
Neue Galerie Graz

Eugène Leroy
Einfach malen

Jugend und Genese der Malerei

Denys Zacharopoulos

I

Ich kann nicht die Helligkeit ansammeln und sie mit Schatten trüben und diese von Licht durchsetzte Substanz daraus gewinnen, so wie sie ist und nur von unserem Bemühen abhängig ist, von unserer Zeit, mit der Waffe in der Hand, wie ich Ihnen sagte, für welchen Kampf? Sich einfach so verhalten, dass sie da ist, und ich nicht mehr.

E. LEROY, *Brief an Irmeline Leeber, Wasquehal, 18. Juli 1979*¹

Es ist schwierig, Eugène Leroy heute zu thematisieren, weil seine Abwesenheit ebenso stark spürbar ist wie seine Präsenz. Seine außergewöhnliche Persönlichkeit, sein wacher Geist und Charakter haben seine Umgebung und seine Freunde so sehr geprägt, dass das Wesentliche seines Werks manchmal dahinter verschwindet – was ihm auch bewusst war und was er selbst befürchtete. Seine Ablehnung des historischen und sozialen Kontexts seiner Zeit ließ in ihm ein Gespür für die Gegenwart wachsen, das so stark war, dass es durch keine Vorstellung oder Funktion der Geschichte vereinnahmt, aufgesogen, rezipiert und eingeteilt werden kann. Dieses unbedingte Verhaftetsein in seiner Zeit macht es heute problematisch, sein Œuvre retrospektiv zu lesen. Wie nämlich kann man sich anmaßen, in seinem Namen und für ihn zu sprechen, wo er doch nicht mehr da ist, um sich gegen Behauptungen und selbstzufriedene Argumente zu wehren, was er nur zu gerne tat ... Der Brief an Irmeline Leeber nach einem Gespräch zeugt davon.

Leroy wusste, dass die meisten, darunter jene, die ihm nahe standen und ihm Aufmerksamkeit zollten, ihm vor allem zuhörten und sich kaum die Zeit nahmen, seine Werke anzuschauen. Daran litt er innerlich, obwohl er wusste, dass es unmöglich war, irgendjemanden

zu bitten, sich so lange und mit so viel Hartnäckigkeit wie er selbst Zeit zu nehmen, tagtäglich, stündlich ohne künstliche Beleuchtung die Malerei im ständigen Kontakt mit dem Licht, mit der Zeit, dem Tag, den Jahreszeiten zu betrachten. Wie sonst konnte man lernen, das zu sehen, was nicht mehr sichtbar war, ohne in eine allzu leichte Metaphysik zu verfallen?

Leroy war umfassend philosophisch gebildet, was ihm erlaubte, jede Kunstphilosophie radikal in Zweifel zu ziehen. Worten traute er selten. Gleichzeitig hatte ihn die eifrige Auseinandersetzung mit großen Texten – die lebenslange Lektüre von Homer, Villon, Montaigne, Rabelais, La Fontaine, Rimbaud und ein wenig später von Proust – gelehrt, dass die Arbeit mit Texten ebenso schwierig und aufwendig ist wie Malen. Dieser Widerspruch zwischen Werk und Person bereitete ihm ziemliches Kopfzerbrechen, zieht doch einmal das Wort und einmal die Malerei vor, wenn es darum geht, sich selbst und die Malerei möglichst von jeglicher Reduktion auf einen weisen, vorgefassten Diskurs zu befreien. Mitzuerleben, wie Licht und Gedanke durch diese Malerei fließen, ohne etwas anderes als die Position des Betrachters oder seines Blicks in der Zeit zu ändern, das wäre die *ultima ratio* seines Werks.

Ab den 80er-Jahren gewann die heftige Kritik an der Kunstgeschichte gegenüber der Rezeption der Malerei die Oberhand, und erstere machte schließlich Schule. Alle Versuche zur Reformierung der Werte der modernen Kunst konvergierten und man trachtete oft danach, das Werk Leroy oder seine exzentrischen oder ex-zentrischen Positionen als Rechtfertigung für das Zitieren einiger kleiner Meister oder unbedeutender Maler aus der Vorkriegszeit heranzuziehen und die Geschichte umzuschreiben. Es ging darum, die Malerei an den Geschmack des Kunstmarktes und der Sammler anzupassen und dadurch dem Wissen der Museumsleute und Kunsthistoriker zu schmeicheln. Das allerdings war nie Teil der Kunstvision oder der historischen und künstlerischen Ethik von Leroy. Von Giotto bis Bellini, von Dürer bis El Greco, von Rembrandt bis Rubens, von Courbet bis Cézanne, von Picasso bis Mondrian ist die Kunst für ihn eins und unteilbar. Keine Reformidee konnte ihn beeindrucken; pragmatischer ausgedrückt, gab es kein explizites Kriterium dafür, was ein großes Werk der Malerei überhaupt ausmacht, es sei denn, man fand sich plötzlich vor einem solchen Werk und wusste, dass es auf keinen Fall zweierlei Maß geben konnte, es zu betrachten, wahrzunehmen, einzuordnen, zu verstehen und zu bewundern.

Bei aller – tiefen – Unzufriedenheit angesichts des Fortschritts seines Werks und bei aller natürlichen Zurückhaltung, wie sie ihm seine Bescheidenheit und sein Charakter geboten, hielt sich Leroy niemals für einen kleinen oder gar marginalen Meister. Er konnte sich mit seinem Malprojekt inmitten der ganz Großen halten, weil es auf der Höhe des Jahrhunderts war – durch die Art, wie er dieses herausforderte und durch sein Aufbegehren gegen die Grenzen, die ihm der Zeitgeist setzte. Der akademische Pomp, der in den 80er- Jahren (unter dem Vorwand eines populistischen Nonkonformismus) wieder in die Kunstdebatte eingeführt wurde, war ihm nicht nur fremd, sondern zutiefst zuwider.

Dieser *Akademismus* setzt voraus, dass der Schaffensakt einer Praxis gleich kommt, die die Akademien lehren und als gemeinsame Basis ihres Wissens und ihres Know-hows schützen. Leroy beruft sich weder auf ein solches Wissen noch auf eine solche Praxis. Den Kunstakademien, den dominanten Vorbildern seiner Zeit fremd und der Funktionsweise eben dieser Modelle, den Theorien, Dogmen und vorgefassten Wahrheiten abgeneigt, experimentiert, sucht, versucht, untersucht und beobachtet Leroy das Reale, während er durch Malen sein Auge für die Malerei schult. Die Tradition Courbets – eines unabhängigen Autodidakten, der sich empirisch an die Realität herantastet, indem er das, was er „Malerei“ nennt, als unverzichtbaren Teil der Realität umsetzt – ist seine einzige Lehre und gibt ihm von frühester Jugend an bis zu seinem Lebensende Richtung.

Sein Interesse für Courbet, Picasso oder Cézanne hat nichts Anekdotisches an sich. Keine Neigung zur Identifizierung treibt ihn; er ist gänzlich verschieden von ihnen. Für Leroy steht das Werk im Vordergrund, was auf keinen Fall ein Rezept oder gar einen Stil impliziert. Vielmehr führt das zu einem fließenden, kontinuierlichen und ununterbrochenen, vielseitigen und hartnäckigen, unermüdlichen und aufrührerischen Wandel, wie man ihn bei jedem der Genannten findet. Sei es Homer oder Rembrandt, Montaigne oder Poussin, Van der Goes oder Bernanos, Mondrian oder Jean Vigo: Das Werk steht im Mittelpunkt dessen, was wir an ihnen schätzen. Es kann nicht auf den einen oder anderen Aspekt, das eine oder andere Genre, eine Manier, Interpretation oder Exegese, nicht einmal auf die Gegebenheiten seiner Epoche reduziert werden. Das Werk ist bei Leroy eine große Sache, es ist sozusagen die Seele der Kunst.

„Figurativ“ zu sein inmitten eines „abstrakten“ Zeitgeists heißt nichts. Wenn Leroy mit Pougé oder Maryan, Poliakoff oder Gruber,

Sam Francis oder Dodeigne oder auch parallel zu Estève ausstellt, darf man sich nichts Abstraktes erwarten. Gaston Diehl rühmt seinen Dualismus zwischen Rubens und Rembrandt, an dem er sich aufreißt, und nennt ihn einen Gegenwartskünstler, während Charles Estienne in der Praxis der Differenz eine Winkelkorrektur der Kunstdebatte und eine Lebenslektion sieht, wo das Individuelle und das Streitbare eine Öffnung zu „einem Horizont, der seine Krümmung wiederfindet“ anbietet. Francastel hingegen, der seine Spielsteine gegen die Kunst und die Geschichte setzt, sieht eine Kontinuität der Malerei aufziehen, die von den Glasfenstern von Chartres ausgeht, um über Piero und Poussin und von El Greco bis Cézanne jenseits des Kubismus bei einer Kunst anzukommen, in der es keine Trennung mehr zwischen Zeichnung und Farbe, Farbe und Licht, Figur und Abstraktion gibt. Man kann annehmen, dass all diese Kunst-, Künstler- und Malereiprojekte dem nahe sind, was Leroy jenseits eines bloßen oberflächlichen Augenscheins von Stil und Manierismus sucht, in seiner malerischen Arbeit kultiviert und als Verbindung zur Malerei an sich anstrebt. Der Hauptunterschied besteht allerdings darin, dass Leroy nicht versucht, diese Beziehung zur Malerei theoretisch zu durchdringen oder sie mittels eines reproduktiven Diskurses zu normalisieren, wie das bei der Wissenschaft der Fall ist. Er glaubt an keinen Zusammenhang zwischen Ursache und Wirkung zwischen Diskurs und Praxis der Malerei. Er setzt keinen formalistischen Apparat voraus, um die Arbeit am Bild zu beschreiben oder zu analysieren, und kein Mittel – und kein Interesse –, es von einem Künstler auf einen anderen reproduzieren zu können. Leroy glaubt nicht, dass ein Gelingen dieser Malerei oder eines Projekts irgendetwas Innovatives an sich hätte. So wie er die Werke konkret erfahren, in den Museen gesehen, beobachtet und bewertet hat, ist beinahe jedes wichtige Werk der Malerei auf dieselbe Art erdacht und gemacht. Jede Malerei ist per definitionem figurativ durch das Sichtbare und abstrakt durch die Kodifizierung seines Vokabulars und seiner Mittel. Für Leroy ist es selbstverständlich, dass es in den großen Werken der Malerei keine Trennung zwischen Zeichnung und Farbe, Farbe und Licht, Figuration und Abstraktion mehr gibt.

Schon von den ersten Werken an hat sich Leroy auch deutlich mit den beiden Säulen der Malerei auseinandergesetzt – auch wenn sein erstes Selbstporträt *In der Auslage* mit 17 Jahren von der Abstraktion des Reflexes und des zweimal gespiegelten Bildes, mit Licht und Halbschatten als ein- und demselben Element und einer dichten,

gleichzeitig transparenten und durchsichtigen Realität handelt. Leroy ist in dieser Arbeit mit dem Blick und dem Strich so fein wie Bonnard und so brutal wie Delacroix. Niemals aber lässt er sich auf eine „Formel“ ein, die darauf hinausläufe, den empirischen und lebendigen Teil der Geste oder des Bildes auf die Introspektion beim einen und auf die Ausgelassenheit beim anderen zu reduzieren. Leroy hat sein ganzes Leben lang unter demselben Fluch gelitten: zu vermeiden, dass das Werk entweder manieristisch oder expressionistisch wird. Man kann sagen, er würde zu Bonnard oder zu Delacroix hinstreben, aber solche Distanz auferlegt sich Leroy noch kritischer gegenüber Matisse und Permeke, deren Qualitäten und beste Werke er durchaus schätzt, deren Rezepten er aber misstraut; er nennt sie „Plattitüden“. Dieser Gedanke begleitet sein Werk von Anfang an, was auch auf den Sinn dieser Vielfalt und auf die Änderungen und Veränderungen hinweist, die seine Suche so lebhaft und sein Werk so reichhaltig machen, das keineswegs ein Gewebe aus Zitaten ist, wie manche meinen – was Leroy zu einem akademischen Maler machen würde –, sondern vielmehr auf einen unruhigen, kritischen, fordernden, aufmerksamen, bewundernden und Einflüssen unterliegenden Blick schließen lässt, der vor allem danach trachtet, das Auge und die Hand von allen Macken zu befreien, seien diese die eigenen oder jene, die uns die Kunstgeschichte als Tradition oder Rezept hinterlassen hat.

Die Verbindung zur Kunstgeschichte ist für Leroy nur eine persönliche Angelegenheit und somit unverbindlich. Sie besteht aus einer Reihe empirischer Verkürzungen, mit deren Hilfe er bestimmte Aspekte der Malerei, die er selbst in den Werken beobachtete, bezeichnet. Diese Aspekte waren für ihn nicht anders als mit dem Namen eines Malers oder eines Bildes zu benennen, wollte man nicht literarisch werden. Die Verweise zeigen, wie demütig der Künstler ist, der sich angesichts der Meisterschaft und Vollendung seiner Vorgänger aus Überzeugung bis in seine Achtziger hinein als Lehrling verstand. Leroy sprach viel über seine Malereien – nicht so sehr, um zu erklären, was sie darstellten, als vielmehr, um die Entwicklung seiner eigenen Beziehung zum Licht zu erklären, was möglicherweise das Einzige war, das ihn an einem Bild wirklich interessierte. Er beschrieb das, was nicht einmal der gelehrteste oder scharfsinnigste Blick erkennen konnte. Er blättert gleichsam im Tagebuch jedes Werks, Tag für Tag, Geste für Geste, der Richtung des Blicks je nach Lichteinfall und dessen konstanter Veränderung im Laufe des Tages und der Jahreszeiten folgend. Er gibt

immer wieder Daten aus dem klassischen Kalender an: Weihnachten, Lichtmess, Johannis, Iden des März, Aprilwetter usw. – Begriffe, die man oft in den Titeln seiner Werke findet. Diese Begriffe haben eine ganz präzise, konkrete und für Leroy greifbare Bedeutung, während sie den jüngeren Generationen heute nicht mehr viel oder überhaupt nichts mehr sagen.

