeit schwindet. Die Kalligraphie wird zur Geste reiner Ästhetik, wenn der geistige Ursprung zu fremd ist, um seine Darreichungsform glaubhaft zu machen.

Der Zeichner kommt zurück. Aber auf einem anderen Punkt als 50 Jahre zuvor. Im letzten Jahrzehnt gibt es bei Jürgen Holtz nur noch die Direktheit von Notaten aus den Abgründen seiner Fantasie. Die müssen nirgendwo mehr hinreichen. Sie kommen aus ihm heraus. Er kritzelt Männchen, deren Charakter die Nähe zu Kinderzeichnungen offen bekennt.

Die ungeschickte Gegenwelt, die Abkehr von jedem Illusionismus oder sonstigem Regelwerk, das übergangslos ineinsetzen von Außen- und Innenwelt, hatte schon die frühe Moderne dynamisiert. Sie reagierte auf die Krise der Kunst mit einer Krise ihrer Mittel. Das reichte vom Auslöschen des Bildraums bis zum Einsatz von Alltagsmaterialien. (Das Verwenden von Filzstift ist noch so ein letztes Signal gegen die Gefälligkeit.) Man entdeckte, daß dem, was eben noch für primitiv galt, etwas Entscheidendes gelang: die Vergeistigung der Dinge. Eine Metaphysik der Gegenstände, in der die Physik ausgerechneter Räume, historisch zum ästhetischen Standard geworden, keine Gültigkeit hatte.

Wie bei Kindern. Sie machen ihre Erfahrungen in einer von Wertungen noch offenen Welt. Darum zeichnen sie auch nie „korrekt“, sondern den Gegenstand ihres Interesses immer als ganzen Gegenstand. Er muß „vollständig“ sein: Ein verdeckter Arm wird trotzdem in den Körper hineingezeichnet. Denn es gibt ihn ja, auch wenn man ihn nicht sieht. Das Gesicht mag ein Profil geworden sein, zeigen wird es immer zwei Augen und einen vollständigen Mund. Der Fluchtpunkt als intellektuelle Konstruktion kommt nicht vor, weil er keine Eigenschaft des Objektes ist. Kinder ordnen die Dinge in der Perspektive der Wichtigkeit, die sie für sie haben. Das Wichtige ist groß und das Nebensächliche klein, auch wenn die sichtbare Wirklichkeit diese Entscheidung nicht deckt. Zum Vorschein kommt das Paradox eines Realismus von konsequenter Naturferne.

Genau das interessiert Holz. Er imitiert die Kindersprache nicht, er artifizialisiert sie – wie Müller den Volksliedton. Man übernimmt ein Mittel, das seinem eigenen Gesetz folgt und dadurch eigene Spielräume öffnet. Nicht das Übernehmen ist entscheidend, sondern der Spielraum. Dort kann man dann weitermachen.

Die Geschichte der Kunst handelt von nichts anderem, als vom Wechsel solcher Berufungsverfahren, die man „Aneignung“ nennt. Nur unterkomplexe Gesichtspunkte sind imstande, „Aneignung“ als Kolonialisierungsbegriff anzuprangern, wie das jüngst geschehen ist, als ein Schweizer sich unterstand, Rasta-Locken zu tragen und Reggae zu spielen. Die Veranstaltung wurde abgebrochen. Was ist mit dem Jazz? Oder mit Emil Nolde und seinen Südseebildern?

Leben heißt, über Linien laufen. Die ganze Welt ist voller Linien. Selbst der Horizont ihrer Kugelgestalt ist eine Linie. Will sagen: Jemand (oder etwas) muß eine Linie erst gezogen haben, bevor man sie übertreten kann. Und es ist immer nur diese Übertretung, die den Schmerz einer Bedeutung erzeugt. Ein Kunstwerk, auf dem (oder mit dem) das geschieht, wird zum inkommensurablen Objekt, ganz gleich, ob Zeichnung, Skulptur, Gemälde oder Raum. Seine Bedingung ist und bleibt die Unvereinbarkeit mit jedem anderen. Nur so ist etwas wie Autonomie überhaupt zu denken. Mit anderen Worten: Der Sinn des Werks oder eines Schaffens kann nicht außerhalb seiner selbst liegen.

Imre Kertész hat in diesem Zusammenhang einmal gesagt: Kunst sei „selbstaufopferndes und zum Äußersten entschlossenes individuelles Beispiel, und nur Beispiel...“ Und:

„Nahezu alles Wissen, das nicht unmittelbar Wissen über uns selbst ist, ist umsonst.“

Jürgen Holz hätte dem zugestimmt. Denn genau darum hat er gezeichnet:

Der Welt ein Bild davon zu geben, nicht womit, sondern mit wem sie es zu tun hatte.

*Michael Freitag*