

E. Schütz

Das Individuum als Außenseiter. Anthropologische
Interpretationen zu Briefen Vincent van Goghs.

Vorlesung, SS 1990

Diese Kopie wird nur zur rein persönlichen Information überlassen. Jede Form der Vervielfältigung oder Verwertung bedarf der ausdrücklichen vorherigen Genehmigung des Urhebers.

© Egon Schütz

Inhalt

Vorbemerkung	I
Anthropologische Präliminarien	
Einleitung	1
Die Sache mit der Aufrichtigkeit	11
Frühe Apologie: Der Bruder als Fremder und der Fremde als Bruder	20
Rückblick auf einen Prozeß	49
CLASINA MARIA HOORNIK	55
Scheitern	64
Ver-rückt?	73
Ausblick	90

Vorbemerkung

Ohne Zweifel: van Gogh hat Konjunktur. Man sucht Platz am Rande einer Lebensgeschichte, die sich persönlich dramatisch und öffentlich unscheinbar vor einhundert Jahren abschloß. Jetzt wird diese Lebensgeschichte hoch gehandelt, die Platzkarten sind rationiert und teuer. Man läßt sich und andere das van Gogh-Jahr etwas kosten. Die Nachwelt flicht dem Künstler offenbar Kränze von öffentlichem Glanz. Nicht nur das Talent, so meint der Philister, das Genie hat sich durchgesetzt. Der einstige Außenseiter ist zum überragenden Insider der Kunstgeschichte geworden. Man weiß, wer van Gogh ist und was man von ihm zu halten hat.

Es ist eine bekannte, aber immer noch merkwürdig melancholische Ironie des Schicksals, daß Künstler (und wohl auch Denker) g e w e s e n sein müssen, um zu s e i n . Solange sie noch waren, lebten, blieb das Interesse mäßig und anekdotisch, geheftet vielleicht an einen unauffälligen Exotismus - eben an den Exotismus eines Außenseiters, der Grenzen überschritt, den man - wie im Fall van Goghs - mit einer Unterschriftensammlung als gefährlich in eine Heilanstalt schickte. Hat sich sein Leben im Tod abgeschlossen, so ist diese Gefahr - anscheinend - gebannt und die "Integration" des Werks (oder der Gedanken) kann sich ohne den schlecht kalkulierbaren Anspruch ihres Autors vollziehen. Die abgeschlossene Biographie bietet Stoff zur Legende: Man kann sie schreiben, umschreiben, passend schreiben - man braucht sie nicht zu lesen, weil man kein gelebtes Leben nachleben kann.

II

Die interessierte Aufarbeitung (Verarbeitung?) einer Biographie, eines Werks, der Lebensgeschichte eines Außenseiters erlaubt - wie gesagt - seine "Integration" - wie man formuliert: in den Kontext der Geschichte. Was in der Nähe gelebten Lebens nicht möglich war und wogegen dieses sich sträubte - seine Verortung und Einordnung -, das vermag die Retrospektive zu leisten. Sie stellt die gefährdete Ordnung wieder her, indem sie Kontinuitäten konstruiert. Die konstruierte Kontinuität siegt über die Kontingenz des ehemaligen Exoten, Einzelgängers, Eigenbrötlers. Unwillkürlich, so hat es den Anschein, demonstriert man in Aufarbeitungen und Bearbeitungen die Überlegenheit der Geschichte über den Zufall des Einzellebens, an das zwar noch der unverwechselbare Name erinnert, auch die "unverwechselbaren" Werke und Gedanken. Aber die Unverwechselbarkeit hat einen schalen Geschmack: Sie ist eingeräumt, konzidiert, wenn man so will: zum Markenzeichen erhoben. Der Name ist nicht mehr der eigene Name. Er ist ein Name in der Geschichte, in der Geschichte der Kunst, des Kunstbetriebs, der Bildung, des Museums und der Feiern.

Was in solcher "Beheimatung" des ehemaligen Außenseiters verloren geht - zumindest verloren gehen kann -, ist die unmittelbare Erfahrung der Selbst- und Fremdprovokation, die besondere Ausgesetztheit der künstlerisch-exemplarischen Existenz in die Welt unterhalb des sich als geordnet empfundenen Lebenszusammenhangs. Die öffentlich vereinnahmte Geschichte auch in allgemeiner Hochschätzung löst die elementare Spannung auf, in der sich ein Leben riskant formulierte. In der Tat: Man weiß, wer van Gogh war, kennt Namen, Daten, Werke einer durch Fremderinnerung versteinerten Biographie. Der ehemalige Außenseiter

III

wird zum Kultobjekt der Denkmäler. In diesem - unwider-
rufflichen? - Prozeß einer Eingemeindung in die Kontinuität
der Geschichte und in die Archive ihrer Historiker kann
Entschiedenes verloren gehen. Vor allem das: Die Einsicht,
die entschiedene und dadurch unbequeme Künstlerexistenz
immer erneut vor Augen führt - die Einsicht, daß Indivi-
dualität, die sich radikal und kompromißlos zu sich selbst
verhält, immer in einer Außenseiterposition steht, immer
in aggressiver Kontingenz die Kontinuitäten der Geschichte
durchlöchert, auch die Kontinuität der Geschichte des
eigenen Lebens. Der durch Objektivierung disziplinierte
Außenseiter ist immer nur ein Schatten des gelebten Außen-
seitertums, das objektiviert und dadurch stillgelegt
wird. Das gilt auch für die im Umgang mit Kunst verbreite-
te Form der "Objektivierung durch Verehrung". Immer läuft
diese Gefahr, durch den historischen Applaus die Abgründe
und Hintergründe zu verdecken, das elementare Außenseiter-
tum zu verbergen, das nicht nur die künstlerische Existenz
- diese aber exemplarisch - durchmächtigt.

Man wird schon bemerken, worauf dieses Kolleg abzielen
soll:

- es geht dabei nicht um eine Beitragsveranstaltung
zum van Gogh-Jahr.
- Es geht nicht darum, in die allgemeine Stimmung
einer Objektivierung durch Verehrung eines
"großen Künstlers" pädagogisch applaudierend
einzustimmen;
- es geht nicht darum, den "Bildungswert" der
Werke von van Gogh - etwa noch mit der Anmaßung
einer Auswahl und Rangordnung - zu bestimmen.

IV

- Es geht vielmehr darum, das anthropologische Problem der Individualität, das van Gogh mit dramatischer Beispielhaftigkeit lebte, als Frage nach der Außenseiterlage des Menschen überhaupt zu studieren.
- Es geht darum, die mehr und mehr in Abrede gestellte Existenz der Individualität in und an van Gogh zu vergegenwärtigen.
- Es geht darum, diese existierende Individualität
 - mit allen Brüchen, Schwierigkeiten, Selbstdifferenzen - als Weg des Menschen zu begreifen, der versucht, sich seine Welt verständlich zu machen, in der er der notorisch Fremde ist.

Mit anderen Worten: Der vage Titel "Pädagogische Interpretation" soll nicht etwa anzeigen, daß vom gesicherten Standort pädagogischer Menschenkenntnis das Leben van Goghs durchleuchtet und als allgemeiner Bildungs- und Entwicklungsgang gelesen werden soll. Weit eher gilt das Umgekehrte: Die wissenschaftliche Menschenkenntnis der Pädagogik soll sich der Biographie eines Lebens aussetzen, das in radikaler Selbstbezüglichkeit einen eigenen Lebensentwurf wagte, der sich an keiner Typik beugt und tatsächlich die Frage aufwirft, ob die "Individualität" - das allseits favorisierte Bildungs- und Erziehungsideal - nicht im Außenseiter seine äußerste Provokation und höchste Erfüllung hat. Angesichts der Existenz von van Gogh könnte es durchaus sein, daß die geläufige Stigmatisierung des Außenseiters in seiner Konfrontation mit der "harmonischen

Individualität" sich als falsch erweist. Es könnte sein, daß ein pädagogischer Traum (vielleicht sogar "Schlaf") an der Faktizität der Existenz eines Menschen wie van Gogh zerbricht: der pädagogische Traum von einer vollendbaren Beheimatung des Menschen in der Welt - oder auch der Traum von einer Versöhnung des Menschen mit sich selbst und der Welt in der Kunst und durch die Kunst. Vielleicht bricht in der Kunst (zumindest von van Gogh) wie im entschiedenen Leben, das sie praktiziert, das Unversöhnliche im Menschen auf: die Tatsache, daß jeder Mensch Außenseiter unter der Decke von Konventionen, Absprachen, praktisch notwendigen Gemeinsamkeiten ist - daß jeder Mensch in einer gewissen Revolte zum allgemeinen Menschen steht, der er sein soll, und daß das seine Individualität ausmacht.

Motto: "Allein, Ihr versteht mich nicht und ich fürchte, Ihr werdet mich vielleicht niemals verstehen." (van Gogh, Brief 336)

Anthropologische Präliminarien

Einleitung.

Dieses Kolleg hat ein klares Thema und ist gleichzeitig schwierig zu verorten - jedenfalls im institutionellen Rahmen eines Curriculums, das Pädagogik in Forschung und Lehre vorstellen soll. Thema ist "der Außenseiter", genauer: das "Individuum als Außenseiter". Zugleich - das ist die Absicht - soll die Thematik menschlichen Außenseitertums an Briefen eines Malers expliziert und dargestellt werden, dessen hundertster Todestag in dieses Jahr fällt: an den Briefen Vincent van Goghs an seinen Bruder Theo.

Mehrere Schwierigkeiten und Bedenklichkeiten drängen sich angesichts dieses "Vorhabens" auf. Beginnt man mit der naheliegendsten Bedenklichkeit, so kann man fragen: Stehen pädagogische Praxis und ihre Theorie nicht von vornherein in einem sehr distanzierten Verhältnis zu einer - positiv gefaßten - Thematisierung des Außenseiters? Sind sie nicht von ihrer Grundintention darauf abgestellt, den Außenseiter - wie immer er im einzelnen erscheinen mag - in die "Gemeinschaft" einzufügen? Kann man nicht mit guten Gründen behaupten, Erziehung versage nach Maßgabe ihrer Einflußmöglichkeiten immer dann, wenn ein Mensch als Außenseiter in Erscheinung trete, wenn "Auffälligkeiten" sich häufen, wenn Unterschiede, am Ende gar Differenzen das soziale Bündnis der miteinander Lebenden

anzuspannen beginnen? So betrachtet läge die Aufgabe einer "Pädagogik des Außenseiters" vorzüglich in dessen Vermeidung oder, wenn das hier und da mißlingen sollte, in dessen Therapie, im Sinne eines Beitrags zur Wiederherstellung des gefährdeten persönlichen oder gesellschaftlichen "Gleichgewichts". Der Außenseiter im Rahmen der Pädagogik wäre vorzüglich ein Fall der Rehabilitation, der Wiederherstellung eines gestörten inneren oder auch äußeren Gleichgewichts, der zwischenmenschlichen und innerweltlichen Balance. Diese Gleichgewichts- oder Balance-Vorstellung rubriziert den Außenseiter unter die Rubrik der Abweichung von einer Norm. Ist diese Abweichung gravierend, fällt sie unter das Stichwort der "Pathologie" und wird in dieser Perspektive zu einer Frage der Psychologie, der Soziologie, der Psychiatrie, der Medizin usf. Sie wird zum Problem der Psychopathologie, der Soziopathologie und eines - inzwischen breit entwickeltem - Hilfsangebots zur Behebung von subjektiv oder objektiv empfundenen Leidensstörungen. In diesem Sinne befaßt sich auch die Pädagogik mit "Verhaltensstörungen" und "Verhaltensauffälligkeiten" - etwa unter Disziplingesichtspunkten, die den erzieherischen Alltag, wie man sagt, "negativ beeinflussen".

Das alles ist bekannt und weder jene Humanwissenschaften, die sich des Außenseiters diagnostisch und helfend annehmen, noch jene pädagogischen Bemühungen um eine Linderung der Leidensrolle der durch Natur oder Umstände benachteiligten Kinder und Heranwachsenden sollen (und können) hier einer "kritischen Revision" unterzogen werden. Versucht werden soll etwas ganz anderes: nämlich nicht eine auflistende, vielleicht abwägende Darstellung der verschiedenen positiv-diagnostischen Perspektiven, in denen Außenseiter bestimmt, untersucht und behandelt werden, sondern versucht werden soll ein beobachtendes Nachdenken über den zunächst unscheinbaren Sachverhalt, daß - und das wäre

eine entscheidende These - jeder Mensch zu sich selbst, zur Welt und zum Anderen in einer Außenseiterposition steht, sofern er überhaupt "Individuum" ist. Stimmt man diesem Sachverhalt zu, dann verlagert sich das eingeschränkere (und noch zu bedenkende) Problem des Außenseiters von der Ebene positiv registrierter Abweichung auf die Ebene einer fundamentalen "Anthropologie". Die Frage nach dem "Individuum als Außenseiter" wird zur Frage nach der elementaren menschlichen "Befindlichkeit", die - wenn sie tatsächlich elementar ist - ihren adäquaten Ausdruck auch in der Pädagogik finden muß.

Was indes, so wird man fragen, spricht für die These, daß die Selbst- und Weltbefindlichkeit des Menschen diejenige eines notorischen, eines "existentiellen" Außenseiters ist? Überraschenderweise, schon die einfache Tatsache, daß der Mensch überhaupt zwischen Insider und Außenseitern unterscheiden kann, daß dieser Unterschied nicht selbstverständlich in ihn hineinfällt, sondern daß er ihn feststellt, damit umgeht. Mit anderen Worten: das eigentliche Wesen des Außenseitertums wäre die gelebte und praktizierte Unterschiedenheit. Zwar beobachtet man auch an Tieren und Pflanzen außenseiterhaftes, in diesem Sinne "abartiges" Verhalten. Nur: kein Tier, das sich von seinem Verband (Rudel) löst, keine Pflanze, die "abartig" aus ihrer Art herausspringt, weiß um die "Devianz" ihres Verhaltens. Sie wissen es jedoch deshalb nicht, weil sie ihre faktische Unterschiedenheit nicht entschieden existieren, weil sie - so formuliert philosophische Terminologie - nur "an sich", aber nicht "für sich" sind, weil sie die Differenz im "An-für-sich" nicht kennen, weil ihnen ihre Unterschiedenheit keine Umstände macht.

Der Mensch aber hat seinen wesentlichen Umstand gerade in der Unterschiedenheit, die ihn von anderen trennt und ihn

zugleich nach dem Anderen suchen läßt. Das heißt: Er hat nicht die Einzelheit eines Dinges, das der Zufall unter die Anderen verstreut. Vielmehr geht ihm seine Einzelheit auf. Sie geht ihm auf ("erscheint ihm") als die zu durchlebende Distanz, als die aufzuhellende Dimension des Nicht, als die Unterscheidung zwischen dem, was er ist und was er nicht ist. Das Außen, an das er stößt und grenzt, wird ihm zu einem rätselhaften Horizont, den er "die Welt" nennt: die Vielfalt und Mannigfaltigkeit der Dinge, die er zu ordnen und zu überschauen sucht, das Andersartige, das ihm seine Einzigartigkeit im Widerspruch und in der Verehrung vorführt. Aber das andere, das der Mensch nicht ist und im Wissen um das er von sich selbst weiß, ist nicht nur "draußen", nicht nur bei dem, was man geradehin (und meistens unbedacht) "die Gegenstände" nennt. Es wäre zu einfach, ließen sich die Verhältnisse und Beziehungen einteilen in das, was "zu uns" gehört und was "nicht zu uns" gehört. Tatsächlich ist die Situation komplexer und komplizierter. Denn das Verhältnis von innen und außen, von Innen- und Außenseite menschlicher Existenz, deckt sich nicht mit dem Verhältnis vom Ich und "seinem" Gegenstand. Inwiefern nicht? Insofern nicht, als der Mensch auch sich selbst als etwas Gegebenes hat, das er der Außenseite seiner Existenz zuschlägt. Mit anderen Worten: Er steht auch zu sich selbst in einer Innen-Außen-Beziehung. Sein Leib nämlich wird ihm als Körper zu einem Äußeren - zu einem Äußeren, das er von innen bewohnt. Gleichwohl ist der Körper, zu dem er sich wie zu einem anderen von innen in Beziehung setzt, den er in vielfachen Abschattungen sinnlich-sinnhaft "vergegenwärtigt" unverwechselbar s e i n Körper - eben in der merkwürdigen Weise, daß er seinen Körper nicht nur besitzt, sondern unausweichlich von ihm besessen wird. Kein Mensch vermag sich wahrhaft zu ent-körpern; seineEnt-Leibung ist der Tod.

Der Mensch ist also nicht nur Außenseiter von dem her gesehen, was er nicht ist, was den Charakter des Nicht-Menschlichen hat; er ist vielmehr auch Außenseiter für sich selbst und in sich selbst. Die Unterscheidung von "innen" und "außen" macht gleichsam vor ihm selbst nicht halt. Sie spielt in das hinein, was man die "Innerlichkeit" nennt. Üblicherweise als das unverletzbares Sanktissimum betrachtet und mit harmonischen Zügen des Bei-sich-selbst-seins ausgestattet, ist die vielberufene Innerlichkeit in Wahrheit ein Tummelplatz vielfach kontroverser und überraschender Selbstvergegenwärtigungen: ein Schauplatz sich ablösender und überschneidender Stimmungen, die nur so lange durch Formalität eines Ich-Bewußtseins zusammengehalten werden, wie dieses Bewußtsein als Hellbewußtsein seine synthetisierende Kraft durchzusetzen vermag. Läßt diese Kraft nach - wie etwa in den dionysischen Rauschekstasen Nietzsches - , bietet die Innerlichkeit das befremdliche Bild eines suggestiven Chaos, das das principium individuationis hart bedrängt und die Vermutung aufzwingt, daß die Souveränität des "innerlichen Ich", das unverwechselbar sein soll, der Souveränität eines treibenden Korkens auf wilder See gleicht, der zwar schwimmt, aber nicht über seine Richtung bestimmt, sondern "getrieben" wird. So jedoch wird der Mensch in sich selbst fremd. Er weiß, daß er ist, aber er kann nur vermuten, wer er ist. Jetzt bedrängt ihn die Unterschiedenheit nicht nur in der Differenz zu anderem, sondern mehr noch in der Differenz zu sich selbst. Er wird überrascht von befremdlichen Erinnerungen, Erwartungen und damit verbundenen Stimmungen, die sich der Dominanz des Ich-Bewußtseins und seiner Verfügungsmacht entziehen.

Sieht man menschliches Außenseitertum - elementar und nicht primär als pathologisches Phänomen gefaßt - in der Unterschiedenheit (der Schwester des Zweifels und der Verzweiflung), so lassen sich in der Zusammenfassung des ersten

Hinblicks auf das Problem des Außenseiters drei Grundweisen entscheiden, in denen die fundamentalanthropologische Unterschiedenheit als urmenschliche Befindlichkeit an den Tag tritt. Einmal ist es die Unterschiedenheit, die menschliche und nicht-menschliche Dinge voneinander trennt und problematisch aufeinander bezieht, die Unterschiedenheit von Mensch und gegenständlicher Welt; sodann ist es die Unterschiedenheit der voneinander getrennten und miteinander verspannten Individuen (Menschen), die Unterschiedenheit zwischen dem Ich, dem Du und dem Er; schließlich - und das ist die irritierendste Erscheinungsweise der Unterschiedenheit - gibt es auch die Erfahrung der Unterschiedenheit des Einzelnen von sich selbst: die Unterschiedenheit als Differenz und Verschränkung von Ich-Gewißheit und Ich-Ungewißheit, von Selbsthabe und Selbstentzug im Wirbel hinter- und untergründiger Gestimmtheiten: in Ekstasen rauschhaften Glücks ebenso wie in Ekstasen todnaher Trauer. Alle drei Grundweisen aber lassen sich als Außenseiterdispositionen begreifen. Als "Außenseiter der Welt" kann sich der Mensch fassen, wenn er sich von den nicht-menschlichen Dingen her erblickt, denen er Gewalt antut oder ^{diese} verehrt; als "mitmenschlicher Außenseiter" - wiederum im elementaren Sinne des Wortes - wird er sich erfahren, wenn Liebe und Trauer ihn in unterschiedlicher Weise aber mit ähnlichen Konsequenzen auf die Unmöglichkeit verweisen, das lebendige Ich in einem Du aufgehen zu lassen; als "Außenseiter seiner selbst" indes erlebt sich der Mensch angesichts der eigenen Uneinholbarkeit, das heißt: angesichts der Unmöglichkeit, sein Leben den unbestritten souveränen Direktiven einer durchgängigen Bewußtseins Herrschaft zu unterstellen. Ob als "Außenseiter der Welt", als "mitmenschlicher Außenseiter" oder als "Außenseiter seiner selbst" - immer taucht der Mensch als ein "Fremder" auf: als das fremde Ding unter den Dingen, als der Fremde für den Anderen und als Fremder für sich

selbst. Der Mensch als existierende Unterschiedenheit, so kann man also vorerst resümieren, lebt in dreifacher Fremde: in der Fremde der Welt, in der er selbst "vorkommt", in der Fremde der Anderen, mit denen und unter denen er lebt, und in der Fremde seines Ich, das seiner selbst formal gewiß ist, das sich aber nur bedingt kennt.