Tag für Tag verfolgt Leroy den Jahreslauf und seine Geschichten, Sinn und Gedächtnis der Zeit nach dem Lichtverlauf, das Verhältnis zu Kälte und Hitze, die Form der Wolken, den Leuchtgrad der Farben, die Sichtbarkeit, das Vermögen, in den Garten zu gehen, spazieren zu gehen, den Pflanzen beim Wachsen zuzusehen, Obst zu ernten, Blumen und all diese unendlichen Besonderheiten, die jahrhundertlang sich in jedem Jahr wiederholten, und durch die es jedem gelang, die Zeit zu beherrschen, den Sinn der Dinge zu erneuern, die Orte wiederzuerkennen, die Fixpunkte der Bewegung und des Lebens wiederzufinden. Die ganze Malerei Leroy besteht aus diesen Erfahrungen, ohne dass er jemals die Tradition bemühen würde. Motiviert durch seinen kritischen Geist und sein Misstrauen gegenüber ideologischen Kontexten hatte Leroy möglicherweise seit der Lektüre von Proust Mittel und Wege gefunden, diese Erfahrungen als etwas einfach Partikuläres auszuleben, ohne irgendeinen allgemeinen Wert zu beanspruchen. Die Malerei wurde so zum Ort, an dem diesen Erfahrungen ihre Beispielhaftigkeit erwuchs. Leroy machte daraus ein durchgehend lebendiges Experiment, ebenso wie er die Farben nach einer einzigartigen Abfolge und diffus-ungeordnet mischte, wobei er mit dem Prozedere vollkommen vertraut war, auch wenn er es nicht wirklich dekodieren konnte. Dafür waren einfach zuviel Zufall und zuviel Freiheit dabei, wie keine objektive Anordnung oder Ordnung sie enthalten kann. Die Ausnahme wurde zur Regel und diese Regel war nur eine Anregung, nicht mehr als eine Art, die Dinge in den Griff zu bekommen, eine *regulierende Vorstellung* vom Verhältnis zwischen der Malerei und dem Realen, zwischen der Erfahrung der Kunst und der Erfahrung der Lebenswelt.

Sein Werk stieß sich immer wieder – manchmal heftig, manchmal zärtlich – an den Zeitläuften, die nichts Psychologisches an sich haben und den Sinn der Welt im Alltag wiedergeben durch das Wissen um das, was um uns herum, im Himmel oder im Leben der Menschen während eines Tages oder in der weiteren Umgebung passiert. Es ist im Übrigen kaum von Bedeutung, was diese Zeit definiert, ob man nun zu einem Raum tendiert, den man „Natur“ nennen könnte,

oder ob man sich im Gegensatz dazu auf der einfachen menschlichen Ebene dieses Zeitgedächtnisses bewegt, das uns das Licht nach Maßgabe der Tage, Nächte, des Lebens entdeckt – ein Gedächtnis, das auf die Zeit auf keinen Fall verzichten kann, auf die Zeit als gewöhnlichen Fluss oder als eine Reihe von Segmentierungen, die es teilen und einteilen und seine Ruhepunkte und Sinn definieren. Vor diese Alternative gestellt, hat Leroy sein Leben lang eine völlig entwaffnende gerade Haltung. Was natürlich ist, gibt genau dem Sinn, was ihn in seinem Werk und in seinem Verhältnis zur Welt verpflichtet. Was natürlich ist, wurzelt nicht von vornherein im Wesen der Natur, und obwohl es der Mensch ist, der die Grenzen und Gewohnheiten markiert, ergibt sich das Natürliche nicht aus einem anthropologischen Sinn. Die Malerei Leroy's ist etwas Natürliches, nicht, weil sie in einer Imitation der Natur entsteht oder weil sie aus ihr hervorgeht wie die Frucht aus dem Baum, sondern nur, weil sie in einer immanenten Beziehung zur umgebenden Welt steht, wie der, der sie gemacht hat und sie betrachtet. Ebenso verhält sie sich, wie eine *Stimmung*, ein Tonus, ein Affekt, ein Akkord, so wie in der Musik die Dinge durch den Kammerton bis in die Dissonanzen hinein gehalten werden, mit ihm und im Inneren seines Einflussbereichs.

II

Lange Zeit hatte ich beim Arbeiten nur dann ein Erfolgsgefühl, wenn die Leinwände bereits bemalt und abgekratzt waren. Die weiße Leinwand, die ich nehmen musste, sobald ich fatalerweise eine systematische Arbeit in Angriff nahm, hat mich auf ein „aquarelliertes“ und tachiertes System gebracht, mit dem ich allerdings immer unzufriedener wurde, sodass ich bei der Materie (eher als der Manier) von heute landete, bis durch Erschöpfung, was mich anbelangt, das, was ich machte und sagen wollte, etwas darstellt, was andere sehen (...)

Ich nehme immer mit dem Pinsel mehrere Farben gleichzeitig auf. Ich mische sie nicht auf der Palette, um den richtigen „Wert“ zu finden, sondern setze sie direkt auf die Leinwand. So behält der Pinsel jedes Mal noch die vielfältigen Spuren eines zuvor mit einer Dominanten gesetzten Tons bei. Dieser Ton formt eine Mattheit unter einer intensiven oder leuchtenden Farbe, wobei letztere von der Palette genommen wird, und gewährleistet so eine bestimmte Mischung im Auge, die dann passt.

Eugène LEROY²

Der Maler, wie ihn Leroy versteht, kommt vor dem Bild an, um genau in dem Augenblick, da er sich davor befindet, nur jene paar

Farbtupfen zu markieren, die in einem unmittelbaren Verhältnis zum Augenblick, zum Raum stehen, welche im diffusen Licht dieses Augenblicks den Akkord oder die Übereinstimmung markieren – wie in der Musik jene Noten, die gleichzeitig verschwinden und die Richtung temperieren, indem sie die dominanten Töne berücksichtigen. Von einem Tag auf den anderen begibt sich der Maler also in das Atelier, um seine Bilder abzustimmen, sie aus ihrem Objektstatus herauszuholen, um sie der Malerei zurückzugeben, die sich freispielt, indem sie an Raum und Zeit voll teilnimmt. Von einem Tag auf den anderen wird die Sache komplex. Der Maler betrachtet das Modell, das Thema, die Reminiszenz an das Bild der Vortage, die Lichter, die das Bild in ihm unter den sukzessiven Farbschichten erstickt. Dieser neuen Belichtung lauert er auf, durch die das Sujet, das Thema, die Sache, welche im Licht badet, immer mehr zur Malerei selbst wird. Zwei oder drei Pinsel taucht er gleichzeitig in die Farbpalette, die bei ihm so groß wie ein Tisch ist, auf der sich die Farben geknetet und gealtert absetzen. Diese paar Farben, die er gemeinsam mit Gewalt von der Palette abreißt, werden dann hastig auf das Bild gelegt und markieren jedes Mal den Moment des Lichts auf der Malerei. Die Kunst, die Flecken in den Schwingungen des Lichts auszugleichen, dekonstruiert den Sinn des berühmten Satzes von Maurice Denis endgültig: „Farbige Flecken, auf einer ebenen Fläche zusammengefügt ...“. Bei Leroy ist nichts „zusammengefügt“ – im Gegenteil. Das Licht schafft eine allgemeine Disposition, die jegliche Fügung von Objekten oder Teilen ausschließt. Die Fläche ist keine Ebene, weil sie durch das Licht zerstreut und zu Raum-Zeit, Bewegung und Reflex wird. Was die farbigen Flecken angeht, so verschmelzen sie mit dem Volumen, das sich mit der an der Leinwand verbrachten Zeit vergrößert, um schließlich nicht nur als Rahmen aus dem Bild auszurechnen, sondern als Fläche in einem Sprung nach vorn das Jenseits der Leinwand hereinzuholen und die Grenzen der Materialität des Tafelbildes zu überwinden. Dadurch erreicht er eine Realität jenseits jeglicher naturalistischer Metaphysik der Technik.

Das Werk Leroy's verändert sich zweifellos dauernd, von seiner ersten Zeichnung an bis hin zu seinen allerletzten Bildern. Ebenso überschäumend wie unterschwellig melancholisch stürzt er sich in den Kampf mit der Farbe wie in ein Liebesabenteuer – nicht so sehr wie in irgendeine kriegerische Auseinandersetzung. Er stürzt sich bedingungslos hinein, ohne die geringste Sicherheit oder Aussicht auf Erfolg – was er sowieso weder messen noch bewerten noch zugeben

hätte können. Ebenso wie ein Liebender sich vom extremsten Rückzug in sich selbst unmittelbar in eine extreme Entäußerung seiner selbst gibt, sich einem an den Grenzen des Horizonts zerstäubten, zerstreuten Wesen zuwendet, geht die Malerei Leroy durch Phasen nahe am Abgrund und Verderben ebenso hindurch, wie sie ihre eigenen Grenzen überwindet, ohne jemals endgültig zu einem Schluss zu kommen.

Wie soll man also den Faden eines solchen Blicks inmitten der Wortlabyrinth weitererspinnen – zwischen überflüssigen Kommentaren und in Abwesenheit des Blicks, ja, angesichts der Weigerung der Kunstgeschichte, die Distanz und frei gewählte Position Leroy hinter den Schanzen – oder vielmehr den Lichtern – des Nordens zur Kenntnis zu nehmen? Angesichts ihrer Weigerung, sein Projekt, sich über alle nationalen oder kulturellen Grenzen hinwegzusetzen, um sich in der Ferne, in der großen Öffnung der Welt, zu situieren, zur Kenntnis zu nehmen? Wie kann man sich vorstellen, dass so etwas irgendeine Bedeutung haben könnte für seine Zeit und seine Zeitgenossen und in der Folge für all jene, die die Kunst in den Texten von Katalogen und Zeitschriften studieren? Wenn es stimmt, dass im größeren Teil der Geschichte der Malerei im 20. Jahrhundert der geografische Ort sich vorrangig von Barcelona bis in die Provence und weiter bis zur Côte d'Azur erstreckt, wird ersichtlich, dass man dort keinerlei Spur von Leroy entdeckt. Hingegen würde von den Ardennen bis nach Grevelingen und über die Sarthe kein Ort unserer Vorstellung von „typischen“, markanten oder gar pittoresken Orten entsprechen. Die vorgefassten Ideen vom touristischen Frankreich passen so gar nicht zu den Projekten dieses Störenfrieds, der mit seinen großen Bauernhänden anzudeuten scheint, dass Bier gleich Champagner und Erdäpfel gleich Gänseleber sind. Dabei würden ihm Courbet und Cézanne oder sogar Picasso beipflichten ...

Die Verweigerung des Stils und die Suche nach Einfachheit und einer vertrauten, nicht auf das Anekdotische reduzierbaren Lebenswelt treffen bei Leroy auf einen anarchischen Grundzug im Denken, die der Tradition Courbets entstammt. Die Herausforderung ist gleicher Natur, die Praxis gleich verpflichtend, der Distanz liegen derselbe Ortsbegriff und derselbe Sinnbegriff zugrunde. Der Geschmack für eine lebendige Kunst verbindet das Soziale einer Naturpolitik mit der Hingabe an das Menschliche und an den Sinn des Natürlichen, welcher den *richtigen Ton* vorgibt, eine plötzliche Erfassung der Zeit zwischen Achtung vor der Volkstradition und Arbeit für den Fortschritt.

Eine tiefe, hitzig verteidigte Abneigung gegen den Kapitalismus und die bürgerliche Gesellschaft begleitet ihn und sein Werk ein Leben lang.

Überrascht wird man feststellen, dass Eugène Leroy während beinahe 70 Jahren sein Leben als Maler unter denselben Vorzeichen und mit denselben Bewertungen verbracht hat; sie waren an seine Fersen geheftet. Bereits in den ersten Texten über seine Arbeit findet man dieselben Vorbehalte und Exklamationen angesichts eines ganz besonderen, anderen, unklassifizierbaren, wichtigen, groben Künstlers. Leroy ist mit einem feinen Gespür für Farbe und Licht ausgestattet. Er besitzt ein solides Wissen durch seine intime Kenntnis der alten Meister und gleichzeitig ist er ein moderner, hingebungsvoller, wagemutiger Künstler. Er konterkariert alle Versuche, Kunst, Werke und Künstler nach Strömungen, Gruppen, Kategorien und Schulen einzuteilen, wie es seit der Nachkriegszeit Sitte ist. Leroy verweigert sich jeder Reduktion der Arbeit und der Position des Künstlers auf diese Kategorien, deren Sinn und Gültigkeit er ohne Zögern ablehnt. Er lehnt jede Vorstellung einer Patentlösung, einer technischen Erfindung, einer Fälschung und angewandten Manier ab, durch die sich ein Künstler eine Marke schafft. Er wird alles tun, um sich vor einem Emblem, vor Urteilen, offenkundiger Signatur, Konfektion zu schützen. Das macht ihn zum Störenfried unter seinen Zeitgenossen und des Diskurses seiner Zeit.

Es gibt in seinem Werk und in seinem Leben also immer nur dieselbe Reaktion, die wir schon 1937 in den ersten Artikeln über ihn finden und die bald positiv, bald skeptisch ausfallen. Die Rezeption seines Werks scheint einheitlich, auch wenn sie sich auf ganz unterschiedliche Werkgruppen bezieht. Ob es sich um einen abstraktionsnahen Leroy oder um einen Leroy handelt, der mit dem Realismus liebäugelt, wie es ja für sein Werk zwischen 1940 und den 60er-Jahren durchgehend charakteristisch ist – die meisten Kritiker seiner Zeit sind vollkommen davon überzeugt, dass er „anders“ ist. Von beiden Seiten beschwört man seine robuste Malerei, seinen kraftvollen Umgang mit Materialität, Farbe und Licht; von vornherein wird er als einer, der sich nicht mit dem herrschenden Geschmack arrangiert und sich nicht den Imperativen der Epoche beugt, beschrieben. Man geht sogar soweit, zu postulieren, dass diese Zeit eine Unruhe des Geistes nachgerade herausfordere, was aus ihm in den Augen mancher Zeitgenossen einen Aufbegehrenden, einen rebellischen Geist macht. Gleichzeitig greifen andere aus jeweils sehr unterschiedlichen Kontexten heraus

einen einzigen Aspekt des Werks Leroy heraus, ohne zu berücksichtigen, dass dem Werk selbst ein tiefer Widerspruch zwischen den Einzelaspekten innewohnt, ebenso wie der Position des Künstlers in seiner ständigen Sorge, sich den Punzierungen, Klischees, Kategorien zu entziehen, jeder Reduzierung zu entgehen, jede Parteinahme zu durchkreuzen, außer jene, dass seine Malerei jeder Indexierung außer ihrer eigenen widersteht. Während jeder Kritiker jenes Argument bringt, das ihm am besten dient, geht Leroy den zweifelnden Gedanken auf den Grund, indem er systematisch die Widersprüche bearbeitet und schließlich jeglicher Reflexion über die Kunst, die mit dem Logischen, Rationalen, Eindeutigen, Analytischen und Generellen hantiert, kurzen Prozess macht, um vielmehr von ihrem Irrealen auszugehen, von der Annahme, dass in der Kunst eine Sache und ihr Gegenteil vollkommen vereinbar sein können.

Weder heroisch noch nihilistisch, gehört Leroy keiner der Strömungen an, die sich in Frankreich zwischen 1940 und 1950 als zwei große Achsen in der Situation der Kunst abbilden. Heroisch wird er niemals sein, weil er jeden hochtrabenden Ausdruck als durchtrieben und somit verdächtig ablehnt. Seine bäuerische Seite, seine Nähe zum einfachen Menschen, zum Durchschnittsmenschen, dem Mann oder der Frau aus dem Volk, lassen keinen Platz für schönen Stil oder Luxus. Der Glanz der französischen Kunst, der in der Malerei eines Matisse oder Bonnard überlebt hat, ist Seines nicht. Er unterscheidet als Maler radikal das, was er in seiner Malarbeit mit Kollegen teilen kann, von dem, was sich dem anderen anbietet, um Schule zu machen oder zu Stil zu werden. Auch wenn er am Anfang gleich neben Künstlern ausstellt, die dereinst die Ehre haben werden, zur „École de Paris“ zu gehören, interessiert sich Leroy nicht für Manier oder Stil. Die angebliche Reinheit einer neuen Schule ist für ihn zutiefst unerträglich. Die chauvinistische Seite einer Erneuerung des französischen Geistes bereitet ihm Unbehagen. Die bürgerliche, formalistische Seite der Malerei, wie sie zwischen Fauvismus und Kubismus dekliniert wird, um als Garant einer neuen Tradition aufzutreten, passt überhaupt nicht zu seiner Vision einer internationalen, unabhängigen, gegen die Kunstinstitutionen gerichteten Kunst. Es ist auch schwierig, den in die Position Leroy einfließenden Skeptizismus gegenüber dem Leben und der Realität mit einer nihilistischen Attitüde zu assoziieren. Seine Ablehnung jeglicher Festlegung bedeutet zu keinem Zeitpunkt eine Schmälerung des Anteils des Humanen in seinem Werk. Niemals überlässt er sich der Befindlichkeit des

Absurden wie Bram Van Velde unter der Feder Becketts. Gleichzeitig verschließt sich Leroy keineswegs dem Glanz des Menschenwerks und bewundert wie Dubuffet die „Art brut“ und die naive Kunst. Die Versuchung durch Ekstase und Suizid wie bei Nicolas de Staël ist ihm fremd, auch wenn abgesehen von sämtlichen Schriftstellern de Staël ihm unter allen Zeitgenossen im unbezwingbaren Geist, in der Unabhängigkeit, im Gefühl für Raum und Zeit, im unwägbaren Gleichgewicht zwischen orgiastischer Dissymmetrie und friedlicher Vergessenheit im Raum am nächsten ist. Der Zufall seines Werks hat etwas von der Pascal'schen Wette um die Cartesianische Rationalität an sich, gibt aber weder dem Willkürlichen und Zufälligen eines Michaux noch dem Versuch einer von Bazaine aufgewärmten „Ecriture automatique“ nach. Der Zufall, der sich aus Unterbrechungen wie bei Proust ergibt, fügt sich niemals einem Tatbestand, bei dem der Unsinn von vornherein eingeschlossen ist. Auf diese Weise unterscheidet sich Leroy trotz der vielversprechenden Anfänge in Paris immer stärker von der allgemeinen Situation in den 50er-Jahren. Von Natur aus skeptisch, misstraut er jeder ideologischen Abstraktion, die danach trachtet, die Realität und die Widersprüche, aus denen sie sich speist, zu reduzieren. Mit seiner Malerei lädt Leroy den Betrachter zum Spektakel des Glücks der Welt ein, während er ihn gleichzeitig an der Wunde der Zerrissenheit des menschlichen Bewusstseins teilhaben lässt. Bereits in seinen ersten Bildern verschmilzt er seinen Blick mit dem Blickwinkel des Betrachters. Es ist dieser Zug, der ihn von mehreren seiner Zeitgenossen unterscheidet, die sich Leroy zufolge zur Schau stellen oder sich darstellen.

Es sind die barocke Jovialität und die existenzielle Introspektion in seinem Werk, die den Betrachter anziehen. Leroy ist ein Kind seiner Zeit, zerrissen zwischen den unmenschlichen Bedingungen des Kriegs und der Besatzung, frei angesichts des Alltagsglücks durch Licht und Natur, verliebt in die Menschen und ins Leben. Durch den kritischen Geist, der seine Beziehung zu den Dingen und zur Welt bestimmt, ist Leroy gleichzeitig ein Sonderfall, der sich weder durch den Existenzialismus verzaubern noch vom Skeptizismus seiner Zeit vereinnahmen lässt. Ab den 60er-Jahren ist er bereits in Wasquehal und damit weit weg vom Universum der Dinge und des Konsums, vom wilden Kapitalismus und amerikanischen Traum, die ihm völlig fremd bleiben. Auch wenn die leuchtende Metaphysik in Kleins Blau ihm keineswegs missfällt, ist er weit vom Geist dieser Epoche und ihren neodadaistischen oder postsurrealistischen Avataren entfernt. Leroy wird daher

lange warten müssen, bis er in einer viel jüngeren Generation – in den 80er-Jahren – neue Ansprechpartner findet, zu einer Zeit also, da das künstlerische Leben in den französischen Regionen zusehends reicher und aufgeschlossener wird. Im französischen Norden, zwischen dem Museum in Gent und dem Frac Nord-Pas-de-Calais hat er Gelegenheit, auf Werke und Künstler zu treffen, die er intuitiv bewundern und analysieren lernt. Per Kirkeby, Jean-Pierre Bertrand, Niele Toroni, Georg Baselitz, Arnulf Rainer, Ellsworth Kelly, Louise Bourgeois, Gerhard Richter, Brice Marden, Herbert Brandl, Pierpaolo Calzolari, Martial Raysse, Richard Long, Sol LeWitt, Robert Ryman, Pat Steir, Mariella Simoni, Ernst Caramelle, Franz West, Jean-Marc Bustamante, Helmut Dorner, um nur einige herauszugreifen, sind Künstler, deren Schaffen er mit großer Aufmerksamkeit verfolgt.

Leroy überlässt sich niemals dem Gestus, auch wenn dieser von den ersten Malversuchen an seine Handschrift vor allem in den Zeichnungen bestimmt. Es ist eine Geste, die einfängt, ordnet, sich bewegt, zurückkommt und oft streicht, umgruppiert und Strich für Strich einen Bildraster schafft, der die plane Geometrie herausfordert und der Zeit Raum verschafft, welche Farben und Flecken verknüpft und auseinander nimmt, in der die Zeichnung mit dem Volumen verschmilzt und das Volumen vor dem Licht zurücktritt. Ohne den geringsten Beleuchtungseffekt wird das Licht zum Motor seiner Malerei, ohne jemals wie die Maler des Mittelmeers ein äußeres oder formales Attribut zuzulassen. Leroy sieht im Licht das Unfassbare, den Widerschein und den Sinn des Raums. Auch wenn er sich darin von den Venezianern und Byzantinern herleitet, wird er sich niemals mit Kunstgeschichtslektionen zufrieden geben. Seine Liebe für den Film offenbart ihm das Licht als etwas, was das Bild in Bewegung setzt. Jean Vigo und Robert Bresson sind in seiner Auffassung von Malerei insofern immer präsent, als sie den Blick durch die Netzhaut überwinden.

Flandern liefert ihm zahlreiche weitere Argumente für die Überzeugung, dass die Malerei in Öl – sein Arbeits- und Bildmaterial – die Zeit herausfordert. Es ist die Zeit, die Flandern in die Leuchtkraft seiner Medien seit Jan Van Eyck integriert – anders als Gouache und Fresko, welche sich an die Grenzen des Raums schmiegen. Das ganze Werk Leroy wird von der Frage nach den Lichtreflexen bestimmt. Ab dem „Selbstporträt in der Scheibe“ (1927) sieht man, wie er mit Finger und Blick auf das Mittel des Sichtbaren, auf das diaphane Medium der Glasscheibe zeigt: das, was, obwohl sichtbar, nicht sichtbar als

solches ist, sondern erst durch eine fremde Farbe sichtbar wird, was Sichtbares zulässt, jedoch an den Grenzen des Unsichtbaren verläuft. Dieses Medium an sich ist nichts anderes als ein Dispositiv, das den Lichtreflex, die Brechung, die Schwingung des Lichts ermöglicht. In seinem Atelier wird es immer einen Spiegel geben, ebenso wie einen geschwungenen Spiegel inmitten seines Wohnzimmers. Zwischen dem Selbstporträt von Parmigianino und dem Porträt des Ehepaars Arnolfini entfaltet Leroy den Raum nicht mehr wie einen kubistischen Fächer, sondern als komplexes und unergründliches Blickfeld. Weder Tiefe noch Fläche, noch Illusion noch Effekt, trifft dieses Feld das Natürliche sogar in seiner unbezwingbaren Unmittelbarkeit. Auf das, was einem entgeht, um sich an die Dinge anzuhängen, die Absenz und Präsenz gleichzeitig, zeigt die Malerei mit dem Finger und mit dem Blick wie Thomas – nicht der Ungläubige, sondern vielmehr „der Dunkle“ Blanchots, jener, der am Ende der Erscheinung steht, am Ende der Sache, der ohne Erklärung und ohne Aura zwischen Reflex und Schwingung auftaucht. Das Leuchten der Schieferplatten zwischen den Dächern und dem Himmel, das Flimmern der Wolken und des Wassers in der Ferne, die durchscheinende Haut vor dem Volumen liegender Körper, die Textur von Blütenblättern vor dem Volumen der Blumen verändern den Blick, der sich am Zittern und Flirren orientiert und Landschaft und Licht im Hingleiten zu einem verdichteten Existenziellen verändert.

III

... durch ihre unwirkliche Ausstrahlung die vergängliche Wirklichkeit einer vielfarbigen und deskriptiven Malerei vernichtet und zu saturierten Farbtönen, die eine Leinwand klingen lassen und alle anderen Elemente beherrschen, gefunden haben. „Kind in der Glasscheibe“ kann nur daraus geboren werden. Eine zu bändigende Malerei, in der die Dichte den örtlichen Farbton aufgesaugt hat, den Klang des Widerscheins, den Klang des Lichts, den Klang des Schattens, für eine bestimmte Anzahl an Pinselstrichen, wo der Schatten immer versuchen muss, nicht verdeckt zu sein, das Licht, nicht zu strahlen, der Farbton nicht leer. Einfarbig oder nicht, es bleibt manchmal wie in den Blumen, die hinter dem Fenster verwelken, das Licht aller Dinge übrig. Stellen wir uns vor, dass dies schöner sein muss als ein Porträt, es sei denn in der Glasscheibe – und mehrere haben dies versucht – oder im Spiegel, erscheint ein Abglanz dieser Präsenz.

Eugène LEROY, Brief an Irmeline Leeber, 18. Juli 1979³

Es ist selten, dass wir in einem Leben zu so einem Prozess in historischer Zeit aufgerufen sind. Jede Interpretation, jedes Wort, jede Aussage ist von vornherein in das Reich des Anekdotischen relegiert und zeugt mehr von unserer eigenen Eitelkeit als von der heiteren Souveränität des Werks. Eugène Leroy weiß das als Sachkundiger wie jeder Künstler, der in der Lage ist, sich an den Zeitläuften zu messen und sich angesichts der Autorität seines Werks gleichmütig zu verhalten. Ein würdiger Diener eines im Alltag und in der Kalenderzeit oft absurd erscheinenden Anliegens, nimmt er angesichts der Zeit, angesichts ihrer wichtigsten Dimension und ihrer Fragen eine Verpflichtung auf sich, die zutiefst „vernünftig“ ist. Der Künstler, der von seiner Kunst gleichermaßen überzeugt wie besessen ist, und die Werke, die ihm Recht geben, setzt sich mit einer Sache auseinander, die er auswählt. Er lässt sich auf einen unausweichlichen Kampf mit der Hauptfrage ein, die er in einer Materialität und Form ausdrückt, die vom werkimmanenten Rhythmus getragen werden und durch keine Wissenschaft und andere Kunst mit solcher Präzision verdichtet werden kann. Eugène Leroy hat sein Leben damit verbracht, jede seiner Leinwände auf diese Präzision hin abzuklopfen. Dieser Präzision wohnen eine sehr langsame Dauer und Bewegung inne, aber gleichzeitig auch eine grobe, flinke Kürze, wie sie die Dringlichkeit des Werks erfordern. Der Künstler legt bei aller inkommensurablen Hast in jedem Augenblick unendliche Geduld und Wachsamkeit an den Tag, die ihn bis zum Lebensende begleiten.

Erst in den letzten zehn oder fünfzehn Jahren entdeckt Eugène Leroy wie ein junger Verliebter seine Leidenschaft, die ihn umtreibt und jedes andere Gefühl über den Haufen wirft: in der Nähe seines Werks, in seiner Gesellschaft zu sein. Eine unvermutete Qual, unterzieht dieser Augenblick der Begegnung das Werk einem ständigen Zweifel; der Künstler hält Ausschau nach einem unerwarteten Widersinn, einem böartigen Licht, einem feindlichen Schein auf dem Fleisch oder dem Gesicht des geliebten Wesens „Malerei“ in all seinen Erscheinungsformen. Er lauert weniger auf den Akt der Realisierung als auf den Augenblick, in dem sie, die Malerei, vor seinen Augen erscheint. Er erwartet sie im Atelier. Sein ganzer Tag ist auf diese Begegnung ausgerichtet, ist mit dieser Grausamkeit ausgestattet, wie sie jedem Warten eigen ist, jeder bewegten, leidenschaftlichen Befürchtung, die eine Begegnung mit sich bringt und deren einziger Grund der oder die andere ist. Den Pinsel in die Hand zu nehmen, bedeutet vielmehr sich mit ihr zu unterhalten als sie zu erschaffen. Eine unendliche

Unterhaltung ähnlich wie Blanchots Begegnung mit dem Gedanken, ist dieser Augenblick eins mit der unendlichen Gefahr, dass ihn die Poesie versetzt. Was soll man mit einem platten Gedanken machen, der im Diskurs versinkt? Was mit einem Bild, und wäre es das beste, das im Manierismus versinkt? In den Augen des Malers kann es nur Enttäuschung, Falschheit, Betrug sein. Eugène Leroy war entschlossen und hat sich mit Ungestüm und Schwung in den Kampf für und gegen die Zeit gestürzt. War dies die Eitelkeit eines Alten oder setzte da ein genialer Mathematiker alles auf eine Karte? Der Maler, der nur bei Rimbaud schwor, verfolgt seine Vorstellung von unerhörter Genauigkeit mit Leidenschaft – wusste er doch um die ewige Jugend der „Chose peinte“, und um ihre Fähigkeit, sich vor uns so absolut nackt hinzustellen, dass die Wahrheit selbst erröten möchte. Der ihn am Werk gesehen hat, bleibt von dieser Bewunderung, die nur große Künstler in die Seele zu senken vermögen, durchdrungen. Sein Werk allerdings bleibt von dieser Bewunderung unbeeindruckt. Es ist nur dazu da, jeglicher Rückkehr ins Atelier als möglicher Rückkehr zu einem anderen Ursprung als jenem des einzig möglichen Bestimmungsortes zu widersprechen: dem Augenblick, in dem es sich vor uns mit derselben Kraft enthüllt, wie es der Künstler, nachdem er es sah, weggehen, hinausgehen ließ, um ihm auf dieser Welt ewig folgen zu können wie der verliebte Ritter in der Sage. Nicht nach Pinsel, Spur, Abenteuer ist zu suchen. Die ganze Welt zu durchmessen im Augenblick der Begegnung mit dem Werk, ist das einzige Verdienst dieser absurden Gleichung zwischen zwei Unvergleichlichen – der Zeit als Summe des Lebens und all seiner Abenteuer und der Zeit als Anerkenntnis des Augenblicks der Liebe, da Blicke sich kreuzen, der Zeit eines Augenblicks also, in dem dieses Leben und dieses Abenteuer sich in Gleichsetzung verdichten.

Hexen, Magier, Seher und Banditen, Engel und Abenteurer; die Erinnerung an eine Welt der Legenden bestimmt das Warten wie der Augenblick, der dem Schlaf vorangeht. Die Zeitspanne vor dem Traum, ehe das innere Auge sich schließt, kann der Künstler unentwegt von einer Stunde auf die andere, von einer Jahreszeit auf die andere verlängern, um dem grausamen Auftritt des Augenblicks, in dem die Zeit, all ihrer Attribute entledigt, nicht als Tod, sondern als Wahrheit stehen bleibt, ein Schnippchen zu schlagen. „Weit weg von jenen, die nach Jahreszeiten sterben“, flüchtet Leroy wie im Gedicht Rimbauds, das der Maler an die Mauer seines Hauses geschrieben hatte. Weit weg und mit umso mehr Demut, als die einzige Gefahr für ihn nicht der Tod,

sondern die getäuschte Wahrheit ist. Er führt dafür folgenden Grund an: „... und es steht mir zu, die Wahrheit in einer Seele und in einem Körper zu besitzen“. Er testet das Licht jeder Jahreszeit, tagtäglich wie der Erzähler von *Tausend und einer Nacht*, der die Entjungferung durch den Prinzen immer wieder hinausschiebt, statt wie ein impressionistischer Berichterstatte dem großen himmlischen Spektakel nachzugeben. Er sucht hinter den blendenden Blitzen des Lebens den Kammerton des Lichts, der allein die Prüfung durch die Zeit erträgt und der Erleuchtung des Augenblicks widersteht. Ein Licht, getragen von der Liebe und all dem, was ihr an Unerbittlichem widerfährt, wenn sie jenseits jeglicher Verführung das Lebendige entkleidet. Das Wesentliche par excellence. Die Vortrefflichkeit ist für Leroy die ausladende Dichtheit der Farben auf einer Leinwand, deren exaktem Licht es gelingt, einen Strahl der Wahrheit zu berühren und sie dem Zeitlauf zu entziehen. Diese Sache oder dieses Ding bleibt für immer unter uns ausgesetzt, so lange ein stolzes Auge in der Lage ist, den Blick der Liebe zu erkennen, der schon ewig auf der Erde wandert. Die Malerei trägt die Erinnerung an jenen ersten Akkord aus jeder Jahreszeit in sich, jenen Akkord, der jede Abfolge, jede Aufeinanderfolge in der Ordnung der Menschen und der Dinge bricht – weder Blumen noch Früchte, sondern ein unwiederbringlicher Augenblick der Konfrontation mit sich selbst. Ausgehend von dieser Konfrontation entzieht sich das Bild für immer jeglicher Identität und verliert sich endgültig in der Liebe des Anderen. Als großzügige Enteignung hält sie vollkommen mit diesem „Anderen“ des Werks mit. Diese Dichte im Werk kann keine Philosophie messen. Damit ihr das zumindest manchmal gelingt, muss die Philosophie ähnliche Wege gehen wie Pascal, der sein Heft in „Pensées“ („Gedanken“) unterteilte – perfekte Sinnfragmente, deren Summe weder ein Buch noch einen Stil ergab, sondern eine Annäherung an die Wahrheit. Für Leroy wie für Pascal ist jene Wahrheit, an die man sich annähert, nicht ausgesprochen. Vielmehr entdeckt sie sich in der Unsagbarkeit wie die Begegnung mit der Geliebten. Es gibt nichts zu sagen, sondern man schaut sich in die Augen und bald senkt sich der Blick vor der unhaltbaren Wahrheit des Gefühls, das das Vorhandensein dieses undenkbaren, unerträglichen Ganzen, das den Liebenden ausmacht, bestimmt. Ohne überflüssiges Leiden, ganz bei uns, senken wir die Augen. Der Mensch verfängt sich in der absoluten Scham des in seiner Unmöglichkeit erkannten, anerkannten und bestätigten Gefühls. Das ist der Augenblick der Malerei Leroy. Zwischen einem Blick und

dem nächsten Blick bewohnt das Nichts die Welt in ihrem leuchtenden Farbglanz. Wie oft muss man die Augen senken, damit der Blick wie die Sonne aufgeht? Die ständige Angst vor der Zerstreuung angesichts des Weltspektakels zieht den Blick an, entzückt das in seine Konzentration, seine Gravität verliebte Menschenwesen, um es in unmittelbarer Umgebung herrlichster Lichteffekte in die Irre zu führen. Dieser Angst gilt die Sorge des Malers. Die Zerstreuung zwingt den Menschen unter das Gesetz des Konsums. Er konsumiert das Leben als Spektakel und liefert sich genau dadurch Verderbnis und Tod, einer diesseitigen Existenz, aus. Die Malerei Leroy tritt dann als Arbeit über den Stillstand der Zeit vor dem Tod, vor der Auszehrung, vor der Consumatio auf. Sie fängt immer genau den Augenblick ein, in dem das Leben sich gegen die auftretende Zeit und das sich entwickelnde Schauspiel stemmt.

Das Licht des Nordens markiert für den Dichter wie ein Kompass in jedem Augenblick einen einzigen Bestimmungsort und einen Ursprung: diese impulsive Anziehungskraft des Blicks inmitten der Explosion des Sichtbaren. Gelassenheit und Gravität eines Augenblicks, ehe die Sprache sich von ihm löst, damit mit ihr zusammen die Existenz nicht zu einer beschreibenden Abfolge im Zeitfeld gerät. Einen einzigen Augenblick lang bleibt der Blick beharrlich und sieht nur eine Erscheinung, die sich vom wunderbaren Spektakel abhebt. Was erscheint, ist auch das, was den Kammerton einfängt, das, woraus der Blick besteht: die Substanz des Lichtes selbst. Der absolute Ton erklingt zusammen mit dem Abgrund des Gefühls unter den Füßen des Menschen. Der Blick ist nicht gleich Regenbogenhaut, sondern ist Fleisch und wird durch ein gewaltiges Gefühl bestimmt, an dem sich der Zeitenlauf ergötzt, um es wie ein unerwartetes Geschenk der Fatalität der Liebe vor die Füße zu werfen. Gegen alles Göttliche tritt diese Fatalität des Menschlichen und der Liebe, der es seine Existenz verdankt, mit einem panischen Gefühl in der ganzen Nacktheit des Fleisches, in der ganzen Emotion des Herzens auf. Der Blick explodiert und leuchtet mit dem Sehen auf und hält sich in genau so viel Licht, wie das Herz als unveräußerliche Ratio empfinden kann. Diese angesichts der sich zurückziehenden Zeit keineswegs rationale Ratio ist für sich selbst dem Wesen nach eins mit der Wahrheit. Die Malerei von Leroy ist von gleichem Wesen wie die Ratio der Wahrheit des Herzens inmitten des Realen. Lebendige Kunst und natürliche Malerei sind nur wie das Gefühl der Liebe erfahrbar, das heißt, durch die Ratio des anderen.

Es ist also möglich, heute über Leroy zu sprechen, wenn man diese Kraft der Präsenz nicht in der Rückerinnerung und noch weniger in der Erinnerung verortet, sondern im Auftreten der Malerei als Akt jenseits jeglicher Kategorie, wie ein Liebender und Verliebter, der in das diffuse Licht des anderen eintaucht und den absoluten Ton einfängt, der jeden Dekor und jedes Bühnenbild, jedes Bild oder Objekt und jeden Diskurs dekonstruiert, um sich großmütig und einfach, menschlich und wundersam für eine Epiphanie des Sinns und der Sinne und hin zu einem unendlichen Horizont in der Welt und im Leben zu öffnen. Worte? Man hüte sich davor. Das Werk ist, was es ist, und heute geht es um nichts anderes. Es geht um die Malerei, die immer triumphierend wiederkehrt, voller Zweifel und Unruhe, um den Menschen und seine Widersprüche, die Natur und ihre Aspekte, den Sinn und seinen Wandel, die Gegenwart und die Zeit ihrer Aktualisierung neu zu beleben.

Die Malerei, auf die Leroy alles Menschliche, Existenzielle, die Gedanken und die Hoffnung fokussierte. Großzügig hat er uns im kontinuierlichen Fluss seines Werks Stationen und Inseln hinterlassen, damit wir uns wieder fassen, Gipfel, damit wir uns wiedererkennen können, Terrassen mit Aussicht und Durchblick wie durch eine Glasscheibe auf eine immer wieder junge, strahlende Welt und ihr tiefes Schweigen, ihr Mysterium. Sommer und Winter, Frühling und Herbst, voll von Farben, Gesichtern, Blumen und Früchten, Gesten und Körpern, die im Licht baden, im Element des Sichtbaren und des Realen. Schweigen wir, schauen wir. Schließen wir die Augen und öffnen wir sie weiter als je zuvor, abseits von Vorurteilen und Klischees, fertigen Bildern und fixen Vorstellungen. Allein unter dem Himmel, im Licht badend und das Leben einatmend als wäre es das erste Mal, ohne Datum und Titel. Kopf und Landschaft, Skizze aus Licht und Abendlicht, in dem Werk und Malerei aus einer Wurzel entspringen, hier und gleichzeitig mit der Realität der Welt, in herrlicher Klarheit.

Paris, im Juli 2010

Dieser Essay wurde ursprünglich publiziert in: Jan Hoet, Denys Zacharopoulos (Hg.): Eugène Leroy. Exposition du Centenaire, MUBa Eugène Leroy Tourcoing, Paris 2010.

1

Verlag Leeber Hossmann, Brüssel 1979, S. 79.

2

zitiert von Claude Bouyeure in Cimaise
Nr. 138-139.

3

Verlag Leeber Hossmann, Brüssel 1979, S. 80-81.