

lichkeit eines Beginns des uns bekannten Universums in der Zeit überaus eindrucksvolle Stützen der klassischen Gottesbeweise des heiligen Thomas von Aquin, insbesondere seines ersten und fünften Satzes, darstellen.¹⁹ Und daß die Konzeption einer kontinuierlichen Entstehung von Materie aus dem Nichts, wenn sie zutreffen sollte, einen allmächtigen Welterschöpfer überflüssig mache, kann nur geistige Blindheit behaupten.²⁰

Vincent van Gogh, „halb Mönch, halb Maler“

Von HERBERT SCHADE S.J.

Es gibt Menschen, deren Schicksal den Sinn und die Not ihrer Zeit so stark sichtbar werden läßt, daß es scheint, als wäre es ihre einzige Aufgabe, Spiegel für die eigene Epoche und Wegweiser für die Zukunft zu sein.

Zu diesen Menschen gehört der Maler Vincent van Gogh.

Religiöse Fragen erschüttern ihn. Sie suchen eine erste Antwort im Sozialen: Van Gogh geht zu den Bergarbeitern und wird so zum Typus eines Arbeiterseelsorgers. Sie finden einen eigenen Ausdruck und Ausweg in seiner Kunst: Der Maler aus der Zeit des Impressionismus wird zum Wegbereiter einer neuen religiösen Kunst. Und schließlich bestimmen sie seine psychische Erkrankung sichtbar: Der Mensch Vincent van Gogh erreicht die Grenzen seelischer Tragkraft und zerbricht.

Das Soziale, das Künstlerische und das Psychologische aber sind Elemente der modernen Geistigkeit, die in Gefahr sind, ihren religiösen Sinn zu verlieren.

Ohne die Eigenständigkeit dieser Bereiche zu verkennen, sollen hier die religiösen Fragen van Goghs aufgezeigt und als Spiegel der Anliegen unserer Zeit verstanden werden. Dabei wird sich eine religiöse Entwicklung abzeichnen. Jedoch hat diese Entwicklung nicht mehr den klassischen Rhythmus eines Reinigungs-, Erleuchtungs- und Einigungsweges, wie ihn das Mittelalter kennt, sondern sie verläuft gegensätzlich, zeigt große Umwege und endet tragisch.

Trotz dieser Verschiedenheit werden die Grundstufen mittelalterlicher religiöser Entwicklungsvorstellung noch durch alle modernen Irrgänge hindurch spürbar, ob man sie nun mit Dante Hölle, Läuterungsberg und Himmel nennt oder ob Wolfram von Eschenbach seinen Parzival die Stadien der Tumbheit, des Zweifels und der Sælde durchwandern läßt. Auch van Gogh geht in eine Unterwelt, er begegnet Frau Welt und erreicht in seinem

¹⁹ Grundlegend und richtungweisend hierfür zwei Ansprachen von *Papst Pius XII.*: (a) Die Gottesbeweise im Lichte der modernen Naturwissenschaft (22. November 1951, gedruckt in fünf Sprachen durch die päpstliche Akademie der Wissenschaften 1952) S. 55 ff.; (b) Ansprache vor dem Internationalen Astronomischen Kongreß in Rom am 7. September 1952, deutsch abgedruckt in: *Physikalische Blätter* 8 [1952] 433.

²⁰ P. Daniel O'Connell S.J. in: *Irish Astronomical Journal* 2 [1953] 127, 3 [1954] 70.

Werk religiöse Vollkommenheit, mag er selbst dabei auch psychisch und moralisch scheitern.

In der „Unterwelt“ der Proletarier

Es ist eigenartig, daß eine Reihe großer Revolutionäre aus bürgerlichen Verhältnissen stammen: Nietzsche war Pastorensohn, Karl Marx der Sohn eines Rechtsanwaltes.

Der älteste Sohn des Pastors Theodorus van Gogh, der am 30. März 1833 in dem Dorf Zundert in Holland geboren wurde, erhielt das reiche Erbe einer christlichen Lehrer- und Predigerfamilie calvinischer Prägung, ein Erbe, das sein Leben weithin bestimmen sollte. „Es ist mein inniges Verlangen, daß der Geist meines Vaters und Großvaters auf mir ruhen möge und daß es mir gegeben sein möge, ein Christ und ein Christusarbeiter zu sein.“¹

Zunächst ließ sich dieses Verlangen nicht verwirklichen. Vincent trat auf Wunsch seines Oheims 1869 als Lehrling in dessen Kunsthandlung in Den Haag ein und arbeitete dann in der Londoner und Pariser Filiale derselben Firma.

Doch seine religiös bewegte Seele ließ sich durch den geruhssamen Beruf eines Kunsthändlers nicht zufriedenstellen. „Schon in England habe ich mich um eine Stelle als Missionar unter Bergleuten in den Kohlenminen beworben; damals schlug man meine Bitte in den Wind und sagte, ich müßte mindestens 25 Jahre alt sein.“² Erst 1876 drang sein Wunsch durch, und er übernahm eine Lehrer- und Hilfspredigerstelle in Ramsgate. Ein Jahr ordentliches Studium der Theologie schloß sich an. Aber auch diese Zeit reichte nicht aus, seinen apostolischen Eifer in ruhigere Bahnen zu lenken.