Im Lichte solcher Überlegungen zeichnet sich eine andere als die eingangs erwähnte "Pädagogik des Außenseiters" ab. Folgt man den Gedanken über die dreifach dimensionierte Außenseiterposition des Menschen in der Welt (Welt in einem "globalen" Sinn), dann müßte sich die Pädagogik - unbeschadet ihrer einzeldisziplinären Aufgaben - grundsätzlich als Beheimatung des Menschen in der Fremde verstehen, und zwar in einer Fremde, die unterhalb aller kulturellen Vertrautheiten das wesenhafte Antlitz der Fremdheit nicht verliert. Was soziologische, psychologische und ethnologische Kategorien als die Innenseite menschlichen und mitmenschlichen Lebens definieren - als Normalitäten, Üblichkeiten, Arrangements - wäre ebenso unverzichtbare wie aber auch widerrufbare materielle und ideelle Konstruktion einer Zwischenwelt: einer Heimat auf Widerruf, die nie vollends gegen den Einbruch des Fremden und Befremdlichen abgeschottet werden könnte. Und in der Tat: Der Einbruch des Fremden über die als Grenzen behaupteten und errichteten Außenseiten ist vertrauter, als man es sich einräumt. Jedes tiefere Gespräch, das man führt, hat einen Punkt des Verstummens. Jeder Mensch, dem man begegnet, den man also nicht nur trifft, behält einen manchmal bohrenden Rest von Unvertrautheit. Kein Bild, das man sieht, deckt sich restlos mit dem des Nachbarn. Jedes Glücken hat einen Horizont von Versagung. Jeder Einklang setzt die Differenz der Töne voraus. Jede Übereinstimmung spielt vor einem

Hintergrund von Verschiedenheiten, der durch die Übereinstimmung nicht aufgehoben wird.

Übereinstimmung und Differenz, Unterschiedenheit und Gemeinsamkeit, Außersichsein und Beisichsein: das sind offenbar elementare "Befindlichkeiten" des Menschen, dem die Welt (wie er sich selbst) Fremde und Heimat zugleich ist. In dem "zugleich" aber steckt die Herausforderung und Provokation, die wiederum der Logik spotten. Denn: Wie kann etwas zugleich sein und nicht sein? Wie kann der Mensch dadurch bei sich sein, daß er nicht bei sich ist und dadurch nicht bei sich sein, daß er bei sich ist? Was indes wie ein verwegenes Spiel mit logischen Paradoxien aussieht, was auf diese Weise und in solcher Option dem "gesunden Menschenverstand" widerspricht, ist existentiell nicht ohne Beleg. Denn wer von denjenigen, die einigermaßen "selbstwach" sind, kennt nicht das Spiel mit der Grenze, erfährt nicht das Hinausgeworfenwerden aus sich selbst, kennt nicht die Stimmungen des Außersichseins, der Selbstvergessenheit, die Momente der Hingabe und zugleich die Momente der Rückkehr und der Verslossenheit in sich und in einem? Zwar gilt auch: Nur allzu leicht seiner selbst scheinbar sicher und von anderen darin bestätigt, vergißt man die Abschwünge und Aufschwünge, das Oszillieren um die gedachte Lebenslinie, welche die "Identität" sein soll, vergißt man, daß Außenseiten und Außenseiter keine feststehenden Bestände und sicheren Normmarkierungen sind, in denen man sich ein für allemal einrichten kann - übersieht man, daß die sogenannte "Alltagswelt" tatsächlich nur eine - allerdings überlebenswichtige - Konstruktion ist, daß die Kulturen endliche Gehäuse sind, in denen man erblindet, wenn man (gleichsam) nicht mehr die Fenster zum Nichtmehrsein des

Vergangenen und Nochnichtsein des Künftigen öffnet.
Und die herausgeschnittene, die zementierte "Gegenwart"
tut das Ihre, die Chancen des Fremden strategisch zu minimieren und damit die Frage nach der Hin- und Zugehörigkeit obsolet zu machen. Eine A-Logizität des Lebens, wie sie der existierende Außenseiter - seine Existenz bis zum Rande gefüllt mit Problemen - lebt, scheint in unseren Zeitläuften nur noch eine geringe Chance zu haben. Als anthropologisches Elementarproblem der Welt- und Selbst-rätselhaftigkeit verschwindet er in der Positivität der Anthropologien, die von detaillierter Menschenkenntnis überborden. Jenseits von Heimat und Fremde, Fremde und Heimat, von Beisichsein und Außersichsein etabliert sich eine Ebene normativer Normalität, die auch Abweichungen noch im Normgefüge einfängt - in das Normgefüge des kalkulierten Außenseiters. Diesen - den kalkulierbaren Außenseiter - konzidiert man. Man stattet ihn aus - in Grenzen. Man versieht ihn sogar mit accessoires des Sich-Unterscheidens. Die Unterschiede werden gleichsam angeliefert, produziert. Der kalkulierte Außenseiter wird auch dekoriert, er wird im Dekor normalisiert. Oder, wenn man mehr Gedanken darauf verwendet: er wird objektiviert, erforscht, Gegenstand der Kreativitätsforschung. Diese wiederum stellt sich in den Dienst "innovatorischer Potentiale", deren Bewirtschaftung für Zweckmäßigkeit sorgt. Und während der so bewirtschaftete, kalkulierte, notfalls therapierte, in jedem Fall kalkulierbare Außenseiter die Gefahr von Störungen nicht mehr darstellt, keine Unberechenbarkeit mehr ist, baut sich eine Monotonie auf, aus der man sich - verlegen und privat - dann und wann in "Ablenkungen" zurückzieht, in denen ein "unglaubliches" Bild, das kulturelle Tradition in- zwischen hat zum Standard werden lassen, der Erbauung durch das "Andersartige" dient, von dem man ja immer noch

weiß, manchmal sogar in sich selbst. Nur allzu weit möchte man sich nicht über die Grenzen hinaus- und in die Hinter- und Abgründe hineinwagen, die möglicherweise das gekonnte Leben selbst mit Fragezeichen versehen - anstatt sie zuverlässig den "Existenzen" anzuhängen, die als "Einzelgänger", "Eigenbrötler", "Sonderlinge" und "Spinner" im Guten wie im Bösen ihr Unwesen treiben. Man möchte an den Grenzen spielen, aber man möchte sie nicht überschreiten. Man möchte den Kitzel, vielleicht den Kult, aber man möchte nicht einsehen, daß der Außenseiter nicht nur eine sozial definierte Rolle und Gestalt ist, sondern jene grundmenschliche Befindlichkeit, die zu Normen herausfordert und doch darin nicht einzufangen ist. Und so ist es nur zu verständlich, wenn man Kunst und Künstler, wenn man diese Grenzgänger des Lebens (sofern sie positive Effekte zeitigen) zumindest seit der Neuzeit zu "großen Individuen" stilisiert und sie dadurch auf schmerzfreie - weil des Vergleichs enthobene - Distanz bringt. Aus solcher Distanz konnten dann diese großen Individuen, zu "Leitbildern" gezähmt, als Vorbilder gelten: nicht als Vorbilder indem, was sie lebten, sondern in den "Werken", die sie schufen und die sich offenbar - eben als "Werke" - von diesem Leben ablösen. Für dieses Ablösungsverfahren gaben sie in ihrem selbstvergessenen und besessenen Tun selbst Anlaß. Gaben sie ihn? Das ist zu fragen. Zu fragen ist, ob nicht die Vorbildlichkeit der sogenannten "großen Individuen" darin besteht und bestand, daß sie am Ende den Skandal nicht scheuten, der mit der grundsätzlichen Außenseiterposition des Menschen gesetzt ist, daß sie es riskierten, den Skandal zu leben, der der Mensch in einer von sich her oder durch Vereinbarungen geordneten Welt immer ist, daß ^{sie} das paradoxe Spiel des "Daseins" - das paradoxe Spiel einer gleichzeitigen Verschränkung

von Positivität und Negativität, von Heimat und Fremde - spielten, ohne sich um den Preis zu kümmern. Das aber durchaus nicht angstfrei und "groß", sondern mit überaus menschlichen, ja banalen Reaktionen. Der Mensch als Außenseiter ist zumeist ein banaler Held und die zugeschriebene, ihn distanzierende "Größe" funktioniert auch in diesem Sinne als "Sicherung", daß sie die banalen Ähnlichkeiten verschwinden läßt, die ihn als menschlich-allzumenschlich wieder in die Nähe desjenigen rücken, der für sich selbst in der vindizierten "Größe" unerkennbar bleiben möchte. Wieder eine Paradoxie: Das große Individuum ist dadurch "groß", daß es eigentlich nicht groß ist; es ist dadurch groß, daß es sich an den Banalitäten reibt, in die es verstrickt ist, daß es dem schlichten Gedanken - dem selbstverständlichen und elementaren - Skandal menschlichen Außenseitertums im Falle des Künstlers etwas näher steht als alltägliche Selbstzufriedenheit es sich einräumt. Daß er den Skandal (das Ärgernis) der Unterschiedenheit auf sich nimmt.

Die Sache mit der Aufrichtigkeit

II

Im Januar 1890 - etwa ein halbes Jahr vor dem Tod van Goghs am 27. Juli - veröffentlicht Albert Aurier, ein engagierter junger Kunstkritiker, einen ersten Essay über die späteren Gemälde van Goghs. Er veröffentlicht den Essay im "Mercure de France", einer symbolistischen Halbmonatsschrift, deren Begründer Aurier war. Der Titel

des Essays lautet: "Les Isolés - Vincent van Gogh":
die Einzelgänger, so kann man übersetzen.
Dieser Essay, für den sich van Gogh aus Saint Remy
(um den 12. Februar 1890) bedankte und indem er zugleich die
ihm zugeschriebenen "Verdienste" an Gauguin
und Monticelli weitergab, ist im Rückblick von einiger
Klarsicht - auch hinsichtlich des Gespürs für die
Provokation, die von van Goghs später Malerei ausging.
Aurier ist beides: ein sprachlich bildkräftiger Kritiker^u.Analytiker
des Einzelgänger- und Außenseitertums, in dem wesentlich
und persönlich die unakademische Bildkraft van Goghs
gründet. In eindrücklicher Sprache, die selbstverständ-
lich auch um ihren Gegenstand wirbt, wird zunächst
der Eindruck der Bilder skizziert, ist in diesem Essay
die Rede von einer "beunruhigenden, erregenden Darbie-
tung einer seltsamen Natur", von Bäumen, "die sich
winden wie Riesen in der Schlacht", von "Astarmen", die "ihre
ewige Herausforderung an Sturm und Blitz, an die böse
Natur verkünden", von Bergen, die sich "krümmen" wie
"Mammut- und Rhinocerosrücken", von Obstgärten "blond
wie Jungfrauenträume", von Häusern, die sich winden
"wie lebendige Wesen", die "leiden, sich freuen, denken",
von Landschaften "gleich den bunten Schmelzflüssen aus
einem teuflischen Alchimistentigel". Und es wird resümiert:
"das ist die Materie, die gesamte Natur in wahnsinnigen
Windungen, in tobender Raserei, gesteigert bis zur äußersten
Erregung; das ist zum Alpdruck gewordene Form ...; das
ist zum Brand gewordenen Licht, das ist Leben, heißes
Fieber."

Auriers Stakkato der Eindrücke, mit dem er seinen Essay
eröffnet, zwingt die Frage nach dem Menschen, der sich
in solchen Bildern entäußert, geradezu auf. Wer ist dieser

van Gogh, dieser holländische Maler? Offenbar ein Einzelgänger, ein Isolé, der sich von den "kerngesunden" holländischen Künstlern, die "hinterm Ofen" malten, durch die Ekstasen seines "heißen Fiebers" nachhaltig unterscheidet und der doch - noch in dieser Unterscheidung - mit ihnen verbunden ist, denn, so bedeutet Aurier, van Gogh sei "Realist" - allerdings Realist in dem Sinne, in dem Emile Zola den Realismus definierte, nämlich als Natur, gesehen durch ein Temperament, als temperamentvoll widergespiegelte Natur und insofern aufrichtig dargestellte Natur. Einzelgängertum, so die Überzeugung Auriers, ist weder ein Einwand gegen Realistik, noch gegen Wahrheit. Diese Wahrheit - als persönliche Wahrheit - besteht allerdings nicht in der Einlösung eines Abbildverhältnisses (wie es gewöhnliche und akademische Bildvorstellung meint), sondern in der Ehrlichkeit der Eigensicht, des Eigenblicks.

Es ist bemerkenswert zu sehen, wie Aurier in der Rolle des wohlwollenden Kritikerfreundes den Isolé zu interpretieren, zu übersetzen, zu verteidigen und zu erklären sucht. Die Interpretation, die Übersetzung ins Medium der Sprache bedarf des Vergleichs, der Metapher. Zugleich wird die Metaphorik provokativ in dem Maße, in dem sie stimmt: Zypressen als "schwarze Flammen", Berge als "Rhinozerosrücken", Häuser, die "sich winden". Das stimmt in der Tat nicht zu üblichen Wahrnehmungen, zu der banalen Sicherheit bildhafter Auskenntnis unter den Dingen. Die Welt ist in diesen anderen Bildern -- verhext und suggestiv - nicht wiederzuerkennen. Und wenn schon der ^{im}Sehen geübte Kritiker seine Schwierigkeiten hat, in der ebenso verhexten wie merkwürdig saugenden Bildwelt des Einzelgängers Fuß zu fassen, wenn er schon

Diese Kopie wird nur zur rein persönlichen Information überlassen. Jede Form der Vervielfältigung oder Verwertung bedarf der ausdrücklichen vorherigen Genehmigung des Urhebers.

© Egon Schütz

- nach der Wahrheit dieser Bildwelt fragend - "nur" die Aufrichtigkeit des Malers ins Feld führen kann: um wieviel größer müssen die Schwierigkeiten für diejenigen sein, die entweder in standardisierten, von der Tradition der Kunst eingespielten Blickmustern oder die gar durch die Blickvoreingenommenheiten des Alltagsrealismus diese neuen Bilder vergleichen, messen und einschätzen wollen. Dabei gerät die Wahrheit der Bilder, die man an Konventionen von Vorbildern (in der Kunst) oder die man im Bestehen auf Alltagsverhältnissen fixieren möchte, ins Schleudern. In der Tat: die Frage nach der "Wahrheit" dieser verhexten Bildwelt, die auch kühne sprachliche Metaphorik kaum zu erreichen vermag, wird zur Frage der "persönlichen" Wahrhaftigkeit des Künstlers. Diese aber hat immer einen einsamen Stellenwert unter der geronnenen Wahrheit der Traditionen, Konventionen und Konsense. Völlig zutreffend sagt Aurier im Hinblick auf die Einsamkeit der Wahrhaftigkeit, daß es - eigentlich - "kein unwiderlegbares Kriterium für den Grad der Aufrichtigkeit des Künstlers gebe". Nach welchen Insider-Standards soll dessen Außenseiter-Wahrhaftigkeit gemessen und gewogen werden? Oder ist im Grunde die Wahrhaftigkeit, die mit der "Aufrichtigkeit" gemeint ist, gar keines Maßes fähig, sondern - unterhalb aller Maße - ebenso maßlos wie maßgeblich?

Dazu einige Überlegungen: Das Verhältnis von Wahrheit und Wahrhaftigkeit kann - seit Beginn der Neuzeit - nicht mehr als "ungetrübte" gelten. War Wahrhaftigkeit ehemals der Königsweg des Individuums zur Wahrheit, die, ihm und anderen Individuen weit überlegen, sich seiner Wahrhaftigkeit offenbarte, wenn es sich davon nur nicht ablenken ließ, so wurde im Sturz ewiger Wahrheit zum "Fall" des Menschen die Wahrhaftigkeit zur Quelle einer

Skepsis, die den Glanz ewiger Wahrheit nicht mehr uneingeschränkt leuchten ließ. Die Wahrhaftigkeit blieb nicht länger eine "der" Wahrheit entsprechende Tugend, sondern sie riß die Entscheidung über Wahrheiten gewissermaßen an sich. Das alte Verhältnis kehrte sich um: Nicht "die" Wahrheit eröffnete sich mehr der Wahrhaftigkeit, sondern die Wahrhaftigkeit befand über "ihre" Wahrheit. Damit war der Weg zur sich konkurrenzlos setzenden Menschenwahrheit gebahnt, die nach Absprache - auch nach Absprache in der Form wissenschaftlicher Methoden - sich in Geltung setzte und ihre eigene Geltung in Kriterien sanktionierte. Die Wahrheit wurde - auch in intersubjektiver Weise - subjektiv. Das war jedoch nicht nur ein Triumph menschlicher Wahrheiten über die außermenschlich und metaphysisch verbürgte Wahrheit, sondern die Tugend der Wahrhaftigkeit erwies sich als durchaus nicht nur zu begrüßender dauernder Stachel der Selbstprovokation. Man hielt an der Forderung nach Wahrhaftigkeit fest (insbesondere in der Pädagogik und Ethik, aber auch in Wissenschaft und Politik). Jedoch dieses Festhalten, unter der Bedingung, daß der Mensch nur noch sich selbst als Ursprung von Wahrheit anerkannte, mußte eine irritierende Folge haben: die irritierende Folge, daß "seine" Wahrheit sich stets auch als Irrtum, vielleicht sogar als Täuschung erweisen könnte. Der junge Nietzsche brachte diese Folge auf eine berühmte Spitze: auf die Frage, ob das, was wir unsere Wahrheit nennen, möglicherweise nur eine - nicht einmal sonderlich raffinierte - Form überlebensnotwendiger Lüge sei. Und er tat - später - noch ein übriges: Er fragte nach eben der Aufrichtigkeit, die Aurier an der Kunst überhaupt und an van Goghs Kunst insbesondere zum Problem zuverlässiger Einschätzung wurde. Das Ergebnis dieser "Rückfrage" war bei Nietzsche die Erkenntnis, daß die als Tugend unschuldig gepriesene Wahrhaftigkeit eben nicht

Halt macht vor dem, was "man" als Wert und Wahrheit (vorzüglich im Christentum) schätzte, sondern daß die gelebte Wahrhaftigkeit sich subversiv gegen die Wahrheiten, denen sie dienen sollte, verhielt. Die Subversion der Wahrhaftigkeit indes hatte zur Folge, daß die Werte sich entwerteten, daß deren "Interessiertheit" aufgedeckt wurde, - daß die Dekadenz und der europäische Nihilismus entstanden. Wenn Wahrheit nichts anderes als menschliche Wahrheit ist, so kann man resümieren, dann kann sie sich vor der entschleiernenden Subversion der Wahrhaftigkeit nicht retten - es sei denn mit der Gewalt einer zwanghaft auf Dauer gestellten Ideologie, die sich - wider besseres Wissen und unbekümmert um ihre Glaubwürdigkeit - als neue Ewigkeit versteht. Die Anfälligkeit für solche "neuen Ewigkeiten" liegt auf der Hand und ist "lebenstechnisch" nicht einmal zu kritisieren.

Man kann zusammenfassen: Macht die Wahrhaftigkeit, die Aufrichtigkeit, ehemals das Individuum als Außenseiter zum Insider, so macht sie unter Bedingungen "nachmetaphysischer Zeit" das Insider-Individuum zum Außenseiter. Je mehr der Mensch zu seiner Wahrhaftigkeit und Aufrichtigkeit steht, desto wahrscheinlicher wird er zum Isolé. Und der Grad der Aufrichtigkeit, um den es Aurier (am Ende ein wenig resignierend) geht, kann nur an der Intensität des Konflikts und des Widerspruchs abgelesen werden, nicht aber an der Verbindlichkeit einer unbezweifelt geltenden Wahrheit. Denn: die Wahrhaftigkeit ist nicht mehr die Einlösung vorweg bestehender Wahrheit, sondern der Test der Provokation einer ihre Geltung nur annehmenden Menschenwahrheit.

Am Ende zeichnet sich ein doppelter Realismus ab:
der Realismus der Wahrhaftigkeit und der Realismus

der geronnenen Wahrheiten, eben der Konventionen und Konsense, in denen sich Leben, Denken und Handeln alltäglich einrichten. Diese Verdoppelung, dieses Angespanntsein der Existenz zwischen ihrer realistischen Wahrhaftigkeit und den umläufigen, landläufigen "Realien" kann nicht bequem sein. Für den Triumph der Aufrichtigkeit zahlt man einen hohen Preis - wenn es denn überhaupt ein "Triumph" ist. Auriers kerngesunde Holländer "hinter dem Ofen", die alten Meister "der sehr ehrenwerten, sehr gewissenhaften, sehr sorgfältigen, sehr protestantischen, sehr republikanischen, sehr genial-banalen Kunst" - sie waren auch als Künstler Realisten und ihnen blieb van Gogh (wie Aurier meint) verwandt in der "Stammesart". Aber, so ist hinzuzufügen, die Spannung zwischen dem künstlerischen Realismus der Wahrhaftigkeit und dem Realismus der Wahrheiten, in denen man sein Leben eingerichtet hat: diese Spannungen waren bei den alten Meistern noch nicht zur Eruption gediehen, zu einer Eruption, deren bewegende Kräfte Aurier in der "naiven Wahrhaftigkeit" und der "echten Unbefangenheit" der Bilder van Goghs mehr aufzuspüren als zu analysieren sucht. In den Metaphern seines Essays, den Bildern von van Goghs - soweit das möglich ist - kongenial im Empfinden der künstlerischen Provokation von van Gogh überzeugend, im Eingeständnis der Unabschätzbarkeit des Maßes künstlerischer Wahrhaftigkeit selbst wahrhaftig, nimmt Aurier angesichts der eruptiven Bilder schließlich Zuflucht in ein Verständnis der Person van Goghs, das anscheinend ebenso naheliegend wie bedenklich ist: Er sieht in ihm ein "halbtolles Genie", einen "krankhaft empfindlichen" Menschen. Deshalb seien "seine Lauterkeit und seine Wahrhaftigkeit so anders als der Realismus, die Lauterkeit und Wahrhaftigkeit dieser großen, an Körper und Geist so gesunden Kleinbürger

Hollands, die seine Vorfahren und Lehrer waren."

Die Frage drängt sich auf: War van Gogh als "halbtolles" Genie selbst für den Kritikerfreund nur als "krankhaft" verständlich? Legte Aurier damit nicht schon seinem Publikum nahe, sich durch psychologisierende Einschätzung in ihrem Wahrheitsgehäuse gegen die Wahrhaftigkeit der Bilder zu verbarrikadieren? Wurde dadurch nicht der Isolé, der keiner sein wollte, tatsächlich isoliert unter Abgabe seiner Werke? - Merk- und denkwürdig mischen sich in Auriers frühem van Gogh-Plädoyer Einsicht, sogar Voraussicht sowie zurückweichendes Erwägen und der (vielleicht nicht eingestandene) Wunsch, sich durch Verstehenskategorien zu entlasten, die den Druck der radikalen Aufrichtigkeit van Goghs auffangen, indem sie - wenn auch zögernd - ins pathologische umbiegen, was den Außenseiter so befremdlich macht. Hellsichtig war sicherlich Auriers Prognose, daß eine "späte Bewunderung des Publikums" nicht "sehr aufrichtig" sein werde - mit Ausnahme übrigens der Künstler und jener "glücklichen" und "ganz kleinen Leute", die durch Zufall den heilsamen Belehrungen der Lateinschule entronnen sind".

Aber gibt es nicht auch, um das noch einmal zu fragen, ein deutliches Moment des Zurückweichens bei Aurier selbst - eines Zurückweichens vor der "existentiellen Konfrontation mit dem Außenseiterhaften, das in van Goghs Bildern so überaus exemplarisch und auch erschreckend zum Ausdruck gelangte? Der geübte Kritiker kann sich Brücken bauen, selbstverständlich; er kann vergleichen - wie es bei Aurier geschieht. Er kann über die Differenz die Kontinuität halten; er kann das Programm dieser Malerei an den Tag stellen, so wie er es sieht: als Herausforderung der "Kleinbürger",

deren Welt für den Sehenden in gewaltsamen Bildern durchlöchert wird. Er kann auf die Technik abheben, auf die Farbpalette und die Pinselführung. Er kann die Zivilisationsmüdigkeit an den Pranger gestellt sehen - in der Sehnsucht nach naiver, ganz ursprünglicher und daher neuer Kunst, die ein vergreistes Geschlecht vielleicht aufrüttelt. Er kann bei van Gogh zurecht vermuten, daß er durch eine "volkstümliche" und "kindliche" Malerei das "unverbildete Volk" fesseln wolle. Das alles hat sein Recht und seine Berechtigung: der professionelle und zugleich engagierte Zugriff, der sozialkritische Unterton, die gar nicht lehrerhafte und doch belehrende Vorstellung eines Isolé. Aber die Tür, durch die dieser Isolé eintreten soll, ist sie breit genug? Und der Blick auf ihn, ist er offen genug, um dem gerecht zu werden, was er in seinen riesenhaft waghalsigen und kindlich aufrichtigen Bildern a u c h vorstellt: Eine Existenz, die in äußerster und keineswegs ursprünglich krankhafter Spannung zu sich selbst und zur Natur steht, von den Mitmenschen gar nicht zu reden? Das Werk in eine eruptiv gespannte Existenz z u r ü c k z u l e s e n , ist wohl eine andere Sache, als den Künstler biographisch und psychologisch zu charakterisieren. Dieses Zurücklesen in die Existenz außenseite-rischer, kaum gebändigter Individualität hat wenig zu tun mit dem Biographisieren - vieles aber mit der Bereitschaft, van Goghs Wahrhaftigkeit sich selbst gegenüber zu praktizieren, das heißt: der Herausforderung nicht auszuweichen, die eigenen positiven Wahrheiten über Kunst und Künstler selbst zur Disposition zu stellen.

Einfacher gesagt: Aus der Kenntnis van Goghs ein Problem der eigenen Existenz in Prüfung ihrer Wahrhaftigkeit zu machen - jener Wahrhaftigkeit, die eben nicht nur das Privileg oder die militante Unschuld der Künstler- und Lebenssonderlinge ist. So könnte man etwa fragen, ob

nicht der von Aurier in van Gogh gezeichnete "krankhaft empfindliche" Mensch als solcher nur einer Existenz erscheint, die es sich "krankhaft unempfindlich" in ihrem Dasein bequem gemacht hat, die nicht zur Kenntnis nehmen möchte, daß die Wahrhaftigkeit, die man - zumindest in Grenzen - am Künstler als Quelle seiner "Originalität" schätzt, für jeden eine riskante Verpflichtung darstellt, der den Außenseiter nicht nur anerkennt, sondern *s i c h* in ihm - und sei es auch über große Distanzen - wiedererkennt, und zwar nicht als Dublette des Anderen, wohl aber als sein elementarer Weggenosse. Von hier aus könnte die "immanente Pädagogik" der Kunst van Goghs bestimmt werden als ein Freisetzen der Subversion der Wahrhaftigkeit im Einzelnen, in seiner je-eigenen Existenz.

Frühe Apologie: Der Bruder als Fremder und der Fremde als Bruder

I

Juli 1880. Van Gogh ist noch im belgischen Kohlerevier der Borinage und wird noch im selben Jahr nach Brüssel gehen. Hinter ihm ein Leben - sofern man bei einem Siebenundzwanzigjährigen von einem "hinter ihm liegenden Leben" sprechen kann -, hinter ihm ein Leben notorischen Scheiterns: als Kunsthändler, als Hilfslehrer und Hilfsprediger, als Buchhändler, als theologischer Studienaspirant, als Missionar, dem man zunächst die Promotion zum Evangelisten und dann die Unterstützung seines praktischen Engagements entzieht - sein Verhalten widerspricht den Vorstellungen priesterlicher Würde, er ließ die Amtsdistanz offenbar vermissen, machte sich zu sehr gemein mit denjenigen, denen er das Evangelium der Liebe verkünden

sollte. Er nahm das Evangelium zu wörtlich. Am Ende zu viel Romantik und zu wenig Pragmatismus oder Realismus? Ein Leben mit bereits vielen Stationen, aber an keinem bestimmten Ort? Oder nicht vielmehr ein Leben, das mit der Wahrhaftigkeit schon Ernst machte, für van Gogh selbst verheerend ernst - weil dieses Leben sich nicht zu den erwarteten Konturen fügen wollte, in denen sich ein junger Mensch mit verlässlichen Zukunftsperspektiven einrichtet? Der Streit, die Reibereien mit den Vorgesetzten, der Familie, dem Vater und schließlich dem Bruder waren in dieser Existenz offensichtlich vorprogrammiert, so würden psychologische und soziologische Klugheit sagen. Der sich selbst gesund dünkende Menschenverstand würde es anders definieren: als "vorzeitigen Geschmack am Rentnerdasein", an einem Leben im wesentlichen nicht auf eigene Kosten. Und wenn Theo, der Bruder, es so formulierte, war es nicht einmal unrichtig und dennoch völlig falsch. Einerseits blieb van Gogh lebenslänglich der "Rentner" seines Bruders (so jedenfalls mußte es sich sozialen Insidern darstellen), andererseits arbeitete sich dieser Rentner zu Tode, indem er sich in seinem Anderssein aufrieb - so lange aufrieb, bis "Wahrnehmungsstörungen, auditive und visuelle Halluzinationen" (Frank 1976, S. 106) den exculpierenden Krankheitsverdacht auf das ganze Leben zurücklegen konnte. Jener Brief an den Bruder, der sich mit dem Rentner-Vorwurf auseinandersetzt, ist von seltsamer Klarsicht van Goghs auf sich selbst. Er ist keine Verteidigungsschrift, die auf der Ebene des Verdachts selbst operiert. Es ist vielmehr eine Existenzapologie von äußerster Seh- und Blickschärfe. Den Brief - den Brief mit der frühen Numerierung 133 - schrieb van Gogh, wie er anfänglich einräumt, "widerstrebend". Die eigentliche Eröffnungsfeststellung lautet: "Bis zu einem gewissen Grade bist Du mir ein Fremder

geworden, und auch ich bin es Dir vielleicht mehr als Du denkst..." - dieser Eröffnungssatz ist ohne Beleidigtsein geschrieben, und sein Schluß - "vielleicht wäre besser für uns, gar nicht wieder anzufangen" - ist nicht nur die resignative Warnung eines in seiner Zuneigung enttäuschten Menschen, der sich durch diese Warnung wieder attraktiv machen möchte. Es ist auch kein kalter Stolz, wenn van Gogh es offen läßt, ob er überhaupt diesen Brief geschrieben hätte, wenn Dankesschuld für ein Geldgeschenk des Bruders Vincent nicht in die objektive Pflicht einer Antwort gestellt hätte. Die Apologie geht tiefer als die Konvention es verlangt. Sie ist so selbstkritisch und selbstbewußt - selbstbewußt nicht im Sinne eines flachen Stolzes - , daß sich der Briefschreiber tatsächlich die Frage stellen mußte, ob es für einen solchen Brief überhaupt einen "verständigen" Adressaten geben könne. Im Fremdgewordensein des Bruders und der Eltern schimmert mehr durch als die Bestürzung über reparierbare soziale Entfremdungen, in denen sich alltägliches Leben üblicherweise und ohne große Folgen als denjenigen einer etwas schalen Erinnerung verstrickt. Die brüderliche Entfremdung wird zum Daseins- und Existenzsymptom: zur Erfahrung des Andersseins im Anderen und in sich selbst, die gedeutet, verstanden und programmatisch behauptet werden will.

Selbstmitleid ist dann allerdings nicht am Platze, sondern - und sei sie auch schmerzhaft - Wahrhaftigkeit. Ohne Selbstmitleid und mit radikaler Wahrhaftigkeit blickt van Gogh auf sich selbst: sieht er sich als den außen-seiterischen "Frührentner" selbst von außen, zeichnet er ein literarisches Selbstbildnis, das diesen Brief

selbst in den Rang von "Literatur" erhebt. "Gegen seinen Willen" sei er für die Familie zu einem "unmöglichen und verdächtigen Menschen geworden". Der unfreiwillige Vertrauensentzug der Familie ist bedrückend. Die Wiedergewinnung des Vertrauens sei "verzweifelt schwierig", wenn auch nicht völlig aussichtslos. Schwierig, denn - und hier wendet sich der diagnostische Blick ohne Anklage auf die Gegenseite - die Familie sei auch nicht ganz frei "von Vorurteilen und ebenso fashionablen Eigenschaften". Das Fragezeichen des Vorbehalts ist nicht nur hinter dem "Vorurteil" zu spüren. Es steht auch hinter den "ehrendvollen" und "fashionablen", den patenten Eigenschaften. Was aber den Blick zur Schonung im Hinschauen auf die Familie veranlaßt, fällt weg in van Goghs Selbstbeobachtung und Selbstcharakteristik: "Ich bin ein leidenschaftlicher Mensch, dazu imstande und geneigt, mehr oder weniger unsinnige Dinge zu tun, die ich zuweilen mehr oder weniger bereue. Es passiert mir oft, daß ich ein wenig zu schnell spreche und handle, wenn es besser wäre mit mehr Geduld zu warten. Ich glaube, auch andere Menschen begehen manchmal solche Unklugheiten." Man sollte das genau lesen: Hier wird etwas in Schwebe gehalten - in der Schwebe des "Mehr oder Weniger". "Mehr oder weniger unsinnige Dinge" sind nicht schlechthin unsinnige Dinge: die Grenzen müßten sich erst noch herausstellen; "zuweilen etwas mehr oder weniger bereuen" signalisiert weder eine permanente Bereitschaft zur Reue noch einen zuverlässigen Reue-Maßstab. Auch hier werden Sicherheiten fließend. Anders gesagt: die Selbstdiagnose van Goghs ist genau - die Folgerungen und Einschätzungen daraus sind ein eigenes Problem, wenn auch eingeräumt werden muß, daß andere Menschen eben-

falls "Unklugheiten" begehen.

Die Diagnose ergibt also: Ein leidenschaftlicher Mensch. Und die Folgerung: "Soll man sich für einen gefährlichen Menschen halten der zu nichts taugt?" Auch in dieser Frage schwingt bei van Gogh kein Selbstmitleid, wohl aber der entschiedene Vorbehalt gegen ihre Bejahung aus der Sicht der Anderen, für die exemplarisch der Bruder steht, der "fremd" geworden ist. Welcher Sinn könnte in der Leidenschaft zum Unsinn liegen, die so gefährlich erscheint - welcher Sinn in der Leidenschaft überhaupt, die der Klugheit widerstrebt und die, indem das geschieht, in die Fremde treibt: in die eigene Fremde, die der Anderen und diejenige der Welt? Das Wechselspiel von Beisichsein und Außersichsein, von Heimat und Fremde beginnt im Nachdenken van Goghs.

Was für den Bruder und die Welt, die er in seinen Vorhaltungen - sich sorgend - repräsentiert, was wie eine Fahnenflucht in die Untätigkeit aussieht, wie ein unkluges und überdies unverständliches Vergessen von Wichtigem, ist in der Erfahrung van Goghs ein verzweifelt Suchen, eine Suchbewegung ins Unvertraute. Indem er verließ, was er schätzte, verließ er es nicht wirklich. Dem Vorwurf, sich in der früheren Leidenschaft für Bilder untreu geworden zu sein, sich also von sich selbst (und seinen eigentlichen Lebensperspektiven) entfremdet zu haben, indem er sich im präzisen Sinne des Wortes in anderen tätigen Leidenschaften "versuchte", begegnet er mit dem unterstrichenen Einwand: "jetzt, fern der Heimat, habe ich oft Heimweh nach der Heimat der Bilder." Das bedeutet: Nicht Untreue und Unklugheiten begeht derjenige, der seine Heimat verläßt, im Gegenteil: ohne dieses leidenschaftliche Verlassen des Vertrauten, ohne die Unklugheit des Selbstrisikos in der Fremde,

weiß man gar nicht, was Heimat ist. Erst der Selbstentzug der vertrauten Dinge und Phänomene zeigt deren wahres Gesicht und ihren wirklichen Wert. Das wird offenbar von den notorischen Insidern nicht begriffen. Indem sie das Heimweh vermeiden, indem sie die Fremde als Außenseite des Lebens und das Fremde als das Außenseiterische durch Stigmatisierung von sich fernhalten oder gar selbstsicher als "gefährlich" denunzieren, bleiben sie ahnungslos in dem, was sie für ihre Heimat halten, die sie nie wahrhaftig gewonnen haben. Sie mißtrauen der Leidenschaft, die über die Grenzen treibt und zahlen für ihre selbstgefällige Sicherheit mit einer Heimatideologie, die sich niemals auf ihre Wahrhaftigkeit hin geprüft hat und prüfen wird.

Anders van Gogh: Sein Wechsel der "Umgebungen" - diese unsinnige Leidenschaft und dieser leidenschaftliche Unsinn nach bürgerlicher Rechnung - zeigt ihm die geschätzten Bilder und Maler in der Perspektive erinnernden Heimwehs. Sie sind nicht mehr da; indem sie nicht mehr da sind - nicht mehr da als reale Umgebung eines Kunsthändlers -, haben sie eine dichtere "seelische" Präsenz. Nicht also Melancholie im Sinne eines tatenlosen Nachtrauerns überfiel van Gogh in der leidenschaftlich selbstgewählten Fremde, sondern eine "tätige Melancholie", die aus Zweifel und Verzweiflung ihre eigene Kraft der Erinnerung und deren Schwester, der Hoffnung entwickelt. Mit anderen Worten: Der "Frührentner", der sich den Standards etablierter Erwartungen entzog, der sich der Verzweiflung des Fremden unter den Anderen aussetzte, war nicht, wie der Blick der Anderen meinte, "heruntergekommen", sondern er hatte sich tiefergelegt. Er hatte sich jenem Wechselspiel von Heimat und Fremde, von Beisichsein und Außersichsein ausgesetzt, das gängige Erfolgsrechnungen des Lebens als Unsinn unkontrollierter Leidenschaft deklarieren. Es sei

wahr (besser: richtig), räumt van Gogh ein, indem er in neuem Blickwechsel sich von den Anderen her sieht, daß man zu ihm kein "Vertrauen" hat, wahr, daß die "Geldangelegenheiten im traurigen Zustand sind", wahr, "daß die Zukunft nicht wenig düster ist", wahr, daß er "mehr hätte leisten können", wahr, daß er zum Brotverdienen "Zeit verloren habe", wahr schließlich, daß die Studien, die er in "tätiger Melancholie" betrieb - selbst diese - in einem "verzweifelte[n] Zustand" sind. Das alles sei wahr, also zutreffend festgestellt im Blick auf den Außenseiter, dem Isolé. Aber berechtigen diese "Wahrheiten" zum Schuldspruch der Untauglichkeit? Dagegen kämpft van Gogh entschieden, wenn auch für die Anderen sicherlich mit wenig überzeugenden Argumenten. Er will weitermachen in seiner "tätigen Melancholie": "weitermachen, weitermachen". Da ist die Frage nach dem "Ziel" dieses leidenschaftlichen, unsinnigen Weitermachens selbstverständlich nicht fern, nicht fern bei dem besorgten "fremd gewordenen" Bruder und schon gar nicht bei dem abrechnenden Chor der Insider. Was aber kann van Gogh darauf sagen, er, der die nicht berechenbare Selbstfremdheit in sich selbst nur zu gut kennt? Er kann nur hoffen - hoffen mit dem Satz: "dieses Ziel wird bestimmter, gewinnt langsam aber sicher mit der Zeit schärfere Umrisse - wie der Entwurf zur Skizze, die Skizze zum Bild wird, in dem Maße, wie man ernsthafter arbeitet und die zunächst unbestimmte Idee, den ersten flüchtigen Gedanken mehr erforscht und durchdringt, damit er feste Form annimmt." Das war dem Chor der Insider und wohl auch dem besorgten und befremdeten Bruder sicherlich zu vage - aber: es war wahrhaftig.

II

Ohne Zweifel: Dem Brief aus der Borinage eignet eine bestimmte Dramatik - jene Dramatik, die jedem Bemühen um radikale Selbsterkenntnis anhaftet, von der Nachdenkliche und Erfahrene immer schon gewußt haben, daß sie eher einer "Höllenfahrt" als einer "Himmelfahrt" gleiche. Es ist die Dramatik, die bewegt wird durch die gelebte, aufscheinende Differenz von Selbstkenntnis, die ihrer selbst sicher zu sein scheint, und jener Selbsterkenntnis, die das Selbst nicht vor sich, sondern in sich hat: in sich aber als offene Frage, als Frage, die jede zuversichtliche Antwort überholt und die doch von irgendeiner, einer melancholischen Zuversicht nicht abläßt. Wer bin ich? Wozu bin ich tauglich? So fragt van Gogh in dieser Existenzapologie eines wesenhaften Außenseiters. Und er hält diese Frage durch gegen die Bereitwilligkeiten seiner Umgebung, ihm deren Beantwortung nicht nur mit gewisser, sondern auch mit zuverlässig qualifizierender Einschätzung abzunehmen. Dem Rentner-Image der Außeneinschätzung, die van Gogh keineswegs arrogant, wohl aber in kritischer Nachdenklichkeit konstatiert und rekonstruiert, stellt er seine Selbsteinschätzung gegenüber, die allerdings den Nachteil hat, sich weder allgemein verständlich machen noch mit einer Zukunftsvorstellung operieren zu können, die der Befremdlichkeit und Befindlichkeit des Außenseiters sozialen Kredit einzuräumen vermöchte. Das kontrastierende Spiel zwischen Selbsteinschätzung und Fremdeinschätzung wird tatsächlich dramatisch bewegt durch eine fortlaufende, sich vertiefende Inkongruenz der Bilder, die van Goghs Höllenfahrt der Selbsterkenntnis aufzudecken, zu entschlüsseln und dem Fremden wie dem befremdeten Bruder näher zu bringen sucht.

Das taktische Schema, das van Gogh dabei verfolgt, ist der unermüdlich wiederholte Blickwechsel: Er sieht sich von anderen her als Fremder und er sieht die Anderen als Fremde von sich her - wohl in der zunächst zweifelnd-verzweifelnden Hoffnung, es möge ihm gelingen, den Bruder in diesen Blickwechsel und seine Tiefen einzubeziehen, also auch ihm das Fremdwerden im Anderen und das Selbstwerden im Fremden - den Vollzug tätiger Melancholie zuzumuten. Wahrhaftig: eine Leidenschaft, die "Leiden schafft".

Die Technik des Blickwechsel, des Sich-von-dem-Anderen-her-Sehens und die Aufforderung an die Anderen, ebenso zu verfahren (das, was Soziologen das "taking the role of the other" nennen) und die damit verbundene Erwartung der Verständigung, (die gegenwärtig so hoch eingeschätzt wird), kommen indes an deutliche Grenzen, wenn, wie im Falle des "existierenden" und nicht nur reparabel devianten Außenseiters, dieses Prinzip des sich austauschenden Blickwechsels des Andersseins im Anderen zwar bestätigt, aber nicht vermittelt. Dann droht die Erwartung der Verständigung umzuschlagen, und zwar in eine vielschichtige Praxis der Macht, die - offen oder geheim - auf Konsequenzen oder Mustern beharrt und, je größer die Verstehensprovokation, um so nachdrücklicher auf das Allgemeine - und sei es nur in seinen äußerlichen Attributen - pocht. Dieser Mechanismus ist bekannt. Bekannt ist auch die Reaktion der überraschten Provokateure: Anpassung, Emigration in die Unauffälligkeit, offener oder verdeckter Widerstand. Anders gesagt: Die provozierende Wahrhaftigkeit kann sich entweder in Kompromissen oder in einem Scheinfrieden adjustieren oder sie kann sich - hochgefährdet - aufs Spiel setzen. Van Goghs Reaktion (es ist im Grunde keine Reaktion, sondern eine existentielle Antwort im Vollzug radikaler Selbsterkenntnis, die den Chor der Anderen überfordert) ist - wie

gezeigt - die "tätige Melancholie". Das heißt: kein resignatives Pathos, keine innere und nach außen angepaßte Emigration, sondern das, was man eine "Lebensautodidaktik" nennen kann, die sich aus der in Blickwechseln erfahrenen Inkongruenz der Bilder ohne Aufdringlichkeit, aber quälerisch ihren Weg sucht: den Weg beharrlicher Selbsterkenntnis, die die Apathie passiver Melancholie abstreift und - auf eigenes Risiko und mit eigener Hoffnung - "weitermacht".

Aber das Ziel? Van Gogh überläßt sich keinen Illusionen. Es gibt ein leeres Weitermachen, es gibt ein Weitermachen in den Konventionen akzeptierter Lebensmuster und Berufsbilder, und es gibt ein Weitermachen, das weder leer noch akzeptiert ist, das weder auf Godot wartet noch auf das Warten verzichten kann, weil es Godot kennt: Es ist ein Weitermachen, das man ehemals allzu pathetisch als Weitermachen im Vertrauen auf die "innere Berufung" bezeichnete. Van Gogh hätte wohl Bedenken gehabt, dieses "große Wort" auf sich anzuwenden. Es wäre ihm zu anspruchsvoll erschienen, zu erhaben, und vor allem zu ungenau - vielleicht auch zu selbsttäuschend, weil eingeräumte Berufenheit die Selbstverklärung derjenigen zuläßt, die folgenlos in den Olymp der "großen Geschichte" überweisen, was erdnah zu viel Unruhe stiften könnte. Also argumentiert van Gogh seinem Bruder gegenüber auch nicht mit Weitermachen "aus Berufung", sondern sein Weitermachen ist zutiefst fraglich-fragendes Weitermachen: ein Weitermachen auf der Suche nach der Eigennützlichkei, die niemand vorzeichnen und vorschreiben kann - nicht einmal van Gogh sich selbst. Er weiß nur, welche Wege ihm verschlossen sind; er weiß nicht, welche sich ihm eröffnen werden. Diese Situation des zweifelnden Weitermachens, die am Sinn des Zweifelns, an seiner "Tauglichkeit" und "Nützlichkeit" festhält, ohne beides zu kennen: sie kann auf den ziel-

gewissen Anderen nur suspekt wirken, denn er sieht nicht, worauf das hinausläuft. Er sieht nur die Diffusion Inkonsistenz; und was für van Gogh "der unentgeltliche Lehrgang der großen Hochschule des Elends" ist, muß ihm - dem arri- vierten Anderen - als selbstverschuldetes Unglück erscheinen. Und wo der Andere den ebenso unmoralischen wie uner- wachsenen Verzicht auf Selbsttreue, auf Kennlichkeit durch Wiedererkennbarkeit erblickt - "Du hast Dich sehr ver- ändert, Du auch bist nicht mehr derselbe" - da hat der irritiert Weitermachende dem nichts entgegenzusetzen als eben jenen wahrhaftigen Willen zu sich selbst, der ihm moralisch und wohl auch pädagogisch abgesprochen wird.

Nun könnte man "kommunikationstheoretisch" und "kommunika- tionslogisch" den Brief van Goghs aus der Borinage als Zeug- nis einer verunglückten "Interaktion" bezeichnen - und vielleicht weitere Interaktionen empfehlen, um - möglichst "herrschaftsfrei" - zu einem die Entfremdungen überwinden- den Konsens zu gelangen. Jedoch: Es ist füglich zu be- zweifeln, ob bei günstigeren Gesprächsbedingungen, die im übrigen in Briefwechseln wohl immer etwas "verzerrt" sind, die Entfremdungen und Befremdungen zwischen van Gogh und seinem Bruder einvernehmlich zu vermitteln und am Ende aufzulösen wären. Mangelnde Diskursbereitschaft kann auf keiner Seite unterstellt werden. Wohl aber ist die Differenz zwischen der Allgemeinheit der Wahrheiten, die im Befremden des Bruders zum Ausdruck kommen und die von ihm durchaus in persönlicher Überzeugung vertreten werden, und der Besonderheit der Wahrhaftigkeit, die van Gogh für sich in Anspruch nehmen muß, allzu groß, als daß es möglich wäre, sie als Ausräumung von Mißverständnissen zu überbrücken. Der Blickwechsel, den van Gogh selbst praktiziert, gleichsam als Interaktion der wechselseitigen

Hinsichten, dieser Blickwechsel führt nicht zur Aufhebung der Differenz zwischen den beiden "Fremden". Im Gegenteil: Er treibt die Verstehensgrenzen nur noch stärker hervor. Es bereitet van Gogh keine Schwierigkeiten - davon zeugt der ganze Brief -, sich "objektiv" von den Anderen her zu sehen und sich in ihre "Verstehenslage" zu versetzen. Aber vom Beginn des Briefes an weiß er - deshalb sein Zögern, ob dieser Brief über den Dank für das Geldgeschenk hinaus überhaupt sinnvoll ist -, daß das Sich-Hineinversetzen in den Anderen wie die reversible Bereitschaft des Anderen, dasselbe zu tun, nicht in der Objektivität eines allseitigen Sinnverständnisses enden wird. Und die Differenz zwischen Selbstheit und Andersheit tritt immer entschiedener hervor, je verständlicher der Bruder sich dem Bruder machen möchte. Eine geradezu dramatische und unheimliche Dialektik bestimmt die Grundintention und den Grundton des Briefes. Je mehr es van Gogh darauf anlegt, sich vom Bruder her und für ihn verständlich zu machen, je mehr er zu verstehen sucht, desto tiefer wird der Graben zwischen den objektiven, den "allgemeinen" Verstehbarkeiten und dem, was sich diesen Objektivitäten entzieht und doch zu sagen wäre. Und der Aufbruch, das Aufgehen der Differenz gerade im entschiedenen Willen, sich vom Anderen her zu sehen und für ihn auszusagen, sich ihm genau mitzuteilen, bedroht schließlich jede substantielle Brücke: auch die Brücke zur eigenen "Identität". Jetzt bleibt in der Tat nur noch das Paradox. Es bleibt die Selbst- und Fremdzumutung solcher Aussagen wie: "ich bin eine Art Gläubiger in meinem Unglauben, und obwohl ich mich verändert habe, bin ich derselbe." Hier wird eine Differenz zwischen dem Mitteilbaren und Nicht-Mitteilbaren (die Differenz, die Kierkegaards Lehre von der "indirekten Mitteilung" zu denken versuchte) geradezu handgreiflich. Die Lage "gläubig im Unglauben" charakterisiert die gelebte Unterschiedenheit im Horizont des

Glaubens. Wie kann jemand zugleich gläubig und nicht gläubig sein? Die Auflösung dieses Widerspruchs leistet keine übliche Logik. Der objektive Sinn des Paradoxes ist für den "Nachvollzug" in der Tat nicht mehr erreichbar. Es gibt gar keinen objektiven Sinn. Der gläubige Ungläubige ist in keiner Kirche "unterzubringen" (was van Gogh im übrigen genau weiß). Er ist aber deshalb weder in der Kirche noch in der Logik des Allgemeinen (und der Allgemeinheit) einzuholen, weil er nur in der Differenz, im gelebten Widerspruch, in der durchlittenen und für sich selbst aufgeschlossenen Unterschiedenheit seinen hellstichtigen Bezug auf Menschen und Dinge hat. Das ist fürwahr keine angenehme Lage, so wenig angenehm, wie die Lage desjenigen, der seine Selbigkeit nur in der Veränderung und der seine Veränderung nur als Selbigkeit zu denken und zu leben vermag. Auch das ist die Selbst- und Fremdzumutung eines Paradoxes - etwas, das gegen die Allgemeinheit des Meinens ist. In einer Oberflächensicht läßt sich zwar leicht sagen: Jeder Mensch ändert sich und bleibt dabei doch "irgendwie" derselbe. Die Veränderung erscheint dann als Zugeständnis einer Variation von wesentlichen Invarianten: als die Variation eines jederzeit erkennbaren Grundthemas. Das Grundthema ist stabil, die Variation besorgt die mehr oder weniger entwickelte Kunst der Lebensführung, die im übrigen auch Wandlungsgesetzen unterliegt. Bei van Gogh aber hat der Zusammenhang von Selbigkeit und Anderssein eine andere Radikalität als diejenige einer bloß eingeräumten Variation. Veränderung und Selbigkeit verspannen sich gegenseitig in einer tiefen Provokation der Existenz. Sie stellen sich wechselseitig in Frage. Und nur im Hinblick auf diese Fraglichkeit vermitteln sie sich zu der quälenden Frage: "Wozu könnte ich tauglich sein?" Veränderung als Variation von Selbigkeit(und Selbstgewißheit) hat mit solchen Fragen

wenig Probleme. Es gibt die objektiven Tauglichkeiten für etwas, an das man sich - im Zweifelsfall - halten kann. Veränderung als auf Dauer gestellte Selbstfraglichkeit, als das gelebte Paradox gleichzeitigen Seins und Nichtseins, als permanent sich durchschneidende Selbigkeit kann nur auf die Kraft vertrauen, die - im Paradox freigesetzt - ihr Ziel für die Tauglichkeit findet. Er sei derselbe geblieben, beteuert van Gogh, wie er auch eigentlich mehr konstatiert als beteuert, daß er auch im Unglauben gläubig geblieben sei.

Aber der Blickwechsel, der für den Bruder, der für die Anderen erforderlich gewesen wäre, um diesen Ruf aus der Differenz wahrnehmen und vielleicht bestätigen zu können: dieser Blickwechsel hatte einer Existenzkrise der Anderen bedurft, um vollzogen zu werden, und zwar einer Existenzkrise, die sich nicht an vorgegebenen Krisentheorien hätte re-orientieren können. Da indes van Gogh nicht mit ähnlichen Erfahrungen rechnen konnte und sicherlich auch nicht rechnen mochte, wird er seinen brüderlichen Brief mit einer spürbaren Resignation abschließen, nämlich mit dem im Grunde bestürzend dünnen Resümee: "Wir sind nicht weit voneinander entfernt und haben vielleicht in gewisser Hinsicht verschiedene Anschauungen, aber nichts desto weniger könnte zu gegebener Stunde eines Tages einer dem Anderen einen Dienst leisten." Der Rücksprung in diese kalte Förmlichkeit sagt viel: mehr jedenfalls als seine Einschätzung im Sinne eines mißglückten Kommunikationsversuchs, der bei Gelegenheit zu wiederholen wäre.

III

Man könnte meinen, es sei letztlich eine Attitüde des Heroismus, eine Art existentialistischen Trotzes, in die sich van Gogh in seiner Höllenfahrt der Selbsterkenntnis "versteift". Deshalb müsse ein Sturz ins Bodenlose unabweisbar sein - ein Sturz, der die wertlos werdende Individualität schließlich verschlingen und die Reste ihrer Substantialität zerstören werde. Der Außenseiter van Gogh würde gleichsam so weit nachaußen rücken, daß ihm selbst der Andere nicht mehr als Anderer erkennbar sein würde. Der leidenschaftliche Mensch - jenseits aller Vermittlungen - müsse in der Logik weiter aufbrechender Differenz im Absoluten werden seiner Fremdheit mit Notwendigkeit verglöhnen. Im Gegensatz zur "Evidenz" solcher Erwartungen ist aber festzuhalten: Van Gogh ist weder ein Solipsist, noch dessen "pathologischer" Bruder: ein Autist mit entsprechend masochistischen Tendenzen. Noch in der verstummenden Rede der Konventionalität - vielleicht könnte "eines Tages einer dem anderen (dennoch) einen Dienst leisten" - gibt es bei van Gogh ein merkwürdiges Vertrauen, das auf eine andere Sprache setzt, als es diejenige verbal eingeschliffenen Redeaustauschs ist: auf die Sprache der Liebe. Diese Sprache - oder vielleicht besser: dieses Medium - der Liebe hält van Gogh in diesem Brief gleichsam schwebend über den Abgrund, der sich in der Radikalität seines Außenseitertums auftut. Selbstverständlich hat die Liebe, die da beschworen wird, auch ihre Wurzeln in christlicher Tradition und in christlichem Herkommen. Und sie ist doch wieder ganz anders, gewissermaßen energischer und energiereicher, als es christliche Tradition und Dogmatik einräumen möchten. Vor allem: Sie hat einen universalen und durchaus skeptischen Horizont, sie ist tatsächlich "subversiv", unter-

grabend und insofern gar nicht konventionell. Es ist eine Liebe, die sehend und hörend werden will: also nicht die Praxis dumpfer Sympathie oder durch Konventionen approbierter und kanalisierter Nächstenliebe. "Das beste Mittel, um Gott zu erkennen", so sagt van Gogh an entscheidender Stelle, sei "viel zu lieben". Auch das klingt zunächst wie eine konventionelle Banalität, wie eine abgeschliffene Sentenz. Dieser Beiklang verliert sich, wenn man beachtet, daß van Gogh gegenstandsunabhängig von dieser Liebe fordert, sie müsse "mit einer hohen und innig ernstesten Sympathie lieben", wenn man sieht, wie er diese Sympathie im Zusammenhang bringt mit "Wille und Intelligenz" und ferner mit der Forderung, danach zu "trachten, eingehender, besser und mehr zu wissen." Das Wesen dieser Liebe liegt also in ihrer zunehmenden Hellsichtigkeit und nicht etwa in der baren Akzeptanz dessen, was sie vorfindet. Die einsichtige Liebe, in der Gott allein auszuweisen ist und sich erweist, ist also ein durchaus selbst- und fremdkritisches Medium. Mit der Option für diese Liebe hat van Gogh die Ebene reiner Emotion und "emotionalen Austauschs" längst verlassen - vielleicht ist sie sogar weiter entfernt, als er es sich selbst eingesteht. Und diese skeptische, mißtrauische Liebe, die Sympathie aus dem Gegensatz will, wird schließlich zur einzigen Form wahrhafter Selbstbelehrung auch und besonders über Gott.

Als immanente Lehre der "Hochschule des Elends" hatte van Gogh in den ärmlichen und erbärmlichen Arbeitervierteln rings um die Kohlenschächte der Borinage die skeptische, die spähend aufmerksame Liebe gelernt. Er hatte tatsächlich in diesen Lebens- und Überlebens"kursen", die einem empfindlichen Evangelisten wohl die Sprache ver-

schlagen können, mit leidenschaftlicher - bis zum "Un-sinn" leiderschaftlicher? - Selbsthärte auf die Dinge "geachtet", mit jenem Achten, das Aufmerksamkeit und Achtung miteinander verbindet. Er hatte die Gruben und Grubenarbeiter gezeichnet: die Eindrücke, die ihn hier "zeichneten" sich selbst mit dem Zeichenstift gezeigt. Er hatte sein Prinzip tätig liebender Melancholie bis zur Selbstvergessenheit praktiziert. Er hatte das Hören und Sehen in der Tat gelernt, (wie er zuvor das Lesen gelernt hatte). Vor allem: Er hatte "mit s e i n e n Augen gesehen und mit s e i n e n Ohren gehört". Was der Brief in der grammatischen Form des Potentialis, der nur angenommenen Möglichkeit, gegenüber dem Bruder zu Wort bringt, war für ihn - Vincent van Gogh - längst Realität. Er verstand sich also auf dieses achtsam liebende Hören und Sehen - vor allem auf das Sehen, das die skeptisch vertrauende Liebe zu einer sublimen Leidenschaft erhebt. Und er verstand sich auch auf das Nachdenken über das Gesehene und Gehörte - wenn man so will: auf das Evangelium des Elends, das mit "Intelligenz und Willen" studiert sein will, mit einer "ernsten Sympathie", die eben nicht ausschließt, daß das Evangelium des Elends, das an den "Hochschulen des Elends" gelehrt wird, nicht deckungsgleich ist mit dem Evangelium der Liebe, für dessen Exegese sich die Absolventen der theologischen Akademien zuständig halten. Wieder kommt ein Paradox zum Vorschein: das Paradox der "frohen Botschaft des Elends". Dieses Paradox enthält doch eine Hoffnung, nämlich diejenige, daß die ausgehaltene Farbe des Elends, dessen ausgehaltener "Ton", und zwar umgesetzt in unbeirrbares und beharrliches Nachdenken, Liebe entbinden und nicht nur predigen könnte. Sie wäre dann der realistische, weil an den Sachen selbst geläuterte Traum von einer Gottheit, von der man "vielleicht mehr lernen ...

als sagen könnte".

Freilich, der Grenzübergang zu einer Utopie ist hier erreicht. Und van Gogh weiß es. Die intelligente, die sehende, die hinhörende, die ungläubig-gläubige Liebe ist wohl doch die Liebe eines Außenseiters als Träumer. Der Liebende als Gegner - als Gegner derjenigen, die nicht mit eigenen Augen sehen und nicht mit eigenen Ohren hören und die nicht einmal mit eigenen Gedanken nachdenken können -, der Liebende überdies als Gegner seiner selbst, der sich im Anderen aussetzt und aufs Spiel setzt, der sich nicht preisgibt, um danach seiner selbst um so gewisser zu sein - dieser Liebende muß als Tagträumer erscheinen. Van Goghs Ehrlichkeit und Metaphorik ist kräftig genug, um auch diese Situation zu erfassen. Er spricht vom "Brunnen" und er spricht vom "Käfig". "Brunnen" und "Käfig" aber sind keine dekorativen Bilder, sondern Existenzgleichnisse einer Außenseiterexistenz, die sich nur noch über Gleichnisse "aussagen" kann.

Überhaupt, die Gleichnisse: Sie sind auf existentieller Tiefenebene des Lebens gewissermaßen letzte Möglichkeiten der Verlautbarung und Kontaktnahme. Wie ein (melancholischer) Prophet in eigener Sache appelliert van Gogh an die elementare Gleichheit, die jedes Gleichnis, in dem es vergleicht, voraussetzt. Es ist also keine rhetorische Überzeugungsfinke, wenn der bibelkundige Evangelist seine Situation ins Gleichnis bringt. Um die Bedeutung dieser Gleichnisse - etwa des Brunnen-Bildes oder des Käfig-Bildes - voll abschätzen zu können, um sie als Außenseitersprache und -vermittlung einzusehen, in die sich ernst-skeptische Sympathie verhüllt und zur rein persönlichen Mitteilung gebracht, sollte in der Zitation

Diese Kopie wird nur zur rein persönlichen Information überlassen. Jede Form der Vervielfältigung oder Verwertung bedarf der ausdrücklichen vorherigen Genehmigung des Urhebers.

© Egon Schütz

werden: Es gibt verschiedene Gleichnis-Bilder, deren sich die Sprache - vielfach unmerklich, weil sehr selbstverständlich - bedient. Es gibt das dekorative Gleichnis, mit dem eine Überzeugung suggestiv wirbt - so etwa, wenn man vom "Silberrand der Hoffnung" spricht, der am Ende eines dunklen Wegs aufscheint. Wie gesagt: dieses dekorative Gleichnis wirbt, indem es dem Gedanken nichts hinzufügt, ihn aber mit emotionalisierender "Ansprache" verbindet. Man nennt solche dekorativen Bildgleichnisse daher auch "ansprechend". Eine andere Funktion hat das didaktische Gleichnis der lehrhaften Erzählung - in der Bibel etwa die gleichnishafte Erzählung von den "törichten Jungfrauen", die sich nicht vorausschauend genug auf die Ankunft des Herrn vorbereiteten und denen daher das Licht ausging. Didaktische Gleichnisse solcher Art wollen belehren, indem sie das Gefälle zwischen dem eigentlichen Sinnkern einer (zumeist weltanschaulichen) Lehre und dem alltäglichen Leben der zu Belehrenden konkretisierend und durch konkrete Veranschaulichungen überbrücken. Auf dem Wege solcher Überbrückung kann sich die Lehre so unauffällig verallgemeinern und verbreiten, daß ihr eigentlicher Sinnkern nicht mehr wahrgenommen wird. Hier könnte man an die didaktische Gleichnisrede vom "verlorenen Sohn" denken, die, in allgemeiner Verwendung den mehrschichtig christlichen Sinn kaum noch erkennen läßt. Die didaktische Intention hat hier tatsächlich umfassend gewirkt. Eine wiederum andere Art von Gleichnissen - neben dem dekorativen und dem didaktischen Gleichnis, die übrigens auch ineinander übergehen können (das didaktische Gleichnis kann zum dekorativen "absinken") - ist das metaphysische Gleichnis. Dieses findet man in vielfacher Hinsicht "beispielhaft" im platonischen Höhlengleichnis. In diesem werden ein Naturphänomen (das Licht) und ein Gedanke (der Gedanke der höchsten Wahrheit der IDEA TOU AGATHOU)

spekulativ miteinander verbunden: es wird eine Ur-Gleichheit von Licht und Wahrheit angesetzt, die alle endlichen Verhältnisse durchmächtigt und sie in der Bewegung eines gestuften Aufstiegs zur ewig-einen Wahrheit verbindet. Von ganz anderer Art aber ist das existentielle Gleichnis, wie es in dem Brunnen- und Käfig-Bild van Goghs hervortritt. Denn dieses existentielle Gleichnis ist nicht dekorativ-illustrierend. Um das sein zu können, müßte das Verstehen im Eigentlichen gesichert sein. Ein Konsens in der Sache müßte van Gogh und seine Gleichnis-Adressaten miteinander verbinden. Dann könnte er auf dem Grunde dieser Übereinstimmung bildhaft (bild-und gleichnis-rhetorisch) illustrieren und demonstrieren, was jeder-mann kennt und weiß. Das existentielle Gleichnis ist auch nicht Mittel belehrend-veranschaulichender Lehre, die ihres Sinnkerns völlig sicher ist und der es nur auf Konkretisierungen eines an sich abstrakten und komplexen Lehrgehalts ankäme. Mit anderen Worten: Das existentielle Gleichnis ist nicht Mittel einer didaktischen Strategie zur Aufhebung von Ahnungslosigkeit und zur Einebnung der Differenz zwischen Wissenden und Nicht-Wissenden. Und schließlich ist das existentielle Gleichnis auch kein metaphysisch-spekulatives Bild, das eine philosophische Gesamtansicht von Wahrheit und Welt in die Einheit einer ewigen Sinnklammer verfugt - in die Einheit einer Sinnklammer, in der es keine prinzipiellen Außenseiter (nur Unbelehrte und vielleicht Unbelehrbare) gibt. Vielmehr: Das existentielle Gleichnis, das sich in der Lage der Selbst- und Fremdeinholbarkeit formuliert, hat alle Merkmale eines "Entwurfs" oder eines "Rufs". Das heißt: es ist eine Weise des riskanten Appells, der aus der erfahrenen Differenz zwischen Existenz und sicher verbürgtem (religiösem, metaphysischem, weltanschaulichem) Sinn ein Verstehen des Nicht-Verständ-

lichen reklamiert und zwar ohne sich in irgendeiner substantiellen Sicherheit wiegen zu können - um das noch einmal zu unterstreichen. Das existentielle Gleichnis ist also weder illustrierend, noch didaktisch veranschaulichend, noch metaphysisch spekulierend - es ist: evozierend. Es ruft etwas aus seiner verschatteten, verborgenen Evidenz hervor. Weil diese aber verschattet, nicht sichtbar, nicht einmal gewiß ist, kann das existentielle Gleichnis nicht direkt ansprechen: weder den Partner (den Anderen) noch die Sache. Es kann seine Hoffnung nur auf eine sachliche und mitmenschliche Resonanz setzen, ohne diese irgendwie erzwingen zu können. Oder anders gesagt: Das existentielle Gleichnis kann Ausdruck einer Revolte, nicht aber einer sach- und selbstgewissen Revolution sein. Um zur Revolution werden zu können, bedürfte es eines klaren Themas, einer - noch in der Metapher - eindeutigen Sprache. Was sich aber im Horizont existentieller Gleichnisbilder bewegt, ist immer an der äußersten Grenze des Verstummens, des Unsagbaren. Genauer gesagt: Es verlautbart sein Verstummen, indem es darin etwas evident werden läßt, was sich direkter oder dechiffrierbarer Rede entzieht. Bei van Gogh ist das die "ernste Sympathie", die "tätige melancholische Liebe", die irritierte und dennoch unbeirrte, die paradoxe Zuversichtⁱⁿ die von allen Seiten bestätigte Aussichtslosigkeit seiner Weise der Liebe und seiner Weise des Lebens, seiner "Existenz".

Genau betrachtet sind es vier existentielle Gleichnisse, in denen van Gogh dem Bruder und sich selbst seine Außen-seiterlage zu vergegenwärtigen sucht - über die immer tiefer erfahrene Differenz hinweg und in wahrhaft aussichtsloser Position. Da ist einmal das - schon genannte - Existenzgleichnis vom Brunnensturz des Träumers, dann das Gleichnis vom Spielball zielbewußter Zerstreuung, ferner

das Gleichnis vom freiwilligen und unfreiwilligen Tagesdieb und schließlich - alle vorhergehenden Gleichnisvergleiche zusammenfassend - das Gleichnis des Vogels im Käfig. Alle diese gleichnishaften Bilder gruppieren sich um die Frage der "Existenzberechtigung". Daß van Gogh indes diese Frage nicht nur als bürgerliche Selbstverständlichkeit hört und in Frage stellt, sondern sie als Frage nach dem Sinn seiner Existenz akzeptiert, indem er sie mit der "Tauglichkeit" seines Lebens verbindet, gibt schon einen ersten Hinweis auf die existentielle Problematik, die sich für ihn mit dem Thema "Existenzberechtigung" verbindet. Die Frage nach seiner Existenzberechtigung bewegt sich für ihn also von vornherein auf einer tieferen Ebene als auf derjenigen einer beruflichen Versorgung und eines fälligen bürgerlichen Tributs. Aber, das ist entscheidend: Auf der tieferen Ebene, auf der sich die alltäglich-banale Frage nach der Existenzberechtigung mit derjenigen eines Rechts auf Existenz verbindet, greift van Gogh in seinen Gleichnisentwürfen weder zu metaphysischen noch - was sicherlich näherläge - zu religiösen Bildern. Er rechtfertigt sein utopistisches Träumertum melancholisch tätiger Liebe nicht, wie vielleicht zu erwarten wäre, mit dem Hinweis auf die Geschöpflichkeit alles Lebendigen oder mit der Anspielung auf diejenigen, die "nicht säen und nicht ernten" und doch ernährt werden; er spekuliert sich auch nicht gleichnishaft in den Sinn einer Ordnung, die auch seine Träumerexistenz umfassen könnte. Kein Wort von der Gnade einer Vorsehung, die die Legitimation seiner Existenz am Ende übernimmt und keine selbstgefällige spekulative Rechtfertigung seines Außenseitertums, die den Rücken fraglicher Existenz metaphysisch stärkte. Dagegen die Gleichnisbilder einer nüchtern-vagen Hoffnung: Der "Träumer", der in einen Brunnen stürzt - "... aber nachher steigt er wieder empor, sagt man". Das heißt: Wer in die Tiefe

des "Gutdenkens" und "Vieldenkens" fällt, kann sich daraus auch wieder erheben - freilich als ein Anderer den Anderen. Das Bildgleichnis von der Spielballexistenz, das - wiederum ein Paradox - "zerstreute Geistesgegenwart" zeigt, schließt in der Frage der Existenzberechtigung einen Zusammenfall von Kontingenz und Sinn ebenfalls nicht apriori aus, wie es ihn allerdings auch nicht apriori einschließt. Sind nun diese beiden Existenzgleichnisse einer Außenseiterexistenz wie zwei Auftaktphasen in einer Gleichnissequenz, so bedeutet der Übergang zur Doppelgestalt des "Tagediebes" die entscheidende Gleichnispointierung. Der Tagedieb - selbst schon eine metaphorische Figuration - wird in einer Gleichnissteigerung, und zwar in seiner Existenz als "Tagedieb wider Willen" zum Vogel im Käfig erklärt.

Das Gleichnisbild vom Vogel im Käfig ist ein bekannter Bildtopos. Man spricht vom Leben im "goldenen Käfig" und meint: ein Leben, das sich um die Not seiner Selbstsorge nicht bemühen muß, das erhalten wird, indem es ausgehalten wird, das - je nach Beobachterstandort - beneidenswert oder unglücklich ist. Wer nicht im Käfig ist, muß sich um sich selbst sorgen, aber er ist - aus der Sicht des Käfiginsassen - ebenso unfrei wie offenbar nützlich in der Arbeit seiner Selbstsorge. Deren Aufgabe nimmt ihm die Frage der Tauglichkeit ab: Er ist tauglich, für sich selbst zu sorgen, und sieht doch in sorgender Erfüllung seiner Existenzberechtigung auch wiederum eine Einschränkung der Freiheit, um die ihn der Gefangene beneidet. So kann man sagen: Das Verhältnis zwischen dem Gefangenen im Käfig und den Tätigen "draußen" ist - je nach Standort und Betroffenheit - ein Verhältnis nützlich eingeschränkter Freiheit zu einer unnützen offenen Freiheit, die keine Chance hat, sich zu realisieren oder

zu legitimieren. Die nutzlose Sorgenfreiheit des Gefangenen im goldenen Käfig seiner ausgehaltenen Existenz kann, sofern der Gefangene seine Gefangenschaft realisiert, ihn durchaus zum Wahnsinn treiben - besonders dann, wenn er die Frage nach der Existenzberechtigung (um die es van Gogh geht) mit dem Problem der Tauglichkeit für das Eigenleben und Miteinanderleben verbindet. Die Drohung des Wahnsinnigwerdens wird sich aber um so mehr steigern, je weniger der Gefangene damit rechnen kann, durch einen Ausbruch aus dem Gefängnis oder durch seine "Freilassung" die Chance zu haben, es "wie die Anderen zu tun". Denn, so verrät der Brief an entsprechender Stelle, eine Rückkehr zu den Anderen, ein Aufgehen und Untertauchen in die Lebensformen akzeptierter Normalität und im Rahmen üblicher Tauglichkeiten wäre dem freigelassenen Gefängnisinsassen gar nicht möglich. Er würde die ihn vom Leben der Anderen trennenden Gitterstäbe, auch wenn sie ihn realiter nicht mehr einschränken, immer noch in sich tragen. Der Gefangene ist also nicht nur der Gefangene im Blick der Anderen, denen der Maßstab ihrer Existenzberechtigung nicht zum Problem wird, sondern der Gefangene ist auch der Gefangene seiner selbst, der von sich selbst Befangene. Daß Gefangenschaft und "Befangenschaft" nicht zusammenfallen, daß die Befreiung aus äußerer (von außen konstituierter) Gefangenschaft nicht zur Aufhebung der Selbstgefangenschaft führen würde, wird sehr deutlich, wenn van Gogh im Käfig-Gleichnis den "Müßiggänger wider Willen" sagen und fragen läßt: "Es ist etwas in mir, was ist es nur?" Das ist die obsessive, die würgende Frage nach einer verdeckten und verborgenen Tauglichkeit, die sich durchaus nicht beantworten würde, wenn die Tore des Käfiggefängnisses sich in die überschaubaren Ebenen praktisch sorgender Sozialität öffneten. Die Gefangenschaft und Befangenheit in der Fraglichkeit dieser Frage ist

das eigentliche, das "offene" Gefängnis, das van Gogh in den Schmerz des Wahnsinns treibt. Der Vogel im Gefängnis-käfig würde eben nicht ein Vogel wie die Anderen werden, wäre er äußerlich frei. Er würde auch in der äußeren Freiheit, in der faktischen und praktischen Akzeptanz allgemeiner Vorstellungen um Ausweis seiner Existenzberechtigung unfrei und von "Ahnungen" getrieben sein. Denn die bohrende Frage nach der Existenzlegitimation würde in der äußeren Anpassung nicht verstummen. Wenn van Gogh den gefangenen Vogel auf die Vorhaltung hin, ihm fehle doch nichts, sagen läßt: "Ihr Dummköpfe! Ich habe alles, was ich brauche? Aber, ach, nicht die Freiheit, ein Vogel zu sein wie die anderen Vögel", dann ist das nicht einfach eine Rückanklage aus der Gefangenschaft, die durch Öffnen der äußeren sozialen Riegel zum Verstummen gebracht werden könnte. Vielmehr - und man wird hier genau hinhören müssen, um den verdeckten Sinn der Klage zu vernehmen -: die Freiheit wird nicht reklamiert gegenüber den fürsorglichen Insidern und deren pragmatischer Freiheitspraxis. Sie wird reklamiert gegenüber einem Schicksal, das den gefangenen Vogel wesensmäßig nicht ein Lebewesen unter den anderen seiner Art sein läßt. Es sind in der Tat nicht die äußeren Umstände, die den Vogel im Käfig unfrei machen, die ihn von den anderen Artgenossen, Vorwürfe und Verdächtigungen provozierend, trennen, sondern es ist im Grunde die Verweigerung einer Seinsweise, die den Außenseiter-Vogel zum Exoten seiner Art werden läßt. Nicht ein Vogel sein zu können wie die anderen bedeutet: gar nicht vor der Chance einer Wahl vergleichbarer Lebensgestalten zu stehen und dennoch - und um so mehr - nach der "Existenzberechtigung" fragen zu müssen. Haben Schicksal und Zufall den Insidern derart die Möglichkeit eingeräumt, frei sie selbst sein zu

können, so ist eben das dem in seinem Schicksal "andersartig" gefangenen Vogel verweigert. Der gefangene und melancholisch werdende Vogel wäre nur zu gern ein "Zugvogel", der pragmatisch frei, wissend und erfolgreich seine Artbestimmung durchlebt. Aber gerade das ist ihm aus dem Rücken seiner Existenz verweigert. Er möchte sich mit den Anderen vergleichen und vergleichbar sein. Aber er muß erfahren, daß er sich nicht vergleichen kann, daß ihm die Versöhnung in der Vergleichbarkeit entzogen ist. Das Sich-nicht-Vergleichenkönnen, das Ausfallen des "wie" und der besänftigenden, vielleicht sogar versöhnenden Analogie stürzt den gefangen-befangenen Außenseiter in eine - im genauen Wortsinn - "unvergleichliche" Fremdheit. Er ist "vogelfrei" - aber weder so, wie es die anderen Vögel sind, noch in der Weise sozialen Treibguts, sondern gegenüber einem Geschick, das ihm die elementare Seinsweise seiner Art vorenthält und gegen das sich der Wille zu einer melancholischen Hoffnung aufstemmt, die allerdings nichts in der Hand hat, die eingeforderte Existenzlegitimation augenscheinlich zu erbringen. Die Anderen aber vermögen das nicht zu sehen, weil sie ihre Freiheit einer Existenz unterstellen, die sie gar nicht besitzt.

Der Kern der Botschaft der Gleichnisse lautet also: Nicht frei zu sein zur Freiheit der Anderen. Das gilt für den Träumer, der in den Brunnen stürzt. Und so wenig dessen "Sturz" der Entscheidung seines Willens unterliegt (denn wer stürzt schon freiwillig?), so wenig bestimmt der Ball, der mit den Wellen tanzt, der "Spielball", der "umhergetrieben" wird, darüber, wo und wann er den Hafen seiner Bestimmung erreicht - sofern er einen solchen Hafen überhaupt erreicht. Einzig eine bestimmte Lebenslehre der Zuversicht läßt da noch hoffen, daß der Brunnensturz nicht tödlich wird,

sondern einem Fall in die Tiefe gleicht, aus der "man" wieder hervorstiegt. Und einzig diese Zuversicht, die schon Züge des Absurden, des credo, quia absurdum (ich glaube, weil es widersinnig ist) - trägt, kann dem verspielten Spiel des Spielballs (der Leidenschaften) einen anfangs verschwommenen, am Ende vielleicht klaren Sinn vindizieren. Schließlich ist es auch diese melancholische Zuversicht, die van Gogh die Gefangenschaft in einer unfreien Freiheit aushalten läßt: "Es kommt auch eine Befreiung, ich weiß es, eine verspätete Befreiung." Eine Befreiung wovon und wozu? Die Antwort ist nicht eindeutig: Einerseits natürlich die Befreiung von der Stigmatisierung sozialen Außenseitertums, aber sodann und wesentlicher auch eine Befreiung aus dem undurchsichtigen Geschick des Anders s e i n s , für dessen Zwang der Chor der Anderen kein Verständnis, sondern nur die - selbst wiederum verständlichen - Rituale des Tagedieb-Vorwurfs hat. Daß van Goghs melancholische Zuversicht in die Befreiung nicht nur auf die soziale Außenseiterlage abzielt, sondern vor allem auf die "undefinierbarere" der Existenz, die aus dem Hintergrund besessen und getrieben wird, wird deutlich, wenn er sagt: "Man kann nicht immer sagen, was es ist, das einen einschließt ... und einen zu begraben scheint, aber man fühlt doch irgend einen Riegel, ein Gitter, Mauern". Diese nur gefühlten, nicht sagbaren und eben darum um so beängstigender und bedrückender wirkenden "Riegel", "Gitter" und "Mauern" werfen den existentiellen Außenseiter, den Außenseiter "wider Willen" hart und unbarmherzig auf sich selbst zurück. Sie verweigern ihm den gesuchten offenkundigen Existenzberechtigungsnachweis, indem sie ihn nicht nur in sozialen Attributen, sondern in der Substanz seines Daseins dunkel in Frage stellen. Er weiß in der Tat, daß er ist, aber nicht, wer er ist. Sein Wersein ist seiner Sicht entzogen, und so bleibt

nur die dunkle Melancholie einer Zuversicht, daß sich irgend ein Sinn auftun werde, der die vorenthaltene Daseinsberechtigung auch für die Anderen zum Aufweis bringt. Bis das geschieht - und van Gogh glaubt daran, daß es geschehen werde -, wird er das Nichtverstandensein aushalten müssen, wird er der "Vogel" sein müssen, der in der Welt der anderen als gefangener Parasit erscheint, der den längst fälligen Tribut zu seinem Unterhalt verweigert. Er wird die "Riegel", "Mauern" und "Gitter" spüren, die seine wesenhafte Fremdheit in der Art der Anderen besiegeln, indem sie ihm das Recht verweigern, zu sein wie sie: so frei zu sein wie sie in ihrer Freiheit, die nicht die seine ist.

Wer sich in einer solchen offenen und zugleich verschlossenen Situation einrichtet, gleichsam hinter Riegeln und Gittern, die die Anderen gar nicht sehen und gar nicht empfinden, wer sich darüber hinaus auf die Stunde einer Befreiung zu sich selbst - und sei es auch bloß in melancholischer Zuversicht - verläßt, der muß den Vorwurf des Träumers und Phantasten auf sich ziehen und sich zugleich von der Frage bedrängt finden, wer der größere Träumer und Phantast sei: derjenige, der sich unbesehen in dem bewegt und verständig, was "man" gemäß Tradition und Konvention für die Wirklichkeit hält, oder derjenige, den ein undurchsichtiges Geschick "Riegel" und "Mauern" spüren läßt. Das eigentliche Gefängnis ist die Fremdheit. Sie bricht als Selbstfremdheit in van Gogh auf. Und weil es sich so verhält, kann die Heimat der Anderen nicht seine Heimat sein, so wünschenswert es dem "Vogel im Käfig" auch erscheinen mag.

Nur ein Mittel - so scheint es - gibt es, das existentielle Widerspiel zwischen Heimat und Fremde wenn nicht aufzuheben, so doch erträglich zu machen: Die tätige und ernste "Sympathie". Im Hinblick darauf sinniert van Gogh:

"Weißt Du, was das Gefängnis verschwinden läßt? Jede ernste, tiefe Neigung, Freund sein, Bruder sein, lieben, das öffnet das Gefängnis mit souveräner Macht und übermächtigem Zauber. Wer nichts dergleichen hat, verharret im Tod." Der appellative, ja der moralisierende Ton ist hier nicht zu überhören. Zu übersehen ist aber auch nicht eine gewisse Gewaltsamkeit der Lösung. Der Topos von der Gefängnisse sprengenden Macht der Liebe ist nicht ohne Risse in seiner Überzeugungsstatur. Er klingt ein wenig hohl, von außen zitiert und mit predigerhaften Obertönen. Die Höllenfahrt der Selbsterkenntnis, so der Eindruck, fängt sich hier ab in einem Stereotyp, dessen eigentliche Bedeutung darin liegt, die Verständigung mit dem Bruder nicht ganz abbrechen zu lassen - was allerdings bedeuten würde, daß van Gogh der Signalkraft seiner Bildgleichnisse letztlich mißtraut. Bestätigen kann sich dieser Eindruck einer gewissen "Aufgesetztheit" des Liebestopos, einer bestimmten Rhetorik der Konzession (die im übrigen die Skepsis der Melancholie vermissen läßt) an der fast schulmeisterlichen Feststellung, mit der van Gogh dem Bruder - im Unterschied zu sich selbst - den Gewinn von Sympathie bescheinigt und ihm zugleich seine aufrichtige Zufriedenheit damit attestiert.

Im ganzen Wortlaut: "Wenn ich heruntergekommen bin, so bist Du auf der anderen Seite emporgestiegen. Und wenn ich Sympathien verloren habe, so hast Du sie gewonnen. Damit bin ich aufrichtig zufrieden und das wird mich immer freuen." Ist das nicht eine Attitüde altväterlicher Anerkennung, in die sich van Gogh seinem Bruder gegenüber und vor sich selbst zurückzieht, und

zwar auf die Ebene eines konventionellen Gedankenaustausches, der wenig folgenreiche Freundlichkeiten vermittelt? Oder blitzt da nur noch einmal eine Sehnsucht nach einem alter ego auf, die sich für den Moment der Skepsis und der Melancholie entledigt hat, die den Duktus des Briefes immer tiefer und schließlich bis zur Selbstunverträglichkeit bestimmt?

Rückblick auf einen Prozeß

Der Brief aus der Borinage ist ein merkwürdiger "Liebesbrief": es ist der Liebesbrief eines Außenseiters, in dessen Lebensexperiment sich Grundthemen menschlichen Daseins in der Fremde wie unter einem Vergrößerungsglas studieren lassen. Es geht um Leidenschaft, Melancholie, um Gleichheit und Ungleichheit, um Verstehen und Nicht-Verstehen, um Geschick und Wille, um Sorge und Zuversicht, um Existenzrecht und Existenzunrecht, um Hoffnung und Zweifel - mit einem Wort: um das Aushalten der Differenz, die Sein und Anderssein als irritierende Momente in scheinbar selbstverständliche Daseinspraxis bringen. Was wie eine alltägliche Geschichte beginnt, wie die alltägliche Geschichte einer innerfamiliären und in ihrem Umkreis auch sozialen Ordnungsstörung, weitet sich gleichsam unter der Hand des Briefschreibers zu einer fatalen Erkundungsfahrt in die Hintergründe und Abgründe außenseiterhaften Existierens aus. Die banale Geschichte einer Legitimations- und Kommunikationsstörung eines Familien- und Verwandtschaftskonflikts löst sich schnell von der Oberfläche kommunikativer Üblichkeiten und gewinnt einen eigenen, exemplarischen Bewegungsduktus. Zwar ahnt van Gogh schon am Anfang, daß sein brieflicher

Rechtfertigungsversuch gegenüber dem Bruder sowie das Bemühen, die vom Abriß bedrohten Familienverbindungen wieder haltbar zu verknüpfen, problematisch sein würden. Aber diese Ahnung erfüllt und verdichtet sich erst in der durchgeführten Selbsttherausforderung: im Schreiben und Aufschreiben dessen, was ihn bewegt und was den Anderen den Eindruck vermittelt, er - Vincent van Gogh - sei ein "Tagedieb" aus Bequemlichkeit, ein Frührentner. Und wenn er seinen Bruder warnt, "ich muß Dich nun mit gewissen abstrakten Dingen langweilen...", dann wird sich in der folgenden improvisierenden, nachdenklichen Entwicklung dieser "abstrakten Dinge" alsbald zeigen, daß deren Verständnis keineswegs eine Frage "langweiliger Abstraktion" ist. Im Gegenteil: die "abstrakten Dinge" - die apologetische Selbstdarstellung eines leidenschaftlichen, nach Konventionen gerechnet "unklugen" und nach Aussichten eingeschätzt "tagträumerischen" Menschen ist überaus konkret. Die "Dinge", die da zur Sprache kommen - auch zur Sprache kommen, indem es nicht mehr gelingt, sie zu sagen - sind keine Fangprodukte abstrakter Vorstellungen, sondern gelebte Evidenzen. Aber diese Evidenzen arbeiten sich erst langsam an den Tag und wiederum in die Nacht. Es ist also nicht so, als ob van Gogh von Anfang an wüßte, was er seinem Bruder und mit ihm dem Chor der Anderen sagen will; es ist nicht so, als ob er ein fertiges Bild von sich im Kopf hätte und an dessen Ausführung er den Bruder aufklärend teilhaben ließe. Der Inhalt des Briefes ist nicht erst konzipiert und dann ausgeführt. Vielmehr ist dieser Brief das Protokoll einer Selbstvergegenwärtigung, gewissermaßen Akte eines Prozesses, den van Gogh - am Ende zugleich Angeklagter und Richter - gegen sich selbst vor dem Forum der Anderen und mit offenem Ausgang führt. Der Hauptanklagepunkt aber lautet: Außenseiter. In der Rolle des Richters nimmt van Gogh diesen Anklagepunkt

überaus ernst - in der Rolle des Angeklagten nicht minder. Und seine Sühnebereitschaft steht bis zum Schluß außer Zweifel. Aber: Der Prozeß wird zunehmend gespenstischer, undurchsichtiger und in diesem Sinne vielleicht "abstrakt", also von der gewöhnlichen Wirklichkeit entfernt, auf die sich die Prozeßbeobachter beziehen. Damit werden auch die Gesetze problematisch, an denen Recht und Unrecht gemessen werden könnten.

Im Verlauf des Briefs beginnen die Rollen sich zu vermischen. Zunächst gesteht der Außenseiter sein bedenkliches Verhalten ein. Ebenso die Bereitschaft, sich im Sinne eines neuen Einverständnisses zu korrigieren, wenn möglich. Die negative Rolle des Außenseiters scheint evident zu sein. Aber der Richter van Gogh zögert mit dem erwarteten Schuldspruch über sich selbst. Er schlüpft in die Rolle des Angeklagten. Der zweite Akt des Prozeß-Dramas beginnt. Ist der Außenseiter in der unterstellten Weise gefährlich? Die objektive Evidenz des ersten Aktes fängt an, sich zu verdunkeln. Der Richter in der Rolle des Angeklagten sucht Verteidiger. Aber er findet keinen Verteidiger. So kann er nur zitieren. Zunächst sich selbst: Die disparaten Stücke einer Biographie, die aus einer Mehrzahl von Brüchen und Abbrüchen besteht, und in der - paradoxerweise für bürgerliche Gemüter - nur eine einzige Kontinuität zu bestehen scheint: die Kontinuität der Brüche, der Krisen, der Ortswechsel, die - bis zu seinem Tode - immer schneller ablaufen werden. Der Angeklagte ist auf dem Wege, sich nicht nur ins Abseits, sondern ins Aus zu manövrieren - was der Chor der Ankläger nicht weiß, der Bruder zumindest ahnt. Der Weg dahin wird, an Jahren gemessen, nicht mehr lang sein - ziemlich genau zehn Jahre - und er wird noch viele Stadien haben. Vor allem: Etten, Drenthe, Nuenen, Antwerpen,

Paris, Arles, Saint-Rémy und dann die Station des Endes: Auvers-sur-Oise. Und an allen diesen Stationen wird der Außenseiter-Prozeß fortgesetzt werden, wird sich die Dreifach-Konstellation von Kläger, Richter, und Verteidiger in einer Person wiederholen - bis hin zur symbolischen Selbstvernichtung in der Selbstverstümmelung angesichts jener Erfahrung, daß auch der Künstlerbruder Gauguin der fremde Bruder bleibt.

Jetzt aber, vor dem endgültigen Verlassen der Borinage, vor dem endgültigen Eingeständnis erneuten Scheiterns, das weder durch den Vater noch durch den Bruder abgefangen werden konnte, stürzt sich van Gogh in den Selbstprozeß, den ihm die Anderen - mit Gründen, die er zunächst anerkennt - aufdrängen. Was kann er zu seiner Verteidigung anbieten? Was kann er zum Vorwurf der "Gefährlichkeit", der "Untauglichkeit", der "Rechtfertigungslosigkeit" seines Lebens vorbringen? Indem er sich - anfänglich - die Vorwürfe zu eigen macht, setzt er sich in der Tat zum Richter über sich selbst ein. Er zieht den Prozeß nach innen. Und hier hat er zu einer überzeugenden Verteidigung wenig zu sagen - jedenfalls wenig "Handgreifliches". Die Apologie wird nicht zu einer blendenden Verteidigungsrede. Er hat gelernt, studiert, gehandelt, die Umgebungen gewechselt und ausgeschöpft - ausgeschöpft mit einer unglaublichen Beharrlichkeit des Scheiterns. Er ist zum gläubigen Ungläubigen geworden. Er hat sich "absorbieren" lassen. Er hat weder auf die Konventionen noch auf sich selbst geachtet. Und welcher Richter sollte ihm da schon glauben, daß sich diese Art der Selbst- und Fremdverachtung, daß diese Intransigenz des scheinbar unbelehrbaren Außenseiters überhaupt zu irgend einer Achtung fähig sei. Wer wollte sich davon überzeugen lassen, daß die alle Maßstäbe überspielende,

die Gewohnheiten verletzende Liebe überhaupt eine Acht-samkeit, eines nachdenklichen Hinsehens und Hinhörens fähig sei? Verstehen kann das nur ein Richter, der Partei ist: ein vom Chor der Anderen unabhängiger Richter. Das ist am Ende und allen hoffenden Erwartungen zum Trotz nicht der Bruder (und auch nicht der Vater), sondern das kann nur er selbst sein: Vincent van Gogh. Aber: Richter in eigener Sache - wo bleibt da die objektive Gerechtigkeit? Gibt es sie noch, wenn die Dreifachfigur Angeklagter-Verteidiger-Richter in eine Person fällt? Es gibt sie noch, diese Gerechtigkeit, jedoch nicht als Einlösung objektiver Fremdgesetze in normadäquatem Handeln. Vielmehr als Einlösung eines verdeckten Lebensentwurfs, dem allerdings das Mißliche anhaftet, daß er sich nicht vorwegnehmen und also auch nicht darstellen kann.

Damit beginnt der dritte Akt des Prozeßdramas. Auch auf der inneren Bühne - man könnte sagen: im Gerichtssaal des Gewissens - ist eine eindeutige Konfliktklärung im Sinne eines Schuld- oder Freispruchs nicht zu erreichen. Die Verhandlung Vincent gegen Vincent vor Vincent führt zu keinem lösenden oder erlösendem Abschluß. Der Träumer, der Phantast, der von einer ihn irgendwie rechtfertigenden Tauglichkeit träumt und phantasiert, hat auch vor seinem eigenen Richter-Ich schlechte Argumente. So rückt die Gerichtsszene des Gewissens in die Nähe eines Alptraums. Das läßt die Bildsequenz klar werden. Sie ruft doppelt: einmal nach dem am Rande verschwindenden Bruder und dem Chor der Anderen, sodann nach dem Selbst, über dessen Existenzberechtigung doch nur zu verhandeln wäre, wenn es - und sei es nur in der Andeutung - Kontur zeigte. Aber eben diese fehlt. Sie ist weder zu erhandeln noch zu verhandeln. Die Gleichnisse ziehen fort ins Offene. Ihre Verteidigungskapazität

reicht weder für einen äußeren noch gar für einen inneren Prozeß. Vor allem: sie reichen zu keinem Schiedsspruch. Für die Außenstehenden, die Anderen, bleibt nur der Gestus der Beteuerung. Aus dem Absturz gibt es ein Emporsteigen - sagt "man". Der "Spielball" wird irgendwo angetrieben - am unbestimmten Ort einer Bestimmung, die zusammenfassen soll, was sich zerstreut hat. Der "Tagedieb wider Willen" hat seinen Willen. Aber wozu? Der Vogel im Käfig ist Gefangener - aber vor allem Gefangener seiner selbst. Und welches wird das Ziel seiner Freiheit sein, wenn er auch in Zukunft nicht mit den anderen Zugvögeln ziehen kann? Hinter jedem Bild steht ein Fragezeichen, und zwar ein Fragezeichen für van Gogh selbst, nicht nur für den Bruder und den Chor der Anderen. Und je mehr van Gogh sich innerlich, wenn auch von außen angestoßen, den Rechtfertigungsprozeß seiner Außenseiterexistenz macht, je nachdrücklicher er vor sich selbst Angeklagter, Verteidiger und Richter ist, desto entschiedener entzieht sich ihm das Selbstverständliche der Welt wie auch die Selbstverständlichkeit dessen, was man ihm (oder er sich selbst) als sein Ich zuschreibt. Der dritte Akt des Prozesses kann gar nicht mit einem Schuld- oder Freispruch enden, weil eine ausweisbare, zur Verantwortung zitierbare, eine kenntliche Identität sich zerfasert - oder genauer: immer undeutlicher wird. Wer ist der sich zugleich anklagende, der sich verteidigende, der sich richtende Vincent van Gogh? Je weniger diese Frage beantwortbar wird, desto mehr gewinnt das Prozeß- und Rechtfertigungsgeschehen Züge des Absurden, des Paradoxen. Homo absurdus heißt: untauglicher Mensch. Paradoxe Sätze sind Sätze, die der Meinung aller zuwiderlaufen. Untauglich und in seinem Denken und Handeln gegen alle Meinung? Van Gogh schreckt vor diesem letzten Eingeständnis zurück. Er hält seinen Prozeß noch in der Schwebe. Er wird es sein kurzes Leben lang tun. Er wird immer erneut nach Beweis-

material für seine Nützlichkeit und Tauglichkeit suchen. Er wird solches Beweismaterial auch finden, aber er wird es zu seinen Lebzeiten nicht mehr verwenden können: seine Bilder.

CLASINA MARIA HOORNIK

I

Die Chronisten berichten: van Gogh hatte im Jahre 1880 im Hause des Bergmanns Decrucq sein erstes "Atelier". Es bestand aus einem kleinen Zimmer, das der autodidaktisch arbeitende Maler mit den Kindern seines Hauswirts teilen mußte. Während der besseren Jahreszeit trieb ihn die Enge hinaus in den Garten. Dort zeichnete van Gogh - vor allem Bergleute; dort kopierte er hartnäckig und verbissen Reproduktionen nach Millet. Als ihn das Herbstwetter mehr und mehr an seiner Zeichen- und Kopierarbeit hinderte und der Motivanreiz sich zu erschöpfen begann, übersiedelte er im Oktober nach Brüssel - auch in der Hoffnung, "Umgang mit anderen Malern zu finden", wie seine erste Biographin, die Schwägerin Johanna van Gogh-Bonger schreibt. (Einleitung zu "Vincent van Gogh-Briefe an seinen Bruder", Bd. I, P. Cassirer, Berlin 1928, S. XXIII.) Im April 1880 ist van Gogh dann wieder im elterlichen Haus in Etten. Zu dieser Umzugsentscheidung veranlaßten ihn sowohl Kostengründe (das Leben in Brüssel erwies sich als teuer) wie auch der Umstand, daß der bessergestellte Malerfreund Rappart, in dessen

Atelier van Gogh hatte arbeiten können, Brüssel verließ. Die Schwägerin beschreibt die an den Brüssel-Aufenthalt anschließende Ettener Zeit - vom April bis zum Dezember 1881 - insgesamt als eine "glückliche Zeit" (a.a.O. S. XXIV).

Aber man darf die Einschränkungen der "glücklichen Zeit" nicht übersehen. Glücklich mochte diese Zeit - vor allem der Sommer - im Hinblick auf Fortschritte des zeichnenden Autodidakten gewesen sein. Weniger glücklich war sie sicherlich unter dem Gesichtspunkt einer doch tiefgreifenden Enttäuschung, die van Gogh durch Kee Vos widerfuhr, einer wenig älteren Witwe, die im Haus ihres Onkels - also des Vaters von van Gogh - mit ihrem vierjährigen Sohn einen Teil des Sommers verbrachte. Der "leidenschaftliche Mensch" van Gogh verliebte sich in seine Verwandte. Diese jedoch, ihrem verstorbenen Gatten auch in der Erinnerung fest verbunden, lehnte die drängende Werbung van Goghs entschieden ab. Sie zog sich nach Amsterdam zurück und verweigerte dem Nachreisenden jeglichen Kontakt. Wohl nicht nur van Goghs erste Liebe, mußte diese Enttäuschung doch gerade für den zu seiner Maler-Bestimmung aufbrechenden, seine Existenzberechtigung beweisen wollenden Achtundzwanzigjährigen erst eine tiefe Wunde und dann eine lebenslänglich spürbare Narbe hinterlassen. Wieder einmal, so hat es den Anschein, wird dem Außenseiter ein ihn legitimierendes Existenzrecht verweigert: das Existenzrecht in der Liebe und aus Liebe. Wenn man versuchen kann, auf Vorwürfe und Vorhaltungen mit Argumenten zu antworten, so ist die Verweigerung einer Zuneigung offenbar jenseits aller Argumente und entsprechend verletzender. Es gehört jedenfalls nicht viel Phantasie dazu, sich auszumalen, daß für van Gogh in seinem Verhältnis zu Kee Vos mehr

auf dem Spiel stand als lediglich die Wiederherstellung einer verletzten Eitelkeit, die sich an "gleichwertigen Alternativen" wiederaufrichten kann, wenn ihr eine Absicht mißlang. Der Außenseiter reagiert aus der Sicht der Insider immer überzeichnend. Überzeichnung ist sein Makel für die Anderen, seine Chance für sich. Überzeichnung im Verein mit kompromißloser Ausschließlichkeit waren es wohl auch, die van Goghs Werbung um die Neigung von Kee Vos für diese mit beängstigenden Zügen ausstatten und für andere - die Verwandten, die Eltern, den Bruder - im Licht unkontrollierter Exaltiertheit erscheinen ließen.

Schlimmer aber und herausfordernder noch mußte im Umkreis eines Pfarrhauses gelten, was sich nach der Abweisung van Goghs durch Kee Vos und nach der Flucht seiner Abreise aus der immer gespannten Atmosphäre des elterlichen Hauses (kurz vor der Jahreswende des Jahres 1881) abspielen sollten. Gemeint ist die "Liebesgeschichte" mit Clasina Maria Hoornik, die van Gogh in seinen Briefen "Christien", "Sien" oder einfach "die Frau" nennen wird. Chronisten berichten über Clasina Maria Hoornik: "Geboren am 22. 2.1850 in Den Haag ... fristete die um drei Jahre Ältere ihr Leben als Prostituierte; sie stand unter dem negativen Einfluß ihrer Mutter und ihres jüngeren Bruders... Clasina Maria Hoornik war Mutter einer vierjährigen Tochter ... und ging mit einem Kinde schwanger, das am 2.7.1882 geboren wurde ... zwei weitere Kinder waren schon im Säuglingsalter gestorben." (Schumann/Erpel, Bd. I, S. 417).

Schon diese "Personenbeschreibung" läßt vermuten, in welches Abenteuer sich van Gogh stürzte, als er den Entschluß faßte, die Zufallsbegegnung, die das Zusammenkommen mit "der Frau" zunächst war, eine Zufalls-

Diese Kopie wird nur zur rein persönlichen Information überlassen. Jede Form der Vervielfältigung oder Verwertung bedarf der ausdrücklichen vorherigen Genehmigung des Urhebers.

begegnung mit dem Charakter einer "Trotzreaktion" auf die Abweisung durch Kee Vos - , in die Form einer Dauerbindung zu gießen. Clasina Maria Hoornik war, worin auch immer die Gründe liegen mochten, in einer "unstandesgemäßen" Position. Sie war geradezu Inbegriff eines sozialen Außenseiters, Exponent einer zweifelhaften Randgruppe von Frauen, als deren Angehörige van Gogh sie auch im übrigen zunächst "in Anspruch genommen hatte". Bei der ersten Begegnung war Sien durchaus nicht, wie Verklärungseifer allzu schnell annehmen möchte, für van Gogh primär bemitleidenswertes Opfer einer Gesellschaft mit doppelter Moral, sondern Ausweg für ein durch Konventionen unterdrücktes "Recht der Natur", das - van Gogh ist für diesen Hinweis dem Bruder gegenüber ehrlich genug - auch in seiner Werbung um Kee Vos eine nicht zu übersehende Rolle gespielt hatte. Im Brief 156 (es ist wieder ein Rechenschaftsbericht an den Bruder, diesmal aus Anlaß seiner Zurückweisung durch die Verwandte und seiner Folgeerlebnisse in Den Haag) läßt van Gogh keinen Zweifel daran aufkommen, daß für ihn eine Frau wesentlich auch sinnlicher Partner sein sollte. Und er wußte, daß er - auch dem Bruder gegenüber - an ein Tabu rührte, wenn er schrieb: "Es bleibt nicht ungestraft, wenn man allzulange ohne Frau lebt." Das "allzulange" hatte Wirkung gezeitigt. Aber nicht - und das ist entscheidend - nur als Verlockung in ein flüchtiges Abenteuer. Vielmehr sollte das, was in den Augen der Anderen und für van Gogh selbst als ein solches Abenteuer begann, eine eigene, von van Gogh nicht abgesehene Dramatik entwickeln, an deren Ende ein neues Scheitern stehen würde, eine neue schwere Verletztheit, eine neue Enttäuschung: die Enttäuschung darüber, daß er auch in der Reklamation der Liebe und ihrer Beständigkeit zu einer Lebensform

der Daueraußenseiter bleiben würde.

Der Außenseiter als Liebender war schon das existentielle Grundthema der Apologie aus der Borinage. Hatte dort indes die Liebe als Problem die Form der "ernsten Sympathie", der brüderlichen und verwandtschaftlichen Neigung, war sie dort die Frage nach sympathetischer Mitmenschlichkeit, die auch dem existentiellen Außenseiter nicht vorenthalten werden sollte, der sie ja auch seinerseits noch im mißlingenden Versuch der Verständigung praktizierte, so geht es im Brief aus Etten um Liebe in der Weise des Sinnlichen - im weiteren Sinne der "Erotik" zwischen Mann und Frau. "Die Frau" - Maria Clasina Hoornik - sollte für van Gogh, auch wenn zunächst der Zufall sie zusammengebracht hatte, ein Doppeltes sein: Inspiration und Sinnlichkeit - oder auch: Muse und Muße. Und sie sollte ihm die Bergung und schließlich die Geborgenheit seines Ich bieten, ihn - in den Gleichnissen des Borinage-Briefes gesprochen - aus dem Brunnen herausführen, in einem Hafen beheimaten, die Trennungen der inneren und äußeren Gefängnisgitter aufheben, ihn aus dem Käfig und vor dem Blick der Anderen befreien. Und selbst wenn diese Erwartungshypothek sich im Ettener Brief noch nicht deutlich artikuliert. Sie war offenbar präsent - als diffuse Sehnsucht nach Wärme, Häuslichkeit und Beheimatung, nach Existenzberechtigung. Aber - selbstverständlich - auch als Protest gegen Abweisung und Konventionalitäten - gegen das Gefühl des "Verprügeltseins" oder, wie van Gogh es bildlich darstellt: "gegen das Gefühl, zu lange an einer recht kalten, harten, getünchten Kirchenwand" gestanden zu haben. Dagegen rebelliert die Physis, dagegen rebelliert das Seelische, dagegen revoliert der Mensch,

der in der Selbstvereinnahmung durch seine Arbeit unterzugehen droht. Van Gogh wollte an der "Kirchenmauer" (die Verbindung zur "Mauer", die "einen zu begraben scheint" aus dem Borinage-Brief ist nicht zu übersehen), nicht "erfrieren" - nicht "erfrieren" als lebendig-leiden-schaftlicher Mensch, nicht "versteinern" als Künstler, der den "Stachel" und den "Feuerfunken" braucht.

Mit anderen Worten: Das "flüchtige Abenteuer" weitete sich aus zu einem existentiellen Experiment - zum existentiellen Experiment der Selbstbeheimatung eines Außenseiters, der sich im übrigen sehr genau beobachtete. Und die Hypothese des Experiments lautete: "Ich will doch einmal sehen, ob ich keine Frau finden kann." Und er fand eine Frau - sehr schnell. Er beschreibt sie seinem Bruder recht nüchtern: "Eine stark gebaute", eine Frau "ohne Damenhände", die "viel arbeitet", eine gewöhnliche Frau ohne "Distinguiertheit". Insgesamt: "nichts Nichtalltäglichen". Offenbar eine Frau, die sein Gefühl des "Verprügeltseins" aus eigener Erfahrung teilen konnte. Der keineswegs schonenden Vorstellung folgt eine knappe Apotheose des unübersehbaren Verblühtseins: was im Leben - in welchem Leben auch immer - verblühe, habe Charme, "sogar unendlich viel Charme". Man sieht: van Goghs hinsehbender Blick, der seine Arbeiten und Zeichnungen in der Borinage schon bestimmte und der immer Anteilnahme mit dem Gesehenen einschloß, bewährt sich auch im existentiellen Experiment dieser Liebe eines Außenseiters zu einer Außenseiterin. Van Gogh ist im Abenteuer dieses Experiments keineswegs so befangen, daß er nicht sähe, worauf er sich einläßt, nämlich auf die Zuneigung zu einer Unperson, zu einer Verachteten, sozial Verdamnten. Und - um es noch einmal

zu betonen - es war kein sozialmissionarischer Eifer, der ihn zu Sien führte, sondern - anfänglich jedenfalls - das Verlangen abgewiesener und ungestillter Begierde. Allerdings, feinfühlig für das Elend und erbost über urteilende und verurteilende Selbstgerechtigkeiten, wendet er sich gegen alles Moralisieren: "Ich verdamme sie nicht, ich verurteile sie nicht, ich verachte sie nicht." Das ist unmißverständlich - ebenso unmißverständlich wie die "offenherzige" Feststellung, in die er übrigens den Bruder einbezieht, daß jene Liebe, die er als "Stachel" und "Feuerfunke" brauche, eben "durchaus nicht gerade die mystische Liebe" sei, sondern, so wird man hinzufügen dürfen, die irdisch-sinnliche.

Dazu gehört auch die Genre-Idylle. Van Gogh skizziert sie dem Bruder als Ambiente des Aufwachens mit einem "Mitmenschlein", das "die Welt um vieles angenehmer als Erbauungsbücher und weißgetünchte Kirchenmauern erscheinen lasse". Und was sah er bei seinem (offenbar erstem) Aufwachen bei Sien? Seine Beschreibung ist knapp und perfekt zugleich. Er sah ein "stimmungsvolles, einfaches Zimmerchen", mit einer ebenso schlichten Tapete in "einem grauen, stillen Ton"; er sah den Fußboden mit "einer Matte und einem Stück dunkelroten Teppichs" bedeckt, einen "gewöhnlichen Küchenherd", eine "Komode" und "ein großes ganz einfaches Bett". Das war offenbar kein Liebesszenario, sondern - wie es zusammenfassend heißt - "das Interieur einer echten Ouvrière, zu dem die Kleidung der Bewohnerin paßte: das "braune" oder "rotgraue" Kleid. Diese Idylle, beschrieben mit der Präzision und dem

gebremsten Enthusiasmus des Malerauges, war gewissermaßen die Öffnung der Kirchenwand in die Wohnstube, die sich als Kulisse einer romantischen Liebesgeschichte wenig eignete. Mehr Kammer als komfortabler Wohnraum scheint dieses Interieur der Wohnung einer Arbeiterin van Goghs Wunsch nach irgendeiner Hin- und Zugehörigkeit so sehr entsprochen und symbolisiert zu haben, daß dieses dem Bruder beschriebene Bild sich, wenn auch mit anderen Farben, aber mit durchaus ähnlichem Arrangement, in der Arleser Darstellung seines Schlafzimmers (Federzeichnung und Ölgemälde aus dem Oktober 1888) wiederholen sollte.

Einstweilen aber wird die Kammer zur äußeren und inneren Kulisse eines neuen Experiments mit der Hoffnung, sich und mit einer Familie etablieren zu können, und zwar gegen den in diesem Falle kopfschüttelnden und moralisierenden Chor der Anderen. Jetzt setzt van Gogh - zunächst im Trotz und dann mit einer ihn selbst bedrohenden Beharrlichkeit - nicht auf die künftige Solidarität unter Insidern, sondern auf die Solidarität mit sozialen Außenseitern oder denjenigen, denen distinktiertes Standesbewußtsein keinen Platz in den eigenen Reihen einräumt. Beider Repräsentant ist Clasina Maria Hoornik, die Arbeiterin und Prostituierte. Sie soll nicht nur zufällige Geliebte, Gegenstand eines naturverlangten Abenteuers sein, sondern "Schwester" werden, mit der sich van Gogh elementar und nicht durch Herkunft verwandt fühlen kann. Man mag in dieser Allianz zweier Außenseiter einen sozialen Protest und eine soziale Anklage sehen oder eine bewußte soziale Provokation. Und gewiß hatte diese Verbindung auch diese Züge. Darunter aber lag noch etwas anderes: einmal sicherlich van Goghs melancholische Liebe zu den Schlechtweggekommenen und zwar verbunden mit seinem

Respekt vor erfahrungsgesättigtem Leben in jeglicher Form - sodann aber (und van Gogh mochte das am abenteuerhaften Anfang der Liaison, der noch ganz im Zeichen der Abweisung durch Kee Vos stand, kaum beachtet haben) ging es ganz entscheidend um jenen Selbsterweis der Existenzberechtigung, der im Grunde im Brief aus der Borinage nicht gelungen war. Die Solidarität, so darf man vermuten, manifestiert und gesucht in einer Liebe, die dem Nichtverstandenen Kredit einräumt, mußte für van Gogh in der Tat eher bei den "Deplazierten" und "Randständigen" zu finden sein als im standesbewußten Chor der Anderen. Daß er sich hier - jedenfalls im Versuch einer dauernden Verbindung mit Sien - irrte, daß der "Realismus", den er seiner Sinnlichkeit und deren Etablierung jetzt einräumte, sich als trügerisches Fundament für die Aufhebung seines Außenseitertums erweisen würde, weil auch "die Allianz der Außenseiter" in protestestierender Imitation "solider" Insider-Gemeinschaften sich noch deren Normen unterstellt (und sich insofern die Existenzberechtigung "entleiht") - diese Erfahrung stand van Gogh noch bevor. Am Ende des Hoffnungsexperiments wird er sich auf keiner Seite finden: weder auf der Seite der Verurteilten noch auf der Seite der Verurteilenden. Er wird mit seiner "ernsthaften Sympathie" wieder allein bleiben und das "Recht der Natur" nicht mit der sicheren Behaglichkeit einer Familie verbinden können.

Scheitern

I

Es klang schon an: van Goghs Hoffnungsexperiment mit der Liebe zu Sien stand nicht nur insofern unter einem ungünstigen Stern, als diese "freie Verbindung", die ja nicht ohne Beispiele und Vorbilder ist, gesellschaftlich verachtet war. Daß dieser Versuch einer Allianz von Außenseitern zu einer Mesalliance wurde, war am Ende keineswegs allein dem sozialen Außendruck von Interventionen - sei es von seiten der Verwandten "der Frau" oder von seiten der Verwandtschaft van Goghs - zuzuschreiben, sondern hatte seinen Grund vor allem in einer Selbsttäuschung, der van Gogh weit mehr als Clasina Maria Hoornik anheim fiel. Man kann die Geschichte dieser Selbsttäuschung in einen Kurztitel fassen - in den Kurztitel: Versuch einer Legitimation durch Imitation. Was ist damit gemeint? Gemeint ist das Bestreben des Außenseiters, durch Imitation, durch Gleichtun, sich die in Frage stehende "Existenzberechtigung" zu verschaffen. Nun ist das Wort "Imitation" - lateinisch: imitatio - durchaus doppelsinnig. Imitation - deutsch übersetzt mit "Nachahmung" - kann (man unterstrich diesen Sachverhalt in der Griechen-Rezeption der Deutschen Klassik) mit dem Akkusativ oder mit dem Dativ verbunden werden. Je nach Verbindung kann Imitation bedeuten: jemanden nachahmen oder jemandem nachahmen oder nacheifern. Imitation in Verbindung mit dem Akkusativ hat den Charakter einer möglichst präzisen Repetition, ist also "repetitorisch"; in Verbindung mit dem Dativ meint Imitation hingegen

ein Sich-Freisetzen zu eigener Tätigkeit nach Maßgabe der Anregung, die von einem Vorbild (einem Beispiel) ausgeht. Kurz gesagt: der Imitierende kann ein "Nachahmer" oder ein "Nachäffer" sein - was in etwa der lateinischen Unterscheidung zwischen "aemulatio" und "imitatio" anklängt.

Dies erinnert, vorausgesetzt und bezogen auf Außenseiter erlaubt zu sagen: Der Versuch, eine - vor allem soziale - Außenseiterproposition durch Imitation zu überwinden ist mehrdeutig. Imitation der Anderen kann bedeuten, sie bis zur Selbstunkenntlichkeit nachzumachen, sich also in seinem Außenstand völlig zu verleugnen, indem Regeln und Rituale kompromißlos und unbesehen "internalisiert" werden. Imitation kann aber auch bedeuten, über die eingesehene Distanz von Beispielen hinweg, die nicht zwingen, sondern ermuntern, im Rahmen einer allgemeinen Lebensform eine eigene zu finden. Hier wäre Nachahmung nicht kompromißlose Repetition von Ritualen und Regeln, sondern deren Übersetzung unter Vorbehalt des Eigenseins in das Eigensein. Eine dritte Möglichkeit der Imitation aber zeigt sich - und zwar jenseits von Nachahmen und Nachäffen - in dem, was man als "taktische Imitation" bezeichnen könnte. Gemeint ist damit eine (soziale) Imitation aus Alibi-Gründen: Man gibt sich den Anschein der Übereinstimmung, um sich dadurch in seinem Eigensein vor der Zuđringlichkeit des Allgemeinen abzuschirmen und in möglichst undurchschaubarer Reserve zu leben. Die taktische Imitation wird verständlicherweise in dem Maße zunehmen, in dem sich der Konformitätsdruck - sei es im Sinne struktureller Zwänge oder identifizierbarer Machtkonstellationen - erhöht.

II

War van Goghs Liebe zu "der Frau", von der er sich eine natürliche und institutionelle Existenzlegitimation versprach, nun eine initiatorische Imitation etablierter Lebensbezüge der Anderen? Hatte sie einen repetitorischen Charakter, dem es am Ende um die perfekte Sicherung im Rahmen fester Norm- und Verhaltensmuster ging? Oder war diese Liebesbeziehung angelegt auf eine bloß taktische Übernahme äußerer Standards in der Absicht, hinter dieser Kulisse oder in der Maske des Biedermanns ein Leben eigener Art, und zwar ungestört, auszuleben? - Die Grundzüge taktischer und bloß repetitorischer Nachahmung bürgerlich formulierter Geschlechterbeziehung sind im brieflich dicht dokumentierten Ablauf dieser Geschichte einer Liebe (ein sicherlich treffender^{er} Ausdruck als der kurzatmige einer "Liebesgeschichte") nicht zu erkennen. Van Gogh wollte und konnte sich nicht verstecken. Ebenso wenig war es ihm möglich, in seiner sozial auffälligen Verbindung zu Sien eine präzise Wiedergabe gesellschaftlich anerkannter "Verbindungsregeln" zu praktizieren. Das ließ schon die Ausgangsposition und -konstellation nicht zu. Am zutreffendsten ist anscheinend, jedenfalls für den Anfang der Geschichte und den sich darin abzeichnenden Hoffungskrediten van Goghs, jener Duktus initiatorischer Nachahmung, die sich ein Beispiel nimmt, ohne sich ihm als Schema beugen zu wollen. Van Gogh hoffte, "die Frau" und sich selbst davon überzeugen zu können, daß auch diese Geschichte einer Liebe ihren Sinn haben und ihren bürgerlichen Platz finden könne, daß sie vielleicht sogar in der Gestalt einer Ehe zweier Außenseiter Erfüllung und Anerkennung finden werde.

Die Hoffnung war trügerisch. Sie war aber nicht deshalb trügerisch, weil es van Gogh an Kraft und Durchsetzungsvermögen gefehlt hätte, sondern wesentlich deshalb, weil er seine Verbindung mit "der Frau" als eine existentielle wählte, in der es nur vordergründig um eine soziale Habilitation und Rehabilitation von Abdriftenden im sozialen Strom ging. Vielmehr - unter dieser "Oberfläche" - ging es um das Sich-Durchsetzen eines Lebensentwurfs, dessen Einlösung keine imitatorische Konzession zuließ. Die Beheimatung mit der Anderen unter den Anderen war gleichsam von Anfang an durchschnitten durch die kompromißlose Rückgeworfenheit von van Gogh auf sich selbst, auf seine Geschichte, deren Sinn - wenn auch nicht ihr Ende - ihm immer deutlicher wurde. Der Konflikt zwischen der Einsamkeit des Entwurfs, den er zu leben hatte, und den Geboten jener Nachahmung, von der er anfänglich annahm, daß er sich in ihr doch irgendwie "initiativ" einrichten könne, war so unüberbrückbar, daß der Sprung in die Legitimation apriori mißglücken mußte. Der Außenseiter van Gogh hätte zum Außenseiter seiner selbst, und zwar in der Verleugnung, werden müssen, wenn sein Hoffnungs- und Legitimationsexperiment mit der Liebe sozial hätte glücken sollen.

Die Überzeugungsarbeit, die van Gogh in dieser Geschichte einer seltsamen Liebe zu leisten bemüht war, richtete sich gegen ihn selbst. Je mehr er auf Sien eindrang, ihm in der Vision der gemeinsamen Rechtfertigung ihres Zusammenlebens zu folgen, je mehr er Bruder, Eltern und Freunde von der "Normalität" seines Lebens zu überzeugen versuchte, desto gewisser wurde wiederum Unvereinbarkeit seiner Außenseiterexistenz mit dem Chor der Anderen. Wie im Sog einer dunklen Dialektik breiten sich nicht etwa die er-

wünschten Gemeinsamkeiten, sondern die zunächst überspielten Differenzen aus. Im Kern beginnt sich in der Sien-Geschichte zu wiederholen, was als eigensinnige Dynamik den Ablauf des Borinage-Briefes bestimmt hatte: die Bemühung um Rechtfertigung und rechtfertigende Verständigung - jetzt aber nicht nur ein argumentatives und rhetorisches Problem - endet, und zwar im Unterschied zu ihrer anfänglichen Intention, in der immer deutlicher verspürten Unmöglichkeit, die Existenz im Blick der Anderen zur Anerkennung zu bringen, eine Unmöglichkeit, die in der Borinage, wie dargestellt wurde, sich mit der anderen ^{Un-}Möglichkeit verband, seiner selbst in zuverlässiger Voraussicht ansichtig zu werden. Jetzt - in Den Haag - ist das Selbstvertrauen, das Vertrauen in die eigene Sache der Kunst und der Malerei - zuversichtlicher, wenn auch nicht ohne Schwankungen. Weniger schwankend zumindest ist van Goghs Überzeugung, daß sich sein Leben und das Leben derjenigen, die er in dieses einbeziehen möchte, nach seiner Entwurfsperspektive zu richten habe. Das wird allerdings nicht als dominanter Anspruch formuliert, wird nicht im Sinne eines persönlichen Diktats postuliert, sondern als verdichtete Ahnung artikuliert - als eine Ahnung, die van Gogh schließlich auch im Gegensatz zu der von ihm selbst angestrebten Beheimatung unter den Anderen durch "die Frau" bringt. Das Hoffnungsexperiment des Zusammenlebens endet im Desaster einer Trennung und schließlich mit der Rückkehr ins elterliche Haus.

Dazwischen aber liegt wieder ein Stück quälender Selbsterkenntnis in sich vertiefender Differenz. Im Brief 256 (vom 8. Februar 1883) aus Den Haag gibt van Gogh seiner Geschichte mit Sien selbst das Motto. Er schreibt: "Was für ein Rätsel ist doch das Leben, und was für ein Rätsel in diesem Rätsel ist die Liebe." Und er fügt hinzu: "Sich gleichbleiben - das ist das einzige, was sie, im buchstäb-

lichen Sinn sicherlich nicht tut...". Mag dem Dreißigjährigen hier auch ein gewisser Ton der Altklugheit die Feder geführt haben: der doppelte und in sich verschlungene Rätselcharakter von Liebe und Leben, der damit konstatiert wird, hat sein eigenes und für van Gogh spezifisches Problemgesicht. Die Rätsel von Liebe und Leben bleiben sich nicht gleich. Das heißt: unter jeder Antwort tauchen die Rätsel wieder hervor. Ein Lebensrätsel ist van Gogh sich selbst, ein Liebesrätsel seine Beziehung zu "der Frau", die sein Existenzrecht verbürgen sollte. In Momenten nachdenklicher Selbstdistanz wundert sich van Gogh: Er wundert sich, mit einer Frau zusammen zu sein, die "ebensowenig von Büchern wie von Kunst verstehen kann". Doch diese rätselhafte Verwunderung über sich selbst findet eine positive Erklärung. Die Differenz der Bildung erscheint gerade als Garant der Aufrichtigkeit der Verbindung. Im übrigen, so meint van Gogh an dieser Stelle noch, könne später das Buch- und Kunstverständnis noch nachgeholt werden. Das ist aber nur eine und nicht einmal die entscheidende Perspektive. Entscheidender ist für van Gogh, und hier gewinnen seine Überlegungen Züge einer künstlerischen Konfession und Programmatik, daß der Mangel an Bücherwissen und Kunstverständnis nicht nur aufgewogen, sondern überboten werde durch die Wirklichkeit und durch die Wirklichkeitsinkarnation, die Sien gleichsam unwillkürlich darstellt. Der programmatische Satz lautet: "Wirklichkeit und Kunst sind für mich ein und dasselbe."

Über diesen Satz läßt sich lange resonieren. Zweifellos enthält er ein Bekenntnis - ein künstlerisches Credo - , das van Gogh in seinen niederländischen Anfangsarbeiten verwirklicht und in den "Kartoffeleßern" beispielhaft erfüllt hat. Im Zusammenhang mit Sien und der Geschichte

dieser Liebe aber belegt er, daß die scheinbare Verlässlichkeit dieser Liebe (trotz der Differenz von Bildung und Herkunft) noch einen zweiten und sogar wichtigeren Horizont hatte: den Horizont künstlerischer Selbstverpflichtung auf Wirklichkeit, und zwar auf eine Wirklichkeit, die sich auch prominent im Elend bekundet. - Unwillkürlich drängt sich die Frage auf: Ist die Gleichsetzung von Kunst und Wirklichkeit nicht auch eine "rätselhafte" Formulierung? Und weiter noch: Welche Funktion hat diese Gleichsetzung? Und schließlich: Welche Folgen für die Verbindung zwischen Sien und van Gogh entsprangen der Programmatik dieses Satzes?

Der Satz über die Identität von Kunst und Wirklichkeit ist in der Tat nicht unproblematisch. Vor allem aber: Er ist auch nicht ungefährlich, wenn auf ihm - als einem Grund-Satz - die Existenzberechtigung der Außenseiterliebe begründet und legitimiert werden soll. Denn gerade diesem Satz widerspricht der "gesunde Menschenverstand", dessen Regeln im Chor der Anderen gelten. Dieser, der gesunde Menschenverstand, unterscheidet (und unterschied) nachdrücklich zwischen dem bloßen Schein der Kunst und der "wahren", der "konkreten" Wirklichkeit. Kunst und Wirklichkeit werden gerade nicht als identisch, im Grunde nicht einmal als gleichwertig erachtet. Kunst - vorzüglich aber die Malerei - soll Wirklichkeit als "schöne" Wirklichkeit abbilden. Und ihre Legitimation hängt ab von dem Grad, in dem ihr das gelingt. Van Gogh aber streicht nicht nur das geforderte Abbildverhältnis, die Reproduktionsforderung des sich "gesund" dünkenden Menschenverstandes an die Kunst durch, er wendet sich nicht nur gegen einen naiven Abbildrealismus, sondern er überstellt eine identische Legitimationsstruktur von

Kunst, Leben und Wirklichkeit. Das heißt: Für ihn ist in der Tat (man kann es mit einem Wort Nietzsches ausdrücken) Wirklichkeit nur ästhetisch zu rechtfertigen. Das Leben selbst, so kann man den Satz verstehen, produziert "künstlerisch", indem es seine Wirklichkeit schafft. Und der Künstler, wenn sein Werk schon verdichtete und elementare Wirklichkeit darstellt, ist sicherlich näher an den Wirkmächtigkeiten des Lebendigen, als es die geronnenen Wirklichkeiten sind, in denen sich die standardisierten Lebensläufe verfestigt haben. Das Entscheidende ist nun: Mit dieser Gleichsetzung und Bedeutungsumkehr des Verhältnisses von Wirklichkeit und Kunst, wie sie van Gogh in seinem Identitäts-Credo formuliert, verläßt er genau die Ebene, auf der er sich in seiner Verbindung mit "der Frau" verständlich machen und seine Liebe rechtfertigen möchte. Er mutet den Anderen - im übrigen auch Sien - schlicht zu viel zu. Er mutet ihnen zu, den Rätselcharakter des Lebens und - in ihm - der Liebe zu akzeptieren. Er mutet ihnen zu, dem Gedanken dauernder Veränderung beizupflichten. Und er mutet ihnen zu, in der Gleichsetzung von Kunst und Wirklichkeit einer anderen Lebensprogrammatisierung zu folgen, als es diejenige des traditionellen allgemeinen Menschenverstandes ist. Man kann die Situation auch so kennzeichnen: Van Gogh sucht den Chor der Anderen auf sich und die Legitimität seiner Verbindung mit Sien einzustimmen, indem er die Anderen in eine Außenseiterposition drängt und ihnen zugleich anbietet, ihr Wirklichkeitsverständnis mit dem rätselhaft offenen der Kunst zu verbinden und zu verbünden. Der Außenseiter schlüpft gleichsam in die Rolle eines Insiders - eines Insiders, der die Identität von Kunst und Wirklichkeit demonstrativ lebt. Psychologisierend könnte man sagen, dieses "Spiel mit vertauschten Rollen" - bei van Gogh betrachtet mit dem unheimlichen Ernst eines Entwurfs aus dem Rücken seiner Existenz - hat die Funktion einer "Selbstrechtfertigung". Die Gleich-

setzung von Kunst und Wirklichkeit, so könnte man weiter argumentieren, impliziere die Gleichwertigkeit von Künstlern und "Laien". Aber mit dieser Selbstrechtfertigung, die als eine Funktion gar nicht in Abrede gestellt werden soll, ist es keineswegs getan. Denn van Gogh rechtfertigt primär nicht sich selbst, sondern er rechtfertigt Kunst. Indem es aber darum geht, fordert er in der Tiefe zu einem Umdenken heraus, das die selbstsicheren Vertreter der Wirklichkeit, die "Alltagsrealisten" in ihren Grundüberzeugungen erschüttern müßte - wozu sie nicht bereit sind. Sie wollen die Gleichsetzungsformel nicht. Sie wollen Kunst aus der Nachahmungspflicht nicht entlassen und den Künstler nicht aus der repetitorischen oder höchstens begrenzt initiatorischen Nachahmung ihrer "Verhältnisse". Und van Goghs Bereitschaft zum Gleichtun schien ihnen wohl suspekt. Mit Recht, wie man einräumen muß, wenn man die Umsturzfolgen seiner Gleichheitsthese über Kunst und Wirklichkeit bedenkt. Genau diese aber konnten wiederum für van Gogh nicht gleichgültig sein. Er konnte sich - besten Vorsätzen zum Trotz - nicht als "Imitator" verstehen - weder im gesellschaftlichen Leben, noch in der Kunst. Alles indes ⁱⁿ dieser Geschichte einer Liebe zweier Außenseiter schien darauf abgestellt, ihn das zu lehren. Alles drängte auf Imitation. Selbst Sien, die am ehesten Vorteile aus van Goghs Gleichsetzungsthese ziehen konnte, setzte offenbar mehr Vertrauen in die Differenz von Wirklichkeit und Kunst als in das Angebot, ihre besondere Lage als ästhetisch würdiges Phänomen zu begreifen. Sie zog es offensichtlich vor, weiterhin ihre Rolle als sozialer Außenseiter zu spielen, als sich auf das tatsächlich nicht ungefährliche Experiment eines existentiellen Außenseitertums einzulassen, das in der Gleichsetzung von Kunst und Wirklichkeit jeden orientierenden Sozialboden unter den Füßen wegzuziehen drohte. Sie würde auch als Verachtete und Geächtete

noch auf der Seite der Anderen sein. In der Unterschätzung dieses Sachverhalts lag van Goghs Selbsttäuschung.

Ver-rückt?

I

Faßt man die Überlegungen und Beobachtungen zu van Goghs Geschichte mit "der Frau" zusammen, so kann man sagen: Der existentielle Außenseiter - also nicht der strukturell oder normativ "definierte" - kann sich nur selbst nachahmen. Das freilich ist leichter fest- und herausgestellt als gelebt und gedacht. Denn, wie kann man sich selbst nachahmen? Wie kann ein Selbst sich selbst zum Vorbild nehmen, wenn dieses Selbst gleichsam nichts hat, an dem es sich formulieren kann? Der "Umweg" über die Anderen bleibt keiner "Selbsthabe" (sofern das Selbst sich überhaupt zu "haben" vermag) erspart. Jedes Selbstexperiment, auch das Experiment der Selbstnachahmung, das läßt sich an van Gogh nur allzu eindrucksvoll belegen, vollzieht sich in einem Horizont der Koexistenz, der auch dann nicht verschwindet, wenn die Distanz des Andersseins ihn weit in die Ferne rücken. Selbstnachahmung ist also einerseits der Versuch einer creatio ex nihilo, andererseits aber - sofern Hochmuth und Unklugheit nicht zur Selbstherrlichkeit absoluter Autonomie sich versteigen - immer rückbezogen auf den Blick und auf die Geschichte der Anderen, die als Forderung und Kommentar die Bühne umstehen, auf der sich das Drama, vielleicht sogar die Tragödie (manchmal die Komödie) der Selbstnachahmung des Außenseiters abspielt. Selbstnachahmung ist im Grunde ein Verdammtsein zu sich selbst, ohne Garantie einer Erfüllung. Sie ist tätiges Risiko äußerster Fremdheit inmitten eines Kreises Einheimischer -

und sie ist sicherlich kein Anlaß zur Eitelkeit. Als solche kann sie nur denjenigen erscheinen, die in barer Unkenntnis der Mischung von Zweifel und Verzweiflung, die eine selbstnachahmende Existenz brandmarken, individualistischen Moden applaudieren. Bis zu welchem Grade Selbstnachahmung auch, und zwar nicht nur in der Optik der Anderen, Selbstentzug und Selbstvorenthalt ist, das läßt sich in van Goghs Briefen studieren. Seine Bemühung um den Existenzberechtigungsnachweis, die ihn, was er nachweisen möchte, gerade nicht gewinnen läßt, ist ein suggestiver und dramatischer Beleg des Gegeneinander von Selbstanspruch und Selbstentzug im unfreiwilligen Experiment der Selbstnachahmung. Der Selbstnachahmung eignet etwas Unheimliches: sie rückt, je mehr sie sich einlösen möchte, je mehr sie sich ihres "Ziels" versichern möchte, immer stärker in eine Fraglichkeit ein, an der ein Mensch - nicht nur van Gogh - zerbrechen kann. Zwischen hoffender Selbstgewißheit und permanenter Angst, sich zu verfehlen, eingespannt, sucht der gejagte und sich selbst jagende, seine Selbstahnungen verzweifelt rechtfertigende Außenseiter seinen Platz unter den Normalitäten, versucht er durch Fremdnachahmung sich selbst zu entkommen und wird doch immer erneut zu dem Eingeständnis gezwungen, daß die Gitter, die ihn von den Anderen trennen, die kalten Kirchenwände, an denen er steht, nicht zu beseitigen oder zu durchdringen sind - es sei denn, in einem Scheinfrieden, hinter dem sich die existentielle Fremdheit verbirgt. Dieser Friede indes löst nichts.

Genau das hat van Gogh erfahren müssen. Die Bemühung, sich zu beheimaten, mißlang in dem Maße, in dem er darauf insistierte. Das heißt: in dem Maße, in dem er rechtens nachzuahmen suchte, was Natur und Gesellschaft nahelegten, wurde er auf seine Außenseiterlage zurückgeworfen und zur rein persönlichen Information überlassen. Jede Form der Vervielfältigung oder Verwertung bedarf der ausdrücklichen vorherigen Genehmigung des Urhebers.

vor allem: in dem Maße, in dem er Kunst und Wirklichkeit (und zwar nicht nur aus legitimationsstrategischen Gründen) gleichsetzte, rückte er aus derjenigen Wirklichkeit heraus, die er auch für sich verbindlich machen wollte. Das Gesetz einer Doppelbewegung formulierte sich in seinem Leben immer deutlicher - gemeint ist das Gesetz eines sich dramatisch steigernden Wechselverhältnisses von Beheimatung und Entfremdung. Fremd in der Heimat, beheimatet in der Fremde. Das sind die beiden Grundpolaritäten, in denen sich van Goghs Daseinskurve bewegt. Aber es sind keine starren Polaritäten, keine mathematisch festliegenden Koordinaten, zwischen denen dieses Leben sich ruhig hätte vermessen und ermessen können. Vielmehr werden diese Polaritäten - Fremdsein in der Heimat und Beheimatet sein in der Fremde - gelebt und entwickelt in der Doppelheit von Innen- und Außenspannungen. Deshalb läßt sich noch genauer sagen: Das Fremdsein ist eigentlich ein Fremdwerden und auch das Beheimatetsein ist eigentlich Beheimatung - etwas Dynamisches. Heimat und Fremde - Beheimatung und Entfremdung - sind bei van Gogh aufeinander bezogene und doch ineinander nicht auflösbare Werdens- und das heißt: Lebensprinzipien. Je mehr er sich einem Prinzip verschreibt, desto deutlicher wird das andere. Je mehr er "einer unter anderen" und als solcher in der Anerkennung beheimatet sein möchte, je mehr er gegen seinen existentiellen (und in der Tat nicht nur sozialen) Außenstand kämpft, desto deutlicher wird ihm eben die Fremdheit und Befremdlichkeit seines Außenseiterstandes, seiner ganz und gar nicht freiwilligen Exponiertheit. Je mehr er - auf der anderen Seite - seine außenständische Exponiertheit als "Auftrag" seines Lebenswerks aus dem Rücken, hinter den er mit seinem Willen nicht gelangen kann, begreift und akzeptiert, desto genauer und intensiver tritt ihm die Beheimatetheit unter den Anderen mit der ganzen Faszination eines am Ende

uneinlösbaren Wunsches vor Augen. Es ist wie ein verwünschtes Spiel, in dem die Kenntnis und Schätzung dessen, was man nicht hat, sich immer nur perspektivisch aus dem erzeugt, was man zwar hat, aber nicht schätzen will, und in dem der eingelöste Wunsch im Besitz des Verlangten den Wunsch selbst denunziert und schal werden läßt.

Ist aber schon auf der alltäglichen Ebene die Erfahrung der unterschiedlichen Beleuchtung der Dinge aus dem Wechselspiel von Wunsch und Erfüllung eine nicht leicht zu ertragene Irritation - die Irritation des Aufleuchtens und Schalwerdens der Dinge im Verlangen und Besitz - , um wieviel gründlicher muß die Irritation sein, wenn es nicht nur um besitzbare "Dinge" geht, sondern um jenen Kanon vermeintlicher Sicherheiten, die man verlässliche Lebensformen und in diesem Sinne "Normalitäten" nennt. Werden sie zum Gegenstand faszinierten Wunsches, so offenbar deshalb, weil sie nicht selbstverständlich sind. Sind sie jedoch nicht selbstverständlich - was für den Blick des Außenseiters gilt - , dann würde selbst deren gelungene Nachahmung noch die störende Erinnerung an Wahl und Entscheidung in sich tragen. Was man aus dem Zweifel heraus gewählt hat, hätte man auch anders wählen können. Und selbst wenn man nur hypothetisch, niemals jedoch faktisch in der Existenzgeschichte eines Lebens etwas wiederholen kann, so genügt doch schon die hypothetische Unterstellung anderer Möglichkeiten, dem Bewußtsein die Sicherheit seiner Wahl zu nehmen. Das "Was wäre gewesen, wenn ..." durchbohrt und irritiert nicht nur als theoretische Frage die Selbstgewißheit übergreifender Geschichtskonstruktionen. Es bedroht vor allem auch die Selbstwahlen mit fragwürdiger Kontingenz; es nimmt ihnen die Sicherheit der Selbstbeheimatung - jedenfalls dann, wenn (wie in der Moderne) die Wahl keinen über- und außermenschlichen Vorgaben folgt,

sondern nur den ebenso notwendigen wie durch sich selbst zerstörbaren "Entwürfen". Sie unterliegen einem geschichtlichen Ableben und jener in der Tat störenden Relativierung in Kontingenz-Gedanken. Das Sich-Fremdwerden ist hier unlösbar eingebaut in alle Lebensformen individueller und kollektiver "Beheimatung" - eingebaut als die mit jeder Wahl ausgeschlossenen Möglichkeiten, die - und sei es auch "nur im Bewußtsein" - jede Entscheidung mit dem untätigen Fragezeichen ihrer Richtigkeit stigmatisieren oder - wie man auch sagen kann - mit dem Geschmack befremdlichen Schalwerdens versehen. Dieses aber ist nur ein anderer Name für das Sich-Fremdwerden in den Beheimatungen.

Van Goghs Erfahrung des Fremdwerdens, die ihn das übersichtige Sehen aus der Lage eines Außenseitergeschicks lehrte, artikuliert sich nicht in einer Philosophie oder Anthropologie des kontradiktorischen Zusammenspiels (der kontradiktorischen Verschränkung) von Selbstwerdung und Selbstentfremdung, das alle Synthesen in die doppelte Fragwürdigkeit des Selbst und der Anderen reißt und ihnen nur den fragwürdigen Status begrenzter Kompromisse zuweist. Er faßt seine Lage selbst nicht als irreduzible und nicht revozierbare "Wahl" oder "Entscheidung" im Rahmen einer Philosophie von Freiheit und Kontingenz. Der Chor der Anderen, dem er sich angleichen möchte und dem er sich doch nicht angleichen kann, ist für ihn gewissermaßen noch ein halbwegs solider Horizont. Der Wechselbezug von Beheimatung und Fremdwerden wird daher von ihm - wenn auch in permanenter Auseinandersetzung mit den Anderen - vor allem auf der inneren Bühne gelebt. Dennoch ist es nicht falsch und "aufgesetzt", im Sinne einer Philosophie der "Wahl" und des "Sprungs in die Entscheidung" van Goghs Lebensgeschichte als exemplarische und moderne "Existenzgeschichte" zu lesen und

zu verstehen. Es geht tatsächlich um Existenz und Koexistenz unter Bedingungen radikalisierten Personalität, die harmonische Fugen und Fügungen ausschließt oder zumindest aus der Tiefe in Frage stellt. Es geht auch um "Wahl" in dem Sinne, in dem existentielles Denken diese Phänomene faßt, nämlich als "Entschlossenheit" zu sich selbst, die das Eigentliche will; es geht auch um den "Sprung", um die Absurdität eines Dennoch des Vertrauens, dem rechnende Vernunft ihre Zustimmung verweigert. In diesen Grundmarkierungen, die das Wesen des Menschen in die absolute Unsicherheit des Außenseiters stellen, entfaltet sich schließlich die kontradiktorische Doppeldynamik von Beheimatung und Entfremdung unterhalb der eingespielten Normalitäten auch bei van Gogh. Und sie entfaltet sich bei ihm zur Schärfe eines Zusammenbruchs in der Katastrophe von Arles.

II

Als diese Katastrophe sich ereignet (am 23. Dezember 1889), zerschlägt sich auch das letzte Hoffnungsexperiment einer Selbstnachahmung in Gemeinschaft mit einem angewählten Künstlerfreund: mit Gauguin. Die Nachrichten über das, was sich an diesem Vorweihnachtsabend wirklich abgespielt hat, sind spärlich, partiell und offen für Spekulationen. Im Hinblick auf Wirkung und Folgen aber sind die Briefe eindeutig. Gauguin war, nach intensiver innerer und äußerer Vorbereitung von van Gogh, nach Arles gekommen. Van Goghs Hoffnungsexperiment mit einer intensiven, schöpferisch anregenden Künstlerfreundschaft, hochbelastet mit Erwartungsinvestitionen, hatte sich nicht erfüllt. Es

kam zu Konflikten und bei van Gogh zu dem bekannten Zusammenbruch, der ihn zunächst ins Spital der Stadt Arles führte. Sind die medizinischen Diagnosen des Zusammenbruchs auch unterschiedlich - entscheidend ist, wie van Gogh ihn erlebte und letztlich nicht verarbeitete. Er erlebt ihn - zunächst - als ein vorübergehendes Verrücktsein und er deutet dieses Verrücktsein als einen Krankheitszustand, im Grunde als eine "geringfügige Sache" (Brief 554), für deren "Belästigung" er sich dem Bruder gegenüber entschuldigt. Aus dem Spital bald heimgekehrt und noch in der Überzeugung, daß er sich für die Malerei "rehabilitieren" könne, berichtet er dem Bruder: "die paar Tage im Spital waren sehr interessant. Man lernt da vielleicht sogar von den Kranken besser zu leben." (Brief 555) Die Lehre der Kranken, "besser zu leben" - war das vielleicht eine Ahnung? Denn die völlige Rehabilitation (der medizinische und soziale Doppelsinn des Wortes "Rehabilitation" ist nicht zu überhören) will nicht gelingen. Was an der Oberfläche als identifizierbare Krankheit erscheint, von der van Gogh - wie von vergangenen Krankheiten, etwa in Den Haag - genesen kann, arbeitet als innere Geschichte weiter und stellt die Genesungsaussicht, den ganzen Apparat der Unterscheidungen von Krankheit und Gesundheit, zunehmend in Frage. Der Kristallisationspunkt dieser Geschichte im Untergrund noch junger Erinnerungen ist Gauguin: die personalisierte und personalisierbare Enttäuschung über den Zusammenbruch der Vision einer Künstlergemeinschaft. Im Brief 557 kommentiert van Gogh Gauguins Rückzug aus Arles mit der Frage: "...Warum hat sich ... der berühmte Kamerad nicht ruhiger verhalten?" Der Vorwurf ist derjenige der "Gewissenlosigkeit", der Unehrlichkeit und der "Verblendung". Die Enttäuschung sitzt offenbar sehr tief: die Künstlersymbiose, in van Goghs Zusammenbruch selbst irreparabel aufgelöst, bleibt

jedoch als Idee präsent - präsent selbst unterhalb des deklassierenden Vergleichs von Gauguin (als dem "kleinen Tiger Bonaparte des Impressionismus") mit Napoleon: "der zog sich ja auch aus Ägypten nach Paris zurück und ließ seine Armee immer im Unglück sitzen."

Trotz faktischer Enttäuschung, für die es in der Tat objektive Gründe gab: innerlich kann sich van Gogh von Gauguin nicht trennen - nicht von seiner Vision einer Künstlergemeinschaft (deren realistischeres Konzept auch Gauguin vertrat), die ihn beheimaten könnte. Nur so sind die auffälligen Widersprüchlichkeiten in der Einschätzung Gauguins in den Briefen unmittelbar nach dem Zusammenbruch zu verstehen. Einerseits die Vorwürfe des Rückzugs und der moralischen Verächtlichkeit; andererseits (im Brief 558) das Selbsteingeständnis: "Zum Glück weiß ich ja mit aller Bestimmtheit, oder ich wage daran zu glauben, daß wir, Gauguin und ich, uns im Grunde als Charaktere hinreichend mögen, um, wenn es nötig wird, noch einmal zu beginnen." "Nötig" - für wen? Sicherlich vor allem für van Gogh. Immer wieder taucht Gauguin in den Krisenbriefen des Januar 1889 auf: "Eigentlich würde es mich freuen, mit Gauguin wieder Bilder auszutauschen..." (Brief 559) Als van Gogh an dem Bild der Berceuse malt, möchte er gern "mit Gauguin darüber sprechen". (Brief 560) Und im selben Brief erscheint es ihm - angesichts der Möglichkeit eines Rückfalls in die Krankheit - beruhigend, "daß Gauguin und ich wenigstens nicht für nichts unser Gehirn erschöpft haben, sondern daß gute Bilder dabei herausgekommen sind." Damit wird wieder die Solidarität beschworen, die - nach Tatsachen gerechnet - längst nicht mehr bestand, wenn sie überhaupt jemals "real" bestanden hat. Es ist tatsächlich ein "doppeltes Bewußtsein", das

van Goghs Erinnerungsarbeit im Zusammenhang mit Gauguin oszillieren läßt: das negative Bewußtsein vom Verrat der gemeinschaftlichen Sache und - gleichzeitig - das positive Bewußtsein nicht nur eines möglichen Neuanfangs, sondern einer prinzipiell nicht abgerissenen Verbindung zu Gauguin - zur Symbolfigur des anderen Außenseiters, mit dem die Selbstnachahmung in der Fremdheit schließlich doch zu bewerkstelligen und mit dem das nagende Problem der Selbstrechtfertigung und der Existenzberechtigung in der Kunst noch zu einer positiven Lösung zu bringen wäre. (s. S.81a)

Die Katastrophe in Arles ist die geradezu unbarmherzige Erfahrung des Auf- und Zusammenbruchs einer Grenze, über die van Gogh hinausgerückt ist und die damit ihre entlastende Orientierungssicherheit verloren hat. Es ist die Grenze zwischen den Normalitäten eingespielten Lebens und dem, was durch diese Grenze ausgeschlossen, aber in diesem Ausschluß auch wiederum - negativ - repräsentiert wird. Jede Grenze ist eingrenzend und ausgrenzend, und jede Grenze ist nur dadurch Grenze, daß es etwas gibt, was vor ihr und hinter ihr liegt. Das Vor- und Hinterliegende, das Ein- und Ausgeschlossene können harmlose Geographien sein, die man als Diesseits und Jenseits in der Kontinuität eines geographischen Raumes kennt. Grenzen können aber auch im Diesseits und Jenseits, im Ausgegrenzten und Eingegrenzten, im Vorliegenden, das sie trennen und zugleich miteinander verschränken, eine Erfahrungs-, Denk- und Lebensspannung aufbauen, in der das Dahinter, das Darüberhinaus, das "Jenseits" nicht mit der Harmlosigkeit bekannter und vertrauter Horizonte daherkommt, nicht eine bloße Verlängerung dessen ist, was als Vorliegendes, Vertrautes, Diesseitiges "üblich" gelebt wird. Dann werden Grenzen zu Schutzwällen, zu Markierungen und Mauern, die Bergung und Geborgenheit

Doch wiederum sollte sich van Gogh täuschen. Nicht nur über Gauguin, dem nichts an der Wiederholung dieses Gemeinschaftsexperiments, das er vor allem aus Gründen der Existenzsicherung eingegangen war, lag. Van Gogh sollte sich täuschen über die Tiefe und Weite des Abstandes, die seine "Geworfenheit in den eigenen Lebensentwurf" selbst noch von den Künstler-Außenseitern trennte. Die Radikalität, mit der er auf die Selbstnachahmung verwiesen war, die Unauflösbarkeit der Spannung zwischen Fremdsein in der Heimat und Beheimatetsein in der Fremde hatte ihn - wie anders ist der "Zusammenbruch" zu verstehen? - so weit über die Grenzen der Kompromisse und Konsense hinausgerückt, hatte das Eigengesicht seiner Geschichte so sehr geprägt, daß sich vor ihm selbst ^{die} anerkannten Außenseiter - die Geliebte Sien - der Künstler Gauguin - als Insider ausnehmen mußten. Es blieb in der Tat nur noch, betrachtet mit dem Blick der Anderen (auch der anderen Außenseiter) die Diagnose des Ver-rücktseins: des endgültigen Hinausgerücktseins in eine absolute Außenseiterposition, in eine irreparable Einsamkeit, deren Verstörungen und Übermächtigungen in den "Krisen" und "Anfällen" nur noch eine letzte Scheindeckung hatten - die Identifizierung als Krankheit, als Wahn, Demenz. Nur noch auf seine Selbstrechtfertigung in der Arbeit versessen, die den letzten - brüchigen - Kontakt mit der Welt aufrecht erhielt, sollte van Gogh schließlich versuchen, in schwankender Akzeptanz seines Zustandes als "Krankheit" die katastrophalen Auswirkungen seines existentiellen Zusammenbruchs in Arles so lange wie nur möglich hinauszuzögern. Dabei wurde Gauguin nicht vergessen - aber er erschien zunehmend, wie ehemals Sien im Chor der Anderen als "approbierter" Außenseiter.

vor dem Überfall des Ab- und Hintergründigen versprechen. In diesem Fall sind Grenzen nicht nur neutrale Linