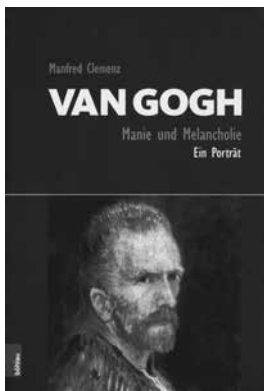


In den letzten beiden Kapiteln des Buches wird das Thema von Wissen und Denken mit dem Körper weitergeführt. Der postrevolutionäre Kult der Arbeit sowie die Entwicklung der industriellen Kunst und des Konstruktivismus ebneten zweifellos den Weg für das Wachstum von Alternativen zum akademischen Wissen. So spielte in der UdSSR die Diffusion von Techniken des Körperdenkens, Sport, Tanz, Theater und Zirkus, nicht weniger eine Rolle als die ideologischen Parteidirektiven oder formalistischen Theorien. Beispielfhaft sind hier die biomechanischen Übungen von Meyerhold, der diese im Theater einführte, um dem Schauspieler und der Schauspielerin das Denken mit dem Körper beizubringen. (140–149)

Dass viele Kunstschaaffende sowie Theoretikerinnen und Theoretiker der russischen Avantgarde den Bewegungssinn zur Grundlage ihrer Lebensweisen nahmen, macht ihr künstlerisches Wirken außerordentlich lebendig. Durch ihr Beispiel sehen wir, so schließen Sirotkina und Smith ihre Publikation, dass die Praxis der Bewegung im Alltag, das Know-how, die Wege ebnet und öffnet, um etwas Besonderes zu erreichen. (170f.) Diese Schlussfolgerung zeigt deutlich, welche Rolle die Autorin und der Autor der Kunst in ihrem theoretischen Ansatz zuweisen. Dabei gehen Sirotkina und Smith eindeutig illustrativ und exemplarisch vor und dennoch können Rückschlüsse zu allgemeineren Überlegungen zur Rolle der Bewegung gezogen werden, zu dem, was als ‚Körperwissen‘ bezeichnet wird. Sirotkina und Smith zeigen in ihrer Publikation die Verhältnisse zwischen der Praxis der Bewegung im Alltag und dem künstlerischen Schaffen der russischen Avantgarde außerhalb des üblichen kunsthistorischen und ästhetischen Rahmens auf, betten die Kunst in einen erweiterten Lebenskontext ein und zeigen ihre Rolle innerhalb des Lebens eines Individuums auf.

NADIA PODZEMSKAIA

Paris



Manfred Clemenz; Van Gogh: Manie und Melancholie. Ein Porträt; Köln: Böhlau 2020; 450 S.; ISBN 978-3-412-51594-2; € 55

Noch nicht zwei Jahre ist es her, als die Stadt Frankfurt sich am großartigen Geschenk einer Ausstellung zu Werken von Vincent van Gogh erfreuen durfte.¹ Das Vergnügen am Rausch der Farben bot überdies erneut Gelegenheit, Kontextualisierungen nachzuspüren, die künstlerische Vorbilder in Erinnerung rufen und die rasante Rezeption in der nachimpressionistischen Malerei aufzeigen. In dieser kunsthistorischen Brechung, die in Bezug auf Pinselführung, Palette und Bildkomposition den Weg zu einem individuellen

¹ *Making van Gogh*, hrsg. von Alexander Eiling und Felix Krämer, Ausst.-Kat. Städel Museum Frankfurt a. M., 23.10. 2019–16.02.2020, München 2019.

Stil dokumentieren, hatten die Kuratoren auf bewundernswerte Weise eingelöst, was vielleicht bei keinem Maler der Moderne so geboten ist wie bei van Gogh: Entmystifizierung und distanzierte Rekonstruktion statt Legendenbildung. Der unverkennbar expressive Stil entsteht verdichtet und komprimiert innerhalb der kurzen Zeitspanne einer in zehn Jahren autodidaktisch geschulten künstlerischen Professionalität. Noch im grellen Ausbruch der Farben, in der ungestümen Pastosität des Farbauftrags, im Aufgreifen der verschiedensten Techniken, in denen sich van Gogh geschult hat, bleibt sein Werk den Anfängen in der Landschaftsmalerei treu. Bei dieser leitmotivischen künstlerischen Kontinuität vor dem Hintergrund einer Abfolge biografischer Brüche stellt der eigentümlich atemlose Werdegang stets aufs Neue vor Interpretationsprobleme, auch deshalb, weil vieles aus seiner Geschichte rätselhaft geblieben ist. Was ist das Unsagbare, das nach Gestaltung sucht und schließlich über eine Vielzahl von wie entfesselt erzeugten Bildern den Weg in die ästhetische Objektivität gefunden hat? Kunstwerke sind kontextlose, in sich selbstgenügsame Gebilde, sie „folgen ihrem Formgesetz, indem sie ihre Genesis verzehren“². Dass sie überdeterminiert sind, gilt für ihre Entstehung und ist Grundlage ihrer sinnlichen Suggestivität. Sie lösen Empfindungen beim Betrachter aus, erschüttern, begeistern oder verschrecken. Hermeneutisch zu rekonstruieren, welchen Dimensionen im Werk van Goghs die Zwiesprache mit dem Bild geschuldet ist, scheint geboten, gerade wenn man die, sei es explizite, sei es implizite Zuschreibung einer die Genialität motivierenden pathologischen Disposition – Epilepsie, Schizophrenie – in das Bemühen um ein Verstehen ausdrücklich aufnimmt. Leben und Werk des Malers sind umgeben von Deutungen, die in Diagnostiken mit selbstwidersprüchlichen Zuschreibungen aus der Psychiatrie ihren Anfang nehmen, einer Wissenschaft, die sich Mitte des 19. Jahrhunderts erst zu konstituieren beginnt. Unbekümmert kühne bis abstruse Kausalitäten schießen ins Kraut und gewinnen keineswegs an Überzeugungskraft dadurch, dass der Maler sie sich zu eigen gemacht hat. Auch wenn er etwa seine periodisch auftretenden Krisen in der Heilanstalt St. Remy wie verdinglicht wahrgenommen und sich selbst wie seine Umgebung strategisch auf sie eingestellt hat, bleibt daran problematisch, dass sie malerische Energie und Vermögen exotisieren, ohne den Sinnzusammenhang zu benennen, dem sich der künstlerische Impuls verdankt. Wie versteht man das Wunder der Farbexplosion, van Goghs Experimentierfreude, die verzweifelte Unruhe angesichts eines notorisch resonanzlosen Kunstmarktes, die eigentümliche Verstrickung mit dem Lebensentwurf seines Bruders Theo? Ungeachtet der ungeklärten Umstände um den frühen Tod, wirft es Fragen auf, wenn im Schaffensprozess eines Künstlers nicht Bild auf Bild folgt, sondern wenn sich die Kreativität, die im künstlerischen Handeln kein Ende kennt, zerstört? Die Debatte um das abgeschnittene Ohr, auch die Diskussion über die Schusswunde kann man getrost beiseitelassen. In erster Linie wird man bei der Suche nach einer Antwort von einer immanenten künstlerischen Entwicklung ausgehen. Zweifellos gilt für die

2 Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*. Bd. 7: *Ästhetische Theorie*, hrsg. von Rolf Tiedemann und Gretel Adorno, Frankfurt a.M. 1997, S. 267.

Malerei, wie im Kern für alle professionellen Tätigkeiten, dass sich deren Triebfeder als eine kontinuierliche und im Prinzip nie abgeschlossene Suche darstellt; im Fall der Kunst zudem, dass die Suche nach der Wahrheit nicht irgendwann gleichsam als abgeschlossen erscheint. Wird im Hinblick darauf die Hektik der Produktion – während der letzten Lebensmonate entsteht beinahe täglich ein Werk – nicht umso rätselhafter und erklärungsbedürftiger? Die Literatur zu Vincent van Gogh füllt Regale. Mit einer umfassend angelegten Studie zu Werk und Person meldet sich der Sozialpsychologe, Gruppentherapeut und Kunsthistoriker Manfred Clemenz zu Wort und markiert mit dem Titel *Manie und Melancholie* die Perspektive der Rekonstruktion, die den zahlreichen psychoanalytischen Deutungen eine weitere hinzufügt. Allerdings um Kontextualisierungen erweitert, die unschwer erkennen lassen, dass eine für die Frankfurter Schule charakteristische gesellschaftstheoretische Zielsetzung dem Unternehmen die Richtung weist. Die komplexe Bildungsgeschichte van Goghs wird in einem dichten Resümee des vorhandenen Literaturbestands ausgebreitet, sorgfältig durch die Klammer einer sogenannten „tiefenhermeneutischen Interpretation“ (12) zusammengehalten, von vornherein fokussiert auf die psychische Disposition: Das künstlerische Werk entsteht unter seelischen Bedingungen eines „Wechsel[s] von Selbstüberhöhung und masochistischer Selbstentwertung, unter rezidivierenden Depressionen mit zeitweiligen – in seiner Zeit in Arles und Saint-Remy – psychotischen Symptomen“ (12). Psychoanalytische Deutungskunst arbeitet seit den legendären Arbeiten Sigmund Freuds mit einer ebenso vielversprechenden wie riskanten Methodologie. Geschult an der Rekonstruktion sinnlogisch überdeterminierter Protokolle wie sie in einem Traumtext vorliegen, folgt sie dem Prinzip der Immanenz und verhält sich äußerst distant gegenüber externen Motivierungen. Andererseits verführt das Werkzeug der psychoanalytischen Entwicklungstheorie – mit der therapeutischen Kommunikation als seinem ausschließlichen Anwendungsbezug – zu einer Subsumption unter die Begrifflichkeit einer auf Traumatisierung und Psychopathologie ausgerichteten Perspektive. Clemenz ist nicht der erste Autor, der im Entschlüsseln von Werk und Person van Goghs einem Biografismus folgt, nach dessen Logik ein „positives inneres Objekt (Mutter) und sadistisches inneres Objekt (Vater) sich antagonistisch gegenüberstehen“, eine Konstellation, die sich zur „Erscheinungsform eines Traumas der mangelnden ‚Daseinsberechtigung‘“ (56) verdichtete. Im Unterschied zu frühen psychoanalytischen Deutungen,³ die die Weichen in Richtung Psychopathologie zu Zeiten des ödipalen triadischen Konflikts gestellt sehen, setzt Clemenz die für van Gogh bestimmende Synchronizität von Manie und Melancholie in der frühen Entwicklungsgeschichte an, Ursprungskontext einer narzisstischen Störung, die sich sowohl in der Abfolge verschiedener beruflicher Verortungsversuche reproduziert, van Goghs Eintritt in die künstlerische Professionalität sowie seine Auseinandersetzung mit den Vertretern der ästhetischen Avantgarde bestimmt. Die Lesart einer Künstlerbiografie, die über eine traumatisierende Aus-

3 Zum Beispiel Huberto Nagera, *Vincent van Gogh. Psychoanalytische Deutung seines Lebens anhand seiner Briefe*, München u. a. 1973.

gangskonstellation ihren gleichsam zwingenden Verlauf nimmt, dessen deterministische Kraft allenfalls durch den Hinweis abgeschwächt wird, dass wir es mit einem Wechsel seelischer Extremreaktionen zu tun haben, ist von überzeugender Suggestivität, wenngleich sie gerade darin in den eingetretenen Pfaden des Psychologismus daherkommt. Der Innovationsanspruch, der mit einer derart umfangreichen Gesamtdeutung ausdrücklich einhergeht, wird nun gleichsam ‚frankfurterisch‘ eingelöst durch den kühnen Versuch, van Gogh – in Auslegung seiner notorischen Geldsorgen und deren Niederschlag in grummelnden bis heftigen Kommentaren im Briefwechsel mit dem Bruder Theo – zu einem kapitalismuskritischen Kämpfer zu stilisieren, der den christlichen Wahrheitsbegriff profanisieren und seine Kunst als Trost in den Dienst der Erniedrigten und Beleidigten stelle, von Clemenz als „gleichsam soziologisches Wahrheitsverständnis“ gedeutet (356).

Gerade in der perspektivischen Beschränkung, die den kunstgeschichtlichen Mythos van Gogh nicht etwa in Frage stellt, sondern geradezu fortschreibt, sieht sich der Rezensent zu einer Kontextualisierung herausgefordert, die die Dimensionen der Psychopathologie hinter sich lässt und das auszuschreiben versucht, was in Clemenz’ Deutung erwähnt, hingegen auf geistesgeschichtliche Voraussetzungen nicht weiter befragt wird. „Hinzu kommt, dass van Goghs Ethos der Wahrhaftigkeit auch in den Tiefenschichten seiner religiösen Ethik verankert ist: Es ist die Pflicht eines Christenmenschen, wahrhaftig zu sein, seinen Mitmenschen gegenüber, vor allem aber gegenüber Gott“ (350). Das für van Gogh leitende Deutungsmuster einer künstlerischen Selbstauffassung verweist hingegen auf anderes als auf eine Pathologie und soll im Folgenden kontrastiv entworfen werden.

Das Ziel einer geistesgeschichtlichen Kontextualisierung muss nicht unverträglich sein mit den in der van Gogh-Literatur immer wieder herangezogenen Deutungen einer komplexen psychodynamischen Ausgangssituation, stellt hingegen das milieu- und kulturtypische der künstlerischen Entwicklung an den Anfang. Jenseits der zur Legende aufgeblähten These von der pathologischen Disposition erscheint eine Perspektive aufschlussreich, die im Hinblick auf die Malerei zunächst weit entfernt scheint, aber verspricht, bekannte Einzelheiten neu lesen zu können. Werk und Person Vincent van Gogh stehen mit der Prädestinationslehre Calvins im geistigen Horizont eines ‚religiösen Virtuositums‘, einer normativen Idee, deren Voraussetzungen und Folgen Max Weber in seinen religionssoziologischen Schriften eine besondere Aufmerksamkeit gewidmet hat. Die „Tochterreligion des Luthertums“⁴ begründet in der alltagspraktischen Umsetzung einer asketischen Berufsethik den Siegeszug der westlichen Moderne und entfaltet, folgt man Weber, als ein Weltbild, eine Sozialwirksamkeit auch weit über ihre religiösen Ursprungsmotive hinaus, und somit unabhängig vom Grad der tatsächlichen Glaubensfestigkeit der Person: „Der Puritaner wollte Berufsmensch sein, – wir müssen es sein“⁵, so lautet die berühmte

4 Ernst Troeltsch, *Gesammelte Schriften. Bd. 1: Die Soziallehren der christlichen Kirchen und Gruppen*, Tübingen 1912, S. 609.

5 Max Weber, „Die protestantische Ethik und der ‚Geist‘ des Kapitalismus. Die Berufsidee des asketischen Protestantismus“, in: *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*, hrsg. von Werner

Formulierung, die auf das verinnerlichte Gestaltungsprinzip des Asketismus abhebt. Wie in idealtypischer Verdichtung hat man damit den geistigen Kosmos vor sich, in dem die Familie van Gogh gelebt hat: Das sozialmoralische Milieu der Neu-Reformierten in dem kleinen niederländischen Ort Zundert bildet den Vorposten exemplarischer Sittlichkeit in der katholischen Umgebung Brabants. Kulturelle Bildung, differenzierte Selbstreflexion und methodische Lebensführung in notorischer Aufmerksamkeit auf ‚inneralltägliche Tugendbewährung‘, so entspinnt sich das Leben mit hohen Konformitätsansprüchen an jedes Familienmitglied. In den Beziehungen untereinander impliziert das keineswegs einen monströs rigorosen oder gar rigiden Umgang, jedoch ist die normative Ordnung für jedes einzelne Mitglied seelisch präsent als ständige Furcht vor der moralischen Schande, die die Familie als Gemeinschaft treffen kann. Wird dem sittlichen Gebot, der Selbstbeherrschung in Gestalt der stetigen und systematischen Pflicht zur Ausübung eines Berufes, nicht entsprochen, gerät der Alltag in den Sog einer drohenden Möglichkeit, zu nichts zu nützen, der Gnadengewissheit nicht teilhaftig geworden zu sein und sich daraufhin zu den Verworfenen rechnen zu müssen. ‚Nicht irgendeine Handlung‘, sondern die Glaubensgesinnung bildet den Kern des Verhältnisses zur Welt und begründet darin den „heilsaristokratischen Stolz“ (Ernst Troeltsch) auf herausgehobene Moralität, auf Auserwähltheit, vorausgesetzt, es gelingt, das eigene Leben in einer derart selbstgerechten Flucht nach vorn zu verklären. Glaubensexzentrizität nimmt ihren Anfang im sozialmoralischen Milieu des Elternhauses. Vincent als ältestes Kind in einer Pfarrersfamilie der niederländischen neureformierten Kirche wächst in einem Alltag auf, in dem selbstverständlich alles Handeln unter dem normativen Gebot einer Bewährung vor Gott steht. Die Gesinnungsethik liefert der Person die Kriterien der Selbstbeurteilung, in der Vereinsamung und Selbsterhöhung ein und dasselbe bedeuten: ‚Die Gesamtpersönlichkeit‘, ist durch ‚göttliche Wahl‘ mit dem ‚Ewigkeitswertakzent‘ versehen. Max Weber arbeitet nicht nur die äußere Seite der religiösen Idee heraus, der vom Erfolg beseelte Kaufmann oder Unternehmer, sondern widmet sich den seelischen Folgen, ein „gottloses Sündengefühl“ und eine „spezifische Art von Scham“ (Max Weber), Ausdruck der nicht aushaltbaren Spannung, die entsteht, wenn man unter dem Diktat der Gnadenwahl lebt und zugleich deren schicksalhafte Antwort auf die Frage, ob man dazugehört oder nicht, niemals erfährt. Wie nun die Gegensätzlichkeit von Auserwählt und Verworfen leitmotivisch, als bestimmende Idee, als „Geist, in dessen Zeichen sublimiert wird“⁶ in Werk und Biografie zum Ausdruck gelangt, sei an drei Schlüsselphänomenen exemplarisch ausgeführt: a) van Gogh als Autodidakt, b) van Gogh im paraprofessionellen Diskurs mit dem Bruder Theo und schließlich c) van Goghs Exzentrizität in der Ältestenposition unter den sechs Geschwistern der Familie.

a) van Gogh als Autodidakt. Beim unbefangenen Blick auf die beruflichen Stationen hat es den Anschein, als bliebe van Gogh zunächst von milieutypischen

Sombart, Max Weber und Edgar Jaffé, Bd. 21, Tübingen 1905, S. 1–110, hier S. 108.

6 Adorno 1970 (wie Anm. 2), S. 22f.

Selbstzweifeln verschont. Denn zunächst greift er das Karrierekonzept auf, das ihm im eng vernetzten ‚extended family system‘ vom Vater vermittelt wird. Er engagiert sich im Kunsthandel. Die Tätigkeit, die er im Alter von sechzehn Jahren beginnt und immerhin sechs Jahre an verschiedenen Einsatzorten ausübt, begründen seine stupenden kunsthistorischen Kenntnisse, schärfen Beobachtungsgabe und ästhetisches Urteilsvermögen. Den Handel mit Kunstwerken wird er hingegen aufzugeben gezwungen. Er weigert sich, strategisch zu kommunizieren, sodass ihm aufgrund seiner irritierenden, im Kundengespräch strapaziösen und insofern nicht verkaufsfördernden Urteilsstarre gekündigt wird; eine Schande für die Familie. Eine Sequenz gescheiterter Anläufe, den Erwartungen des Elternhauses zu genügen, gehen der Entscheidung für die Malerei voraus: Hilfslehrer in einem Internat in England, Volontariat in einer Buchhandlung, Theologiestudium, Seminar für Laienprediger. Ein juveniles Pathos der Aufrichtigkeit lässt zunächst den Entschluss reifen, Laienprediger zu werden. Nicht Priester, sondern Prediger, also dessen rhetorisch virtuose, prophetische Übersteigerung. Beruf ist für ihn Berufung, nicht das Amt wie es der Vater innehat, sondern die Person soll Träger der Botschaft sein. Auf das Scheitern der mit dieser Option einhergehenden theologischen Ausbildung erfolgt die autodidaktische Anstrengung sich malerische Techniken anzueignen, begleitet von einem euphorischen Lerneifer wie von der schroff überheblichen Distanz gegenüber den pädagogischen Vorgaben der akademischen Malerei (Abb. 1). Als ‚cantus firmus‘ der Selbstreflexion schält sich im Durchgang durch die verschiedenen Stationen stets die für einen Autodidakten typische Zuspitzung heraus: Bin ich zugehörig oder nicht zugehörig? Ein Statusproblem, das van Gogh notorisch beschäftigt, auch wenn er mit dem Widerstand gegen die akademische Malerei im Trend der Malerkollegen liegt, die sich seinerzeit von den institutionalisierten Formaten der Ausstellung zu emanzipieren beginnen. Zugehörig oder nicht zugehörig, diese Frage ist bei van Gogh von einem fragilen Stolz darauf überlagert, auf kollegiale Kooperation verzichten zu können.

b) Die ambivalente Selbstgewissheit des Autodidakten bringt Vincents Bruder Theo ins Spiel. Im intensiven Austausch beginnt ein paraprofessioneller Diskurs, dem wechselseitige Übertragungsfantasien eine brisante Dynamik verleihen. Theo kommt die Aufgabe zu, die ästhetischen Urteilkriterien, sowohl abhängig vom Markt als auch unabhängig vom Markt, zu überprüfen wie zu bestätigen. Gegen die Resignation die eigene Selbstdefinition als ein werdender Künstler in einer strapaziösen Schwebelage zu halten, darin schließt die seelische Funktion des extensiven Briefwechsels mit Theo an. Allein die hohe Anzahl der Briefe macht deutlich, dass es um mehr geht als um die Währung ‚Bild gegen Unterhalt, Leinwand und Farbe‘, vielmehr um eine umfassende und affektive Inanspruchnahme seines Gesprächspartners. Der Tenor dieser gebildeten, streckenweise geschwätzigen Korrespondenz schließt an das Zugehörigkeitsproblem des Autodidakten an, radikalisiert es jedoch. Die Korrespondenz stützt einen Identitätswurf, dem van Gogh abwechselnd sowohl Evidenzen für Auserwähltheit als auch Evidenzen für Nichtbewährung entnimmt, ein unbewusstes Arrangement, in dem jeweils seine unmittelbare Umge-



Abb. 1: Vincent van Gogh, *Torfboot mit zwei Figuren*, 1883, Öl auf Leinwand auf Holz, 37 × 55,5 cm, Privatbesitz, Public Domain: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/33/Van_Gogh_-_Torfboot_mit_zwei_Figuren.jpeg?uselang=de

bung, seien es die Familienmitglieder, vor allem Theo, seien es die Malerkollegen oder die Lehrer aus den sporadisch besuchten Malklassen, als Komplizen seines labilen Selbstgefühls reagieren, eines labilen Selbstgefühls, das hingegen in der Clemenz'schen Deutung als masochistische Neigung unteranalysiert bleibt. Darin liegt die Tragik Theos, dass er die Spiegelfunktion, die van Gogh ihm unter der Last des unerbittlichen normativen Prädestinationskonzepts ansinnt beziehungsweise zumutet, nicht erkennt, – im Gegenteil – bis ans Ende bereitwillig übernimmt: Das Versprechen, den Status der Auserwähltheit eines fernen Tages zu erlangen – durch Überweisungen, die van Gogh den Kauf von Farbe und Material erst ermöglichen – aber ebenso die Gewissheit, gescheitert zu sein – Theo überbringt die ernüchternden bis deprimierenden Nachrichten über das Desinteresse des Marktes und den konventionellen Kunstgeschmack, der van Goghs innovativen Malstil notorisch ignoriert. Zwar ist die Erfolgsungewissheit für das professionelle Milieu der impressionistischen Maler nicht nur eine notorische Begleiterscheinung ihrer künstlerischen Innovationen beziehungsweise der damit einhergehenden Risikobereitschaft, sich von der konventionellen akademischen Malerei zu distanzieren, sondern sie erst ermöglicht die Entwicklung von Gütekriterien des Gelingens, die unabhängig gelten und unter ihresgleichen, und nicht über den Markt vermittelt, für Ansehen und Ehre sorgen. Für van Gogh gilt das Bestätigt- und Anerkanntwerden durch eine professionelle Gemeinschaft allerdings nur eingeschränkt: Das Milieu derjenigen, die sich

von der akademischen Malerei und dem Salon distanziert haben, befindet sich zu dem Zeitpunkt, als van Gogh in Paris Anschluss sucht, in Auflösung. Er partizipiert an deren Debatten marginal, gleichsam wie ein Fernstudent. Der Versuch, in Arles zusammen mit Paul Gauguin eine Art Ersatz einzurichten, scheitert mit destruktiven Folgen für seine Selbstdefinition. Die sporadische Verortung in der Gemeinschaft der Künstler sowie die Aufkündigung der Kooperation taucht den exzessiven Austausch, in den er den Bruder einbindet, in ein anderes Licht. Die besondere Konstellation in der Beziehung zu Theo – ein Blindenstock auf dem Weg zum Erfolg – macht schließlich auf eine Lesart der Exzentrizität, van Goghs Lebensthema, aufmerksam, das auf der affektiven Ebene die Figur von Verworfen und Auserwählt an frühe Phasen seiner Biografie anschließt; allesamt Evidenzen für die hohe Konformität zum calvinistischen Ethos.

c) Der geradezu penetranten und usurpatorischen Inanspruchnahme des Bruders für die Bekräftigung seines Traums von künstlerischer Professionalität ist eine biografische Dimension unterlegt, eine Exzentrizität, die seiner Stellung in der familialen Ausgangskonstellation begründet ist. Vincents Leben beginnt in der Geschwisterposition eines Ältesten. Nach einem exakt am Tag seines Geburtstags ein Jahr zuvor tot geborenen Erstgeborenen rückt er damit in die symbolisch überdeterminierte Position der Nachfolge, in der ihm die paradoxe Verpflichtung auferlegt wird, Nachfolger zu sein und zugleich gerade dies nicht zu sein, somit eine individuelle Bewährung unter Beweis zu stellen.

Niemand wird behaupten wollen, dass die drei genannten Strukturmerkmale das malerische Werk stimmig erschließen lassen. Im Gegenteil: die roten Lampen, die das Einhalten der methodologischen Grundregel der Immanenz anmahnen, leuchten längst so grell wie van Goghs Sterne am Nachthimmel von Arles. Ästhetische Erfahrungen werden sich über Versuche von der Art der hier vorgestellten Perspektive niemals erschließen lassen. Interpretationen bleiben notwendig hinter dem zurück, was die sinnliche Qualität der Kunstwerke vermittelt. Aber gerade in dieser Qualität veranlassen sie das Bemühen, sich in den Streit um Wahrheit im Sinne einer Stimmigkeit zu begeben, einer Stimmigkeit, die auf die überraschende Explosion der Farben, die Freisetzung der malerischen Mittel, wie sie in den letzten Werken van Goghs einsetzt, eine Antwort gibt.

Dass van Gogh in St. Remy von Mitte Mai 1890 bis zu seinem Tod Juli 1890 in Auvers, seiner letzten Station, den in Arles in Auseinandersetzung mit Paul Gauguin begonnenen Durchbruch in die Verselbständigung der malerischen Mittel fortsetzt und die brilliantesten Werke seines Schaffens hervorbringt, in phasenweise geradezu gelassener Übereinstimmung mit sich selbst, verdankt sich der spezifisch marginalen Position, die er im professionellen Diskurs der Impressionisten einnimmt (Abb. 2). Als Autodidakt greift er die Innovationsverpflichtung, der seinesgleichen nachzukommen versuchen, unbekümmerter auf. Die mit Gestaltungs- und Erfolgsfantasien betriebene Ansiedlung in Arles, das *Gelbe Haus* (1888) et cetera (Abb. 3), belegen deutlich seinen Enthusiasmus, zu dem eine grimmige Entschlossenheit nicht im Widerspruch steht. Der Farbenrausch, in der Literatur zu van Gogh hinreichend beschrieben, legt



Abb. 2: Vincent van Gogh, *Strohgedeckte Häuser vor einem Hügel*, 1890, Öl auf Leinwand, 50,2 × 100,3 cm, National Gallery London, Public Domain: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/35/Van_Gogh_-_Strohgedeckte_H%C3%A4user_vor_einem_H%C3%BCgel.jpeg

hingegen eine Lesart nahe, die an das normative Ethos der Prädestination anschließt und gerade van Goghs Selbstdefinitionen, die nicht nur die damalige Psychiatrie, sondern Werkrekonstruktionen bis auf den heutigen Tag zu leichtfertigen Schlussfolgerungen verleiten, mit aufnimmt. Indem er sich die Diagnose zu eigen macht, ein seelisch Kranker, somit nicht zurechnungsfähig zu sein, wähnt er sich von der Last ‚inneralltäglicher Bewährung‘ befreit. Zahlreiche Briefstellen sprechen die eigene Angst vor dem nächsten Anfall an. Ausdrücklich folgt er dem medizinischen Urteil, er gehöre nicht zu den ‚Normalen‘ und seiner Einweisung in St. Remy stimmt er bekanntlich zu. Nun beflügelt der im Schutz des Status als Kranker freigesetzte verschwenderische Umgang mit der Farbe sowie die unbekümmerte Lust an der bis zur Verzerung gehenden malerischen Übertreibung, die Wahrnehmung, mit der erreichten Kühnheit in den bildnerischen Mitteln, die Freiheit erlangt zu haben, eigene Kräfte zu entfalten, zur künstlerischen Avantgarde aufgerückt zu sein. So scheint gerade die Bewährung zugleich im Medium der ungestümen malerischen Durchbrüche als endlich eingelöst, allerdings um den Preis, dass er als Kranker dem Bewährungszwang entzogen ist. Diesem Schwung folgend kann er eine Vollkommenheit genießen, die Techniken und bildkompositorischen Vorbilder, denen er auf seinem Weg zur künstlerischen Professionalität gefolgt war, aufnehmen – von Jean-François Millet und den frühen Landschaftsmalern über die flächige Malweise des befreundeten Gauguin bis hin zur gestrichelten Pinselführung, auf die er in Paris gestoßen war – ja, in dem durch Experimentierfreude bestimmten Ensemble malerischer Versuche kann er sogar seinem Scheitern Ausdruck verleihen. Allerdings beschwört gerade das Gelingen die Idee des Scheiterns herauf. Im Horizont des religiösen Deutungsmusters tritt ihm das ästhetisch Gelungene, die exzessive Handhabung malerischer Ausdrucksmittel, die

einzigartige Übertreibung in Pinselstrich, Palette und Bildkomposition, die künstlerische Rebellion und die Verselbständigung der bildnerischen Mittel, deren Ergebnis wenige Jahre nach seinem Tod als Durchbruch zur modernen Malerei gefeiert werden wird, als ein sich Verlieren an die Welt, als Evidenz für Nichtbewährung vor Augen, mehr noch: als Evidenz für Unwahrhaftigkeit, für Betrug und Selbstbetrug, entstanden unter dem Verlust jeglicher Selbstbeherrschung, dem größten Sakrileg, das jemand begehen kann, dem Gott die Aufgabe gegeben hat, ein ordentliches Leben zu führen. Dass ästhetische Objektivationen, gelungene Kunstwerke, zu moralischen Kriterien in Widerspruch geraten, ist nichts Ungewöhnliches. Vielmehr Ausdruck ihres Innovationsgehalts und der damit verbundenen ethischen Neutralität des Ästhetischen. Dass es in der künstlerischen Praxis zu einer derartigen Wertkollision kommt, ist systematisch betrachtet allgemein und bezeichnet ein Dilemma, das in dem Maße auszuhalten gelingt, in dem Künstler eine professionelle Identität ausgebildet haben und diese in einer Gemeinschaft Gleichgesinnter durch die Idee autonomer Kriterien des Gelingens gestützt wird. Vincent van Gogh als Autodidakt ist von dergleichen Selbstverständigung und Bestätigung weit entfernt. Sein Selbsturteil als Maler ist nur äußerlich dem Zweifel der Art vergleichbar, wie sie bei autonomen Künstlern für die Arbeit an jedem entstehenden Werk zwingend und insofern motivierend ist. Vielmehr gerät sein Gelingen zur Evidenz fürs Scheitern und damit fürs Verworfensein, erst recht und in dem Maße, in dem erneut eine Resonanz des Marktes ausbleibt. Allerdings dokumentieren gerade die ‚Früchte‘ dieses Scheiterns die berufliche Bewährung. Unter der Wirkung dieser Ambivalenz ersetzt einzig der Zuspruch des Bruders Theo die professionelle Zuversicht, nachdem der späte Austausch mit Malerfreunden sie nicht nachhaltig herzustellen vermochte.

Krank und nichtkrank, diese Gegensätzlichkeit nährt eine Selbstwahrnehmung, die sich daraufhin als unlösbar in konvulsivisch auftretenden Krisen zum Ausdruck bringt, bis hin zu einem Bewandtnisverlust, dessen Widersprüchlichkeit in dem Urteil kulminiert, beides zu sein, auserwählt und verworfen, ein genialer Künstler, der den ‚state of the art‘ übertrifft und zugleich ein heruntergekommener Verrückter, den es in seiner Bizarrerie vor sich selbst und seiner Umgebung zu schützen gilt. So wird verstehbar, dass gerade das Gelingen seiner Arbeit den Aufstand gegen das Verdikt, ein Kranker zu sein, erzwingt und sich im Lichte seiner Bilder als jemand zu begreifen, dem die auferlegte Selbstbewährung gelungen sei. Malt er unter der institutionell und medizinisch lizenzierten Zuschreibung als Kranker, so widerlegt die Ausdruckskraft seiner Bilder just diesen Status. Sie demonstrieren das Gegenteil, indem sie den ästhetischen Gütekriterien und dem künstlerischen Selbstverständnis genügen, also professionelle Autonomie sowie die Ausgestaltung eines individuellen malerischen Stils einlösen und damit Bewährung demonstrieren. Die Anfälle, von allen Beteiligten, auch von van Gogh selbst als Evidenzen für Krankheit und Nichtnormalität wahrgenommen beziehungsweise behandelt, dokumentieren demnach nicht ein ontologisch substantiiertes der Person inhärentes Ursprungsdefizit, Epilepsie, Schizophrenie, das pathologisch Geniehafte, Melancholie und Manie, vielmehr einen Selbstzweifel, den die erstrebte berufliche Existenz im Kampf um



Abb. 3: Vincent van Gogh, Eingang zum Park in Arles, 1888, Öl auf Leinwand, 72,5 × 91 cm, Phillips Collection, Washington, Public Domain: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/29/Van_Gogh_-_Eingang_zum_Park_in_Arles_mit_Spazierg%C3%A4ngern.jpeg

Bewährung unter dem Damoklesschwert der Prädestination erfährt – eine Unerträglichkeit bis hin zur Identitätskonfusion. Die im internalisierten Weltbild bedrohlich zugespitzte Frage nach der Bewährung vor Gott, die sich als Frage, wer er sei, aufdrängt, kann deshalb selbst durch das hymnische Urteil Gabriel-Albert Auriers vom Januar 1890, der in einem Zeitschriftenartikel das Werk ausdrücklich rühmt,⁷ nicht außer Kraft gesetzt werden. Vincents van Goghs Reaktion auf die Kritik, die die Wende im Urteil über sein Werk einleitet, erscheint somit keineswegs überraschend. Zwar bedankt er sich für die Anerkennung, schickt hingegen einige Wochen später, wiederum über den Boten Theo, die Bitte hinterher, die in seinen Augen übertriebenen Urteile zu unterlassen. Er liest die positive Kritik, die ihn als einen genialen Einzelgänger feiert, als definitives Urteil, das den Zweifel eher schürt als ihn aufhebt. Als ein ‚isolé‘ zu gelten und damit die Zugehörigkeit zum professionellen Milieu der avantgardistischen Maler bestritten zu bekommen, bekräftigt die Ahnung, dass der jahrelang empfundene Makel seiner malerischen Unbeholfenheit, der in seinen Bildern aufscheinende Gestus der Schülerzeichnung in Anlehnung an die Konturen der

⁷ Gabriel-Albert Aurier, „Les Isolés. Vincent van Gogh“, in: *Mercure de France*, Januar 1890, S. 24–29.

Millet'schen Malerei, den Abstand zu den Malerkollegen unterstreicht. Die Spannung zwischen dem ästhetischen und dem moralisch Guten sowie, dieser Logik folgend, um Auserwähltheit oder Verworfenheit spitzt sich auf tragische Weise gerade darin zu, dass in der Selbstpreisgabe – und zwar unabhängig von den bis heute ungeklärten unmittelbaren Umständen des Todes – die Verdammnis in der Auserwähltheit zur Synthese kommt, Ausdruck einer Selbstverleugnung, die ihn zum Heiligen macht und noch in der Verkehrung das unerbittliche moralische Diktat des Calvinismus, das Streben nach der ‚certitudo salutis‘, einlöst: als Verworfener wird er ein Erwählter: In dieser Einheit im Widerspruch, ein „Auf der Folie der strengsten Selbstverurteilung sich erhebender Aristokratismus“ (Max Weber), ergibt sich eine stimmige motivische Bahnung von van Goghs Ende, die pathologisch zu bezeichnen irreführend wäre. Eine Interpretation, die stimmig ist, bleibt gerade angesichts des Befunds, dass die Widerstandslosigkeit, in der van Gogh auf die Schussverletzung reagiert, über einer werkimmanenten Entwicklung; also die explodierende Produktivität, die nicht zu erschließen ist. Ebenso vermag sie übliche, in der Literatur verbreitete Deutungen zu entkräften. Sie schrumpfen auf nicht mehr als kontingente Anlässe. Nicht also das schlechte Gewissen gegenüber dem Bruder Theo, auf dessen Unterstützung er jahrelang angewiesen war, nicht die Angst vor dem Verlassenwerden, mit der er auf die Familiengründung seines Bruders Theo und der Geburt dessen Sohnes, der den Namen Vincent trägt, reagiert, ebenso wenig der ausbleibende Verdienst, vielmehr die Wahrnehmung, Anerkennung und somit Bewährung erlangt zu haben um den Preis, den Status als Kranker akzeptieren zu müssen, also als jemand zu gelten, der vom moralischen Gebot der Selbstbewahrung entlastet ist. So erlangt er Gnadengewissheit um den Preis des eigenen Todes just darin, dass sich der Durchbruch zum Erfolg auf dem Markt sowie das Anerkanntwerden durch die künstlerische Gemeinschaft gerade nicht als Ausdruck einer endlich erlangten professionellen Selbstgewissheit erscheint. Die fatalistische Dimension der Prädestinationslehre, gemäß dieser die nämlichen Werke als Ausdruck eines Verlustes an Selbstbeherrschung, als Evidenz für Unwahrheit, für Verschwendung und Betrug gelten, erweist sich als darin dominant, dass er sich des Zuspruchs der professionellen Gemeinschaft von Malerkollegen entzogen fühlt, es sei denn um den Preis, als krank zu gelten. In diesem Sinnzusammenhang erscheint des Weiteren noch das bizarre Detail stimmig, demzufolge er die Farbe statt mit dem Pinsel aufzutragen zu schlucken bereit war. Das Medium, das den Weg zum künstlerischen Erfolg ermöglicht, bildet zugleich das Gift, das dem moralischen Zerfall, der Sünde der Unwahrhaftigkeit, sich durch künstlerische ‚Kreaturvergötterung‘ an die Welt verloren zu haben, stets neuen Stoff liefert. Die wie entfesselt entworfenen Bilder drängen schmerzhaft und bis zur Verwirrtheit die Frage auf, wer er sei und das in einer Dramatik, die das straziöse, kokette Spiel mit dem Misserfolg hinter sich lässt, von dem die Briefe an Theo voll sind. Einzig im Bann einer derart existenzialisierten Ungewissheit, die sich bis zur Verzweiflung steigert, wäre der bis heute umstrittene Befund interpretierbar, sich in den eigenen Körper zu schneiden, um sich von der schmerzenden und blutenden Wunde die eigene Existenz bestätigen zu lassen.

Max Webers berühmte Aufsätze zur protestantischen Ethik entstehen am Ausgang seiner Krise, die ihn für Jahre in die ‚innere Vereinsamung‘ bannte und in deren Folge er sich für Jahre von der Hochschullehrertätigkeit hatte suspendieren lassen. Die seelischen Wirkungen der Prädestinationslehre Calvins, die das Heilsgeschehen zu einem Heilsschicksal zuspitzen, das vom Einzelnen nicht beeinflusst werden kann, waren Weber ein Leben lang vertraut. Seine intellektuelle Leistung, die berufliche Askese als Schlüsselphänomen der welthistorisch einmaligen Entwicklung des westlichen Kapitalismus erkannt zu haben und den „Illusionslosen, pessimistisch gefärbten Individualismus“ (Max Weber) als Kehrseite einer beispiellosen gesellschaftlichen Dynamik identifiziert zu haben, gewinnt vor dem Hintergrund einer jahrelang währenden biografischen Krise eine besondere Dramatik. Weber hat sein eigenes Leben als ein Leiden an innerer Vereinsamung verstanden, das ihn jahrelang mit Schlaflosigkeit, Erregungszuständen und einer lähmenden Depression auf „das andere Ufer des Lebens bannte“ (Max Weber). Therapeutische Behandlungen, eine vom Arbeitsdruck befreite Lebenssituation mit vielen Reisen sowie einer aufopferungsvollen Begleitung durch seine Ehefrau ermöglichen, erst nach Jahren, während der er sich von seinen Aufgaben als Hochschullehrer hatte suspendieren lassen, allmählich in die intellektuelle Tätigkeit wieder zurückzufinden. Beflügelt von neu gewonnenen Energien, die den Beginn einer ungeheuren intellektuellen Produktivität markieren, begeistert sich das Ehepaar in Paris für die kulturellen Angebote. Die Musiksoziologie entsteht, und unter dem Eindruck des Paris-Aufenthalts reift der Entschluss, eine allgemeine Kunstsoziologie zu schreiben. „Van Gogh erschloss sich schwer und erschütterte dann am stärksten.“, so erinnert Marianne Weber im *Lebensbild* den gemeinsamen Besuch einer Ausstellung. Die Eheleute Max und Marianne Weber „fanden sich nun schnell“ in die Meisterwerke des Impressionismus, Max von „unbegrenzter Aufnahmefähigkeit und Enthusiasmus“, in einer neuen Zuversicht, zu der er zurückgefunden hatte nach der Krise. Zu den Bildern van Goghs heißt es weiter: „Muss man diese grellen Farben, diese gewaltsam in die Fläche gerissenen Räume, diese verzweifelt den Himmel bedrohenden Baumäste, diese leichenhaften Selbstporträts, aus denen dunkles Verhängnis, unsagbares Leiden starrt, als Ausdruck der Welt annehmen? Sie wissen es nicht, aber sie spüren darin die Größe und Leidenschaft einer einsam ringenden, aufs äußerste gespannten Seele, die danach trachtet, in Linie und Ton irdischer Erscheinung die Vision eines Transzendenten auszudrücken“⁸. Seine eigene Entwicklung verlief unter der Wirkung eines Kompromisses, der es möglich macht, unter dem normativen Druck permanenter ‚inneralltäglicher Bewährung‘ ein gleichwohl erträgliches Leben zu führen und den nagenden Zweifel zu verscheuchen. Die Situation der Ungewissheit und der Furcht vor dem Versagen wird in die Verpflichtung zu rastloser Berufsarbeit umgedeutet. In Paris vor van Goghs Bildern kommt es zu einem Déjà-vu, zu einer Begegnung mit einem Geistesverwandten.

TILMAN ALLERT
Frankfurt am Main

8 Marianne Weber, *Max Weber. Ein Lebensbild*, Tübingen 1926, S. 507.