Nach drei weiteren Monaten Missionsschule in Brüssel ging Vincent in den Borinage (ein Bergwerksgebiet), um unter den Grubenarbeitern das Amt eines Seelsorgers auszuüben. Für ein halbes Jahr erhielt er sogar eine kirchliche Anstellung. Aber seine originelle Art und die Ideen von einer neuen christlichen Gemeinschaft ließen ihn sehr schnell mit der kirchlichen Behörde in Konflikt geraten. Das hinderte Vincent van Gogh jedoch nicht, weiterhin auf eigene Faust Seelsorge zu treiben.

Die Berichte aus dieser Zeit erinnern in Form und Inhalt an schwierige Seelsorgsverhältnisse unserer Tage: „Bereits verschiedene Male habe ich hier (im Borinage) gesprochen, zuweilen in einem ziemlich großen, besonders für religiöse Versammlungen eingerichteten Raum, dann auch bei anderen Zusammenkünften, die man des Abends in den Arbeiterwohnungen abzuhalten pflegt; man kann sie am besten Bibelstunden nennen.“

„Ich sprach darüber, wie Jesus Christus der Meister ist, der einen Mann wie diesen Mazedonier, einen Werkmann und Arbeiter mit einem mühsamen Leben stärken, trösten und erleuchten kann, weil er selbst der große Mann

¹ G. F. Hartlaub, Vincent van Gogh. Leipzig 1922, Klinkhardt & Biermann S. 43.

² H. W. Bähr, Vincent van Gogh. Von Feuer zu Feuer. Der Lebensroman des Künstlers von ihm selbst erzählt. München 1952, Piper S. 11.

der Schmerzen war, der unsere Krankheiten kennt, der selbst der Zimmermannssohn genannt wurde, obwohl er der Sohn Gottes war; wie er 30 Jahre lang arbeitete, in einer Zimmermannswerkstatt, um den Willen Gottes zu vollbringen; wie Gott will, daß der Mensch in der Nachfolge Christi demütig leben und wandeln soll auf Erden, daß er nicht nach hohen Dingen trachten, sondern sich in Demut fügen und aus dem Evangelium lernen soll, sanftmütig zu sein und von Herzen demütig.“³

Nach diesen Berichten hat also nicht nur der Seelsorger van Gogh den kirchlichen Raum verlassen und sieht sich vor die Notwendigkeit gestellt, in profanen Versammlungsstätten und Arbeiterwohnungen zu sprechen, selbst Christus wird außerhalb des Kirchenraums und der gewohnten Vorstellungen als Werkmann und Arbeiter gesehen.

Diese eigene Sicht verwandelt auch die Umwelt seiner apostolischen Wirksamkeit, die van Gogh bei der Einfahrt in ein Bergwerk auf folgende Weise beschreibt: „Es ist ein düsterer Fleck, und auf den ersten Blick hat alles im Umkreis etwas Trauriges und Totes.“ „Ich hatte einen guten Führer, einen Mann, der schon dreiunddreißig Jahre dort tätig ist, einen freundlichen und geduldigen Menschen, der alles gut erklärte und sich bemühte, es verständlich zu machen. So gingen wir zusammen nach unten, diesmal siebenhundert Meter tief, bis in die verborgenen Winkel dieser Unterwelt.“ „Die Einrichtung ähnelt den Zellen in einem Bienenkorbe, einem dunklen finsternen Gang in einem unterirdischen Gefängnis . . . ; eigentlich aber sehen diese Zellen wie eine Reihe von Backöfen aus, . . . oder wie Nischen in einem Grabgewölbe.“ „Der Arbeiter der Kohlengruben ist ein Mensch von der Tiefe eines Abgrundes ‚de profundis‘, . . .“⁴ Diese Deutung einer Industrielandschaft als „Unterwelt“, „Grabgewölbe“, „Abgrund“, einmal sogar als „Koloß der Arche Nochs . . . in der Finsternis der Sintflut“ erinnert an Dantes Abstieg in die Hölle; ja, sie führt sogar über Dante hinaus und ruft Bilder frühchristlicher Katakombenkunst zurück. Zweifellos offenbart sich in diesen Beschreibungen seiner Briefe eine urgewaltige, religiöse Sicht, aus der van Gogh die moderne, technische Welt schaute.

Seine Kunst, die uns die Erlebnisse dieser Zeit vergegenwärtigt, bringt eine Fülle von sozialen Motiven: Arbeiter, Bauern, Weber und „Kartoffel-esser“. Der letzte Ausdruck gibt den Namen eines Bildes wieder und bedeutet eine eigene Welt. Es gibt nämlich eine Reihe von Werken des Malers, die sich um das Thema, Kartoffel, gruppieren lassen: Kartoffeln als Stillleben, das Stecken der Kartoffeln, das Graben, das Schälen, das Essen der Kartoffeln usw. Sie schildern in eindrucksvoller Weise die Welt der Menschen, deren Geld nur ausreicht, Kartoffeln mit Salz zu essen und Malzkaffee dazu zu trinken. Eine Welt, die man in Industriegebieten finden kann, eine Welt, zu der van Gogh selbst gehörte: „Ich bin ein Arbeiter, daher gehöre ich zum Arbeiterstand. Und ich werde mehr und mehr darin

³ H. W. Bähr, a.a.O. S. 13/14.

⁴ H. W. Bähr, a.a.O. S. 15/16.

leben und mich darin einwurzeln. Ich kann nicht anders, und ich habe keine Lust zu anderem und ich kann mir etwas anderes nicht vorstellen.“⁵

Es ist nicht auffällig, wenn die zu radikale Angleichung an die Lebensweise der Proletarier den Seelsorger van Gogh mit anderen sozialen Schichten, namentlich mit der Kirchenleitung, immer wieder in Konflikte brachte. „Eine der Ursachen, daß ich seit Jahren ohne Stellung bin, liegt einfach darin, daß ich andere Ideen habe als die Amtsherren, welche die Stellen solchen Menschen geben, die denken wie sie. Das ist nicht eine einfache Toilettenfrage, wie man mir heuclerischerweise vorgeworfen hat, es ist eine ernstere Frage.“⁶ Tatsächlich schlugen hier zwei Welten gegeneinander, die zunächst in verschiedenen sozialen Schichten sichtbar wurden, hinter denen aber im Grunde zwei gegensätzliche Weltanschauungen standen. Für die Kirchenleitung war die Welt die Summe überlieferter Gegebenheiten, die man in bürgerlichen Geleisen weiterzuleiten hatte, van Gogh sah die Welt als apokalyptischen Kampfplatz, auf dem jede Rücksicht auf Herkommen und Gewohnheit unangebracht schien.

Wir wollen nicht die Frage stellen, wer „recht“ hatte, die Kirchenleitung oder van Gogh. Das führte hier zu weit. Aber bei aller Ehrfurcht gegen den Menschen und das Genie, mehr noch gegen das lautere religiöse Wollen van Goghs lassen sich einige Schwierigkeiten nicht übersehen:

Ein religiöser oder sozialer Reformator muß auf ein Potential zurückgreifen können, das es ihm möglich macht, seine Pläne zu verwirklichen. Dieses Potential kann in Geld bestehen, es kann eine Organisation sein oder eine religiöse Idee und persönliche Heiligkeit. Van Gogh besaß nichts von dem. Er besaß nicht einmal die nötige Gesundheit, um das gewöhnliche Leben eines Bergarbeiters auf die Dauer aushalten zu können. Das, worauf sich seine Unternehmungen stützten, war seine starke Erlebnisfähigkeit, seine Sensibilität.

Das soziale wie religiöse Unternehmen in der „Unterwelt“ der Proletarier schlug fehl, weil es nicht genug vorbereitet war. Vincent war wie der junge Parzival auf einem Klepper und mit einer Holzlanze ausgeritten, um eine aus den Fugen geratene Welt zu erobern. Diese Welt aber nahm ihn nicht ernst. Selbst seine Eltern zeigten große Zurückhaltung. „Ich fühle, wie Vater und Mutter instinktiv, jedoch nicht bewußt, über mich denken. Es besteht eine ähnliche Scheu davor, mich ins Haus zu nehmen, wie wenn man einen großen zottigen Hund im Hause haben sollte. Er wird mit nassen Pfoten ins Zimmer kommen — und dann ist er überhaupt so zottig! Er wird einem jeden in den Weg laufen. — Und bellt so laut. Kurzum — es ist ein schmutziges Vieh.“⁷

Im Dienste von Frau Welt

Seinen Beruf als Seelsorger hatte van Gogh verloren. Vielleicht können wir auch sagen, er hat ihn nie gehabt. Weihnachten 1881 verließ er nach

⁵ G. F. Hartlaub, a. a. O. S. 50.

⁶ H. W. Bähr, a. a. O. S. 18/19.

⁷ H. W. Bähr, a. a. O. S. 76.

einer heftigen Szene mit seinem Vater das Elternhaus und zog in Den Haag. Vincent war allein. „Sich herumtreiben auf Werften, in Gassen und Straßen und in Häusern, in Wartesälen, sogar in Schenken, das ist kein angenehmer Beruf, es sei denn, daß man ein Künstler ist.“⁸

Aber auch der Künstler kann nicht allein leben, „eine Nullität oder ein Sonderling, ein unangenehmer Mensch, jemand, der in der menschlichen Gesellschaft keine Stellung hat oder haben wird, etwas Geringeres als die Geringsten.“⁹ Schließlich sucht auch er einen Menschen, der ihn versteht, der ihm Freund oder Lebensgefährtin ist.

Wenn man von den tiefen Beziehungen, die zwischen Vincent und seinem Bruder Theo bestanden, absieht, sind alle Versuche van Goghs, das Herz eines Menschen zu gewinnen, fehlgeschlagen. So groß seine Träume von menschlicher Gemeinschaft waren, die Menschheit mochte ihn nicht. Namentlich auf Frauen hat der Maler keine besondere Anziehungskraft ausgeübt. Und Gauguin, um dessen Freundschaft er in so erschütternder Weise warb, mußte eines Tages vor ihm fliehen, weil van Gogh sein Leben bedrohte.

Nur gelegentlich, wenn man ihn brauchte, ergab sich ein eigenartiges Zusammenleben. So betete er mit einer greisen Köhlersfrau und las ihr aus der Heiligen Schrift vor. Er teilte einen ganzen Winter lang sein Essen mit einem alten Manne. Einen verunglückten Grubenarbeiter pflegte er sechs Wochen lang. Und so fand er eines Tages auch eine Frau. Er berichtet über diese Begegnung selbst in einem Brief aus Dem Haag vom April 1882: „Ich bin in diesem Winter einer schwangeren Frau begegnet, die von dem Manne, dessen Kind sie im Leibe trug, verlassen war.

Eine schwangere Frau, die im Winter auf der Straße umherirrte und ihr Brot verdienen mußte; man weiß wohl wie.

Ich habe die Frau als Modell genommen und den ganzen Winter mit ihr gearbeitet.

Den vollen Tagelohn eines Modells konnte ich ihr nicht geben, aber das schließt nicht aus, daß ich ihr die Miete bezahlt habe und sie und ihre Kinder vor Hunger und Kälte, Gott sei Dank, bisher habe bewahren können, da ich mein Brot mit ihr teilte. Als ich dieser Frau begegnete, fiel mein Auge auf sie, weil sie krank aussah.“¹⁰

Dieses Zusammenleben löste sich erst im Herbst 1883.

In diesen Jahren persönlicher Wirrnis war Vincent van Gogh zum Künstler geworden. Er lebt nicht mehr nach seinen evangelischen Idealen, sondern weltlich. Aber auch die Welt hatte für ihn noch immer die dunklen Farben und ein gekreuzigtes Antlitz behalten.

Sein Leben mit Christine z. B. — so hieß die oben erwähnte Frau — war voller Dunkelheiten und Sorgen. Seine Lehrzeit bei dem Maler Antonij

⁸ H. W. Bähr, a. a. O. S. 35.

⁹ H. W. Bähr, a. a. O. S. 44/45.

¹⁰ H. W. Bähr, a. a. O. S. 36.

Mauve wurde infolge von Meinungsverschiedenheiten verfrüht abgebrochen. In Antwerpen, wo er seit November 1885 an der Akademie arbeitete, hielt man die Manier seiner Zeichnungen für närrisch.¹¹

Diese Welt, in die er eben hinausgezogen war, glich also in ihren Dunkelheiten den Bildern von den „Kartoffelessern“ und den Webern, die sein Leben unter den Arbeitern charakterisieren und die schon manchen an die Düsternis einiger Werke Rembrandts erinnert haben.

Erst „in Paris entdeckte er das Sinnenhafte, die Welt des Lichtes und der Farbe, die ihm bislang fremd geblieben war und die er nun als Befreiung aus traditioneller Gebundenheit und als Lösung von einer engstirnigen, nicht mehr lebensfähigen Religion und Dörflerwelt begrüßte.“¹² Hier war ihm wirklich „Frau Welt“ in den schillerndsten Farben begegnet, die sie aufreiben konnte. Die Impressionisten hatten damals einen neuen Kosmos entdeckt, den magischen Reiz der Oberfläche, das Flimmern des Lichtes und das Vibrieren der Farben. Noch kämpften sie mit einem allzu steifen Akademismus in der Malerei. Van Gogh aber hatte die Werte der neuen Malweise erfaßt und verehrte sie stürmisch. Sein Aufenthalt in der Seinstadt, das Leben mit seinem Bruder Theo, der dort Kunsthändler war, ließen ihn die Werke von Monet, Pissaro, Degas, Cézanne, Seurat, Signac u. a. kennenlernen. Mit einem Male weichen die dunklen Schatten aus seinen Bildern und eine neue Welt der Farbe wird frei. Es ist das ein Vorgang von ungeheurer Wucht, der nicht so sehr in dem atmosphärischen Montmartrebild faßbar wird, als vielmehr in Bildern, wie das von Père Tanguy, wo der schwerfällige Pinselstrich und dunkle Farben noch mit dem lichten Kolorit zu kämpfen scheinen. Auch inhaltlich kontrastiert in diesem Bild die bäuerliche Gestalt des Père Tanguy mit den heiter-gefährlichen Japanerinnen des Hintergrunds. In diesem Durchbruch zu impressionistischer Gestaltung hat gleichsam der kranke abendländische Mensch, der durch die Fülle seiner Reflexionen in seiner eigenen Seele unterzugehen drohte, ein neues Ja zur sichtbaren Welt der Erscheinung gesprochen.

Aus diesem Ja zur Welt entstand aber im Werk van Goghs etwas ganz Neues, etwas, was mit der „Weltlichkeit“ und Oberflächenkunst im Grunde nichts mehr zu tun hatte. Seine Begegnung mit dem Impressionismus war die Geburtsstunde einer neuen religiösen Malerei. Es scheint nicht unbedeutend, daß Asien bzw. der japanische Farbholzschnitt mitgeholfen haben, dieses Neue zu finden.

Maler des Unendlichen

Als Vincent im Februar 1888 von Paris nach Arles aufbrach, war es die Sehnsucht nach der Sonne des Südens, nach dem „Japanischen“, die ihn dorthin trieb. Die Eigenart japanischer Farbholzschnitte hatte er mit den

¹¹ H. W. Bähr, a. a. O. S. 102 und 103.

¹² Meyer-Schapiro, Van Gogh Stuttgart 1954 Kohlhammer S. 11. Die Einschränkung dieser Worte von Meyer-Schapiro bringt der Aufsatz in seinem weiteren Verlauf.

Impressionisten zusammen in Paris bewundert. Nun wollte er das Licht und die Geistigkeit, die darin lebten, im Süden wiederfinden. Was er zu suchen aufbrach, war die Welt der Impressionisten. Was er fand, war die religiöse, um nicht zu sagen, sakrale Form und Farbigkeit.

Seine ersten Bilder in Arles sind noch erfüllt von der lichten Farbigkeit des Frühlings: Rosafarbene Blüten, strahlendes Blau des Himmels und das helle Grün des sprossenden Grases flimmern und machen aus der Welt ein Fest von Farben, an dem die Engel und die Kräfte einer jenseitigen Welt völlig unbeteiligt scheinen. Erst nachdem diese Pracht der Erscheinung erkannt und bejaht ist, bricht sich das Neue Bahn, das später die Expressionisten so tief beeindruckt hat.

Worin besteht nun dieses Neue, Religiöse?

Zunächst treten an die Stelle des flimmernden Spieles der Farbtupfen Flächen, die z. T. von unvermischten Farben getragen werden. Das verschwimmende Licht muß Gegenständen und Figuren weichen, die von großen Konturen zusammengehalten werden. Der Mensch und seine Dinge stehen quer zur Perspektive des Raumes. Die Perspektive selbst — seit den Tagen der Griechen die Art und Weise, die Welt in den Schinkel des Menschen zu zwingen — wird verbaut und in Frage gestellt. Und das Licht modelliert nicht mehr mit dem Schatten zusammen, sondern verleiht Würde oder verrät dämonische Kräfte. Dinge und Menschen leuchten wieder aus sich wie im frühen Mittelalter.

Um die Entdeckung neuer Gestaltungsmöglichkeiten, die sich hier nur kurz andeuten lassen, ganz zu verstehen, muß man den Hintergrund der Zeit kennen, auf dem die Kunst des Holländers erwuchs.

Die führende Kunst der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde durch den Impressionismus bestimmt. Er gab die „Sensationen“, den Reiz, den das Licht auf die Netzhaut ausübte, künstlerisch wieder. Ohne Frage eine bedeutende Malweise; aber eine Malweise, die aus sich nicht in der Lage ist, transzendente Werte zu gestalten.

Die traditionelle Kunst der Zeit aber beherrschte ein geistloser Akademismus. „Naturgetreue“ Wiedergabe der Außenwelt war das von der Fotografie mit angeregte Ideal. Der ausgezogene Mensch war ein beliebtes Thema dieser gutgesitteten, bürgerlichen Welt. Die Armseligkeiten einer solchen „Kunst“ wurden durch den Gebrauch einer bombastischen Mythologie und einer Fülle von sentimental Heiligenfiguren nur unzureichend übertönt. Diese profane Umwelt betritt der „merkwürdig ergriffene Mensch, grobknochig, linkisch, rothaarig, der alle für Genies hält, nur sich nicht“, und schafft die neue Form.¹³

Man hat in dieser Form eine Verwandtschaft zu den Mosaiken frühchristlicher und byzantinischer Kunst gesehen. Vielleicht zeigen sich hier auch die Grundstrukturen des Sakralen, die wir trotz aller Stilverschiedenheiten

¹³ Werner Haftmann, Malerei im 20. Jahrhundert, München 1954, Prestel S. 28.

in den religiösen Bildern aller Epochen annäherungsweise wiederfinden: Fläche, Frontalität, das Infragestellen der Perspektive, das sakrale Leuchtlicht u. ä. Für ein profanes Zeitalter bedeutet die Erfassung dieser sakralen Strukturen in der Malerei eine Entdeckung, deren Größe niemand anzweifelt. Nur bei der Deutung ihres Ursprungs ergeben sich Schwierigkeiten. M. Schapiro meint, es war nicht ein „übernatürlicher Glaube“, der van Gogh zu seinen Gestaltungen verhalf, sondern sein Schaffen aus der sinnesbedingten Erfahrung und seine leidenschaftliche Liebe zur Natur und zu schlichten Menschen, die keinen anderen Vorzug hatten, als ihre Menschlichkeit und Güte.¹⁴

Uns will scheinen, daß Menschlichkeit und Güte, sinnesbedingte Erfahrung und leidenschaftliche Liebe zur Natur — alles Kategorien eines landläufigen Humanismus — die Entstehung einer solchen Form nicht erklären. Vielmehr ist es der Primat der Seele, der Vorrang des psychischen Erlebnisses vor dem Sinnesindruck, der diese Form geschaffen hat. Und dann sind es in der Tat die weiterwirkenden Kräfte religiöser, christlicher Werte, die das Werk van Goghs bestimmen.

Für den Vorrang des Seelischen vor dem Sinnesindruck sei auf ein Selbstbildnis von 1888 hingewiesen.¹⁵ Auf diesem Porträt stellt sich der Künstler mit Pinsel und Palette vor seiner Staffelei dar. Mensch, Dinge und Hintergrund erscheinen im Licht aufgelöst und verraten eine Malweise, die dem Neoimpressionismus eignet. Und doch ist die Persönlichkeit nicht in die Reflexe des Lichtes aufgelöst. Vielmehr bewahrt die Gestalt, namentlich der Kopf, seine Eigenart. Vor allem aber bricht das Licht der Augen, der Träger des menschlichen Ausdrucks, mit ungestümer Kraft aus dieser Gestalt hervor und erhält so das Eigenleben der Persönlichkeit. Es stehen sich also in diesem Bild die sinnesbedingte Malweise des Impressionisten und die aus dem Innern hervorbrechende seelische Erregung gegenüber.

Im Porträt des Briefträgers Rolin haben diese psychischen Werte der Persönlichkeit die impressionistische Gestaltungsweise völlig verdrängt. Das Vibrieren der neoimpressionistischen Tüpfeltechnik gibt es kaum noch. Der Hintergrund bildet eine grau-blaue Fläche. Frontal und ungelenkt blickt uns der Briefträger an wie ein Mensch, der über die Grenzen des Diesseits zu schauen vermag. In dem Vorrang seelischer Werte also zeigt sich eine Ursache des neuen Gestaltungswillens des Künstlers.

In dem Weiterwirken christlicher Gedanken wird eine zweite Quelle dieser Bildwerte deutlich.

Sicher ist dieser Glaube konfessionell nicht mehr bestimmt, d. h. man kann wohl kaum van Gogh als calvinistischen Maler ansprechen; aber die Seele des Malers ist geradezu aufgewühlt von allen Fragen des Glaubens.

¹⁴ Meyer-Schapiro, a. a. O. S. 18.

¹⁵ I.-B. de la Faille und Charles Terrasse, Vincent van Gogh. Paris 1939 Hyperion Taf. 425 S. 307.

Immer wieder spricht er in seinen Briefen von der Schuld, von Gott als dem Leuchtturm in der Finsternis, von der ewigen Frage nach dem Sinn des Lebens usw.

Auch für eine religiöse Deutung seiner Bilder haben wir eine Reihe von Anhaltspunkten. Zunächst malt van Gogh religiöse Themen nach Rembrandt, Delacroix und Millet. Erschüttert beobachten wir in der Auferweckung des Lazarus, wie die Sonne die Stelle Christi vertritt. Im Bilde des Sämanns wird diese Sonne wie ein Nimbus hinter der Gestalt des arbeitenden Menschen aufsteigen. Ausdrücklich deutet er während der Arbeit am Porträt eines befreundeten Künstlers diese Kompositionsweise: „Hinter dem Kopf male ich an Stelle der gewöhnlichen Mauern das Unendliche. Ich mache einen Grund von reichstem Blau, das kräftigste, das ich herausbringe. So bekommt der blonde, leuchtende Kopf auf dem Hintergrund von reichem Blau eine mystische Wirkung wie der Stern im tiefen Azur.“¹⁶ „Ich muß Dir sagen, hätte ich die Kraft gehabt, fortzufahren, so hätte ich Bilder von heiligen Männern und Frauen nach der Natur gemalt, die das Gesicht unserer Zeit getragen hätten. Es wären Bürger von heute gewesen und trotzdem hätten sie Beziehungen gehabt zu den ersten Christen. Die Erregung, die mir das verursacht hätte, wäre indes zu stark gewesen, als daß ich dabei hätte bleiben können. Aber ich will nicht sagen, ob ich nicht viel später einmal zu dieser Aufgabe zurückkehre ...“¹⁷

Diese Hinweise — man könnte sie noch vermehren — scheinen die Erklärung der neuen künstlerischen Welt van Goghs aus einer religiös bewegten Seele zu rechtfertigen. Und zwar waren es, nach seinen Briefen zu urteilen, die Fragen des alten Glaubens, die ihn beschäftigten. Die Erwähnung solcher Fragen ist so häufig, daß man sich fragen darf, wie dieser Zug im Leben des Malers übersehen werden konnte.

An den Grenzen der Menschheit

Van Gogh hatte für die bildende Kunst neues, unbekanntes Land entdeckt und zugänglich gemacht, das Reich der Seele. Aber wie viele Entdecker, blieb er in großer Einsamkeit und ging in der „neuen Welt“ unter.

Vielleicht kann man sein Schicksal mit dem des Christoph Kolumbus vergleichen, der 1503 in Jamaika von seinen gestrandeten Schiffen aus einen Brief an seinen König schreibt: „... Vereinsamt in meinem Schmerze, jeden Tag den Tod erwartend, von einer Million grausamer, feindlicher Wilden umringt, bin ich den Heilmitteln unserer heiligen Kirche so fern, daß meine arme Seele wird vergessen bleiben, falls sie sich hier vom Leibe trennt. Wer Barmherzigkeit kennt und Wahrheit und Gerechtigkeit liebt, der weine über mich.“¹⁸

Die Katastrophe des Malers war noch größer als die des Seefahrers. Sein stets erfolgloses Arbeiten hatten sein Nervensystem in der strahlenden, süd-

¹⁶ H. W. Bähr, a. a. O. S. 144.

¹⁷ G. F. Hartlaub, a. a. O. S. 49.

¹⁸ Diese Zeitschrift. 42. Bd. (1892) S. 145.

lichen Sonne ruiniert. Eine Krankheit, in der man heute eher die Epilepsie als eine andere Nervenkrankheit sieht, tat ein übriges. Am 27. Juli 1890 ging Vincent van Gogh, getrieben von einem plötzlichen Anfall, hinaus auf das Feld und brachte sich durch einen Pistolenschuß schwere Verletzungen bei. Zwei Tage später starb er in den Armen seines Bruders Theo. Seine letzten Worte waren: „Ich wünschte, nun könnte ich heimgehen.“¹⁹

Auftakt zu diesem tragischen Ende bildete die furchtbare Auseinandersetzung vom 23. 12. 1888 mit Gauguin, den van Gogh so sehr liebte und mit dem er zusammenarbeitete. Bei diesem Streit bedrohte Vincent seinen Freund mit einem Rasiermesser und schnitt sich selbst ein Ohr ab. Das Selbstporträt mit dem verbundenen Kopf erinnert an diesen ungeheuerlichen Vorgang.

Im Mai 1889 wurde Vincent van Gogh in die Anstalt des Dr. Peyron nach St. Remy überführt. Am 21. Mai 1890 siedelte er in die Klinik von Dr. Gachet in Auvers sur Oise über.

Selbst in dieser Zeit schafft der Künstler noch eine Fülle von Werken. Es ist, als wollte er durch seine unermüdliche Arbeit die dunklen Schatten vertreiben, die sich über seine Seele legten. Die Bilder werden merkwürdig bewegt. Eine vergleichsweise barock zu nennende Bogenlinie charakterisiert den Pinselstrich. Im Bilde des Bagno, das er nach einer Vorlage von Dorée gemalt hat, sehen wir, wie Gefangene in einem geschlossenen Hof im Kreise herumgehen. Der Blick in den Porträtgestalten wird stechend. Das Gefüge des Bildaufbaus scheint auseinanderzufallen. Bis schließlich in seinem letzten Werk, Krähen über dem Weizenfeld, ein dunkler, bleiern lastender Himmel sich über die goldenen Ähren neigt, während drei Wege ziellos in einem Chaos von Farben und Formen untergehen. Darüber schwingen wie ein Schwarm von Schicksalsvögeln, schwarz, mit ungelener Hand geschrieben, die Krähen. Es ist dieselbe geistige Not, die Nietzsche in einem Gedicht gefaßt hat:

„Die Krähen schrei'n
Und ziehen schwirren Flugs zur Stadt:
Bald wird es schnei'n —
Weh dem, der keine Heimat hat!“

Vielleicht bestätigt diese Schilderung von van Goghs Ende die Ansicht vieler, daß die künstlerische Existenz eine Grenzsituation des Menschen darstellt. Der Künstler ist nach ihnen ein mehr oder weniger psychisch belasteter Mensch.

Demgegenüber erklärt van Gogh selbst, daß es eine „faule und offizielle Tradition“ ist, die den Künstler in diese geistige Isolierung hineinzwängt. „Die neuen Maler, einsam, arm, werden wie die Irren behandelt, und zum Schluß werden sie auch noch wirklich irr davon, zum wenigsten was ihr soziales Leben angeht.“²⁰ „Unsere Neurose kommt gewiß von unserer etwas zu künstlichen Lebensweise, aber sie ist doch auch ein fatales Erbe. Denn

¹⁹ H. W. Bähr, a. a. O. S. 221.

²⁰ H. W. Bähr, a. a. O. S. 137/138.

in der heutigen Zivilisation vermehrt sich die Schwäche von Geschlecht zu Geschlecht. Wollen wir unserem wahren Gesundheitszustand ins Gesicht sehen, so müssen wir uns in die Reihe der Menschen stellen, die bereits an einem Nervenübel leiden, das sich von ferne ankündigt.“²¹

Darüber hinaus lesen wir bei ihm vor mehr als einem halben Jahrhundert: „... vielleicht wird eines Tages die ganze Welt neurotisch sein.“²² Leider scheint mit diesem Ausspruch der Maler mehr Prophet gewesen zu sein, als es dem modernen Menschen lieb sein kann. Und so wird er nicht teilnahmslos zuschauen, wenn er in den Briefen des Malers die leidvollen und doch wieder großen Erfahrungen seelischen Krankseins wiederfindet. Wenn er liest von dem beständigen Schreien in der Anstalt und dem furchtbaren Heulen wie von Tieren in einer Menagerie, aber auch von den wahren Freundschaften der Kranken, die sich gegenseitig helfen. Das stundenlange Bad als wesentliches Mittel einer älteren Therapie wird erwähnt und der Doktor, der dem Patienten manchmal kranker zu sein scheint als er selbst; dessen Können und Glauben der Maler aber bewundert. Und schließlich erfassen wir den immer wieder durchscheinenden religiösen Hintergrund seiner psychischen Not. „Beinahe bin ich in die Tollheit des Hugo van der Goes auf dem Bilde von Emil Wauters geraten und wenn ich nicht etwas wie eine Doppelnatur besäße, halb Mönch, halb Maler, so wäre ich schon seit langer Zeit völlig wie jener auf den Hund gekommen. Ich glaube allerdings nicht, daß mein Irrsinn Verfolgungswahn ist, weil meine Empfindungen im Zustand der Erregung immer auf eine Beschäftigung mit der Ewigkeit und dem ewigen Leben gerichtet sind.“²³

Auch diese Deutung seiner Krankheit wird der moderne Mensch nachvollziehen können; denn auch seine seelische Überanstrengung wächst aus dem fortwährenden Anblick einer Welt, die aus den Fugen geraten zu sein scheint, weil sie ihren religiösen Sinn verloren hat.

Am Ende des Weges eines der Begründer unserer modernen Malerei steht man erschüttert vor der Größe „Göttlicher Tragödie“. Bedeutungs- und gefährvoll waren die seelsorglichen Versuche van Goghs in der „Unterwelt der Proletarier“, überraschend seine Begegnung mit der Welt des Impressionismus, wegweisend die Schaffung einer neuen künstlerischen Form, tragisch sein seelisches Leid. Im Grunde zeichnete sich in seinem Leben der Kampf des abendländischen Menschen mit seiner säkularisierten, verweltlichten Tradition ab. Die Sozialordnung war brüchig geworden, die Kunst bis in den Sakralraum hinein verweltlicht und entnervt, der Mensch in tiefster Seele getroffen.

In diese Not und Nacht hinein geht als einsamer Wanderer zwischen den Welten ein Mensch, „halb Mönch, halb Maler“.

²¹ H. W. Bähr, a. a. O. S. 119.

²² Meyer-Schapiro, a. a. O. S. 31.

²³ G. F. Hartlaub, a. a. O. S. 62.

Sein religiöses Anliegen wurde von der Kunstkritik und Wissenschaft seiner Zeit kaum gesehen. Auch kirchliche Kreise standen seinen Bemühungen im besten Falle zurückhaltend gegenüber.

Hier erweisen sich die Fragen der Dominikaner Couturier und Régamey als berechtigt: „Wenn man Daumier, Van Gogh, Gauguin, Cézanne, Seurat, Degas, Manet, Rodin oder Maillol die Ausschmückung von Kirchen anvertraut hätte, wenn man das bei ihnen (die sicherlich kaum daran dachten) durchgesetzt hätte, wenn sich französische Priester und Bischöfe gefunden hätten, die an sie geglaubt und mit ihnen freundschaftliche, vertrauensvolle Beziehungen aufrechterhalten hätten, wenn man auch nur einigermaßen Verständnis oder Achtung für ihr heroisches Abenteuer und ihre unbeugsame Redlichkeit gehabt hätte — macht man sich überhaupt eine Vorstellung, wie dann heute unsere französischen Kirchen aussehen würden? Welche Hypothesen! Gab es denn während des ganzen 19. Jahrhunderts einen einzigen französischen kirchlichen Würdenträger, der sich nicht über die Werke dieser Künstler, wenn er sie zufällig kannte, einfach summarisch entrüstete oder ‚geistreich‘ über sie witzelte?“²⁴

Eine furchtbare Reihe von Mißverständnissen und Leiden zeichnen sich in dem Schicksal dieses Künstlers ab. Doch er ging unbeirrt seinen Weg.

Mit seinem Bekenntnis zu Christus mögen diese Hinweise auf das religiöse Schicksal eines modernen Malers schließen: „Christus allein hat gegenüber allen Philosophen, Magiern, als fundamentale Gewißheit das ewige Leben, die Unendlichkeit der Zeit, die Nichtigkeit des Todes, die Notwendigkeit und Berechtigung heiterer Gelassenheit und der Aufopferung bekräftigt.

Er hat in heiterer Gelassenheit gelebt, als größter Künstler, den Marmor, den Ton und die Farbe verschmäht und in lebendigem Fleisch gearbeitet.

Das heißt, dieser unerhörte und mit dem stumpfen Instrument unserer nervösen und abgestumpften modernen Gehirne kaum faßbare Künstler schuf keine Statuen, keine Gemälde, keine Bücher. Er bekräftigte es laut, er machte lebendige Menschen, Unsterbliche.

Diese Betrachtungen führen uns weit, sehr weit, sie erheben uns sogar über die Kunst. Sie lassen uns die Macht ahnen, das Leben zu gestalten, die Kunst unsterblich-lebendig zu sein. —

Doch unser eigenes und wahres Leben ist sehr bescheiden, das Leben von Malern, die unter dem abstumpfenden Joch der Schwierigkeiten eines Berufes vegetieren, der auf diesem undankbaren Planeten fast nicht mehr auszuüben ist: einem Planeten, auf dessen Oberfläche ‚die Liebe zur Kunst‘ doch wohl dem wirklichen Leben entgegensteht.“²⁵

²⁴ P. Pie Régamey, Kirche und Kunst im XX. Jahrhundert. Graz 1954 S. 307/308.

²⁵ H. W. Bähr, a. a. O. S. 130/131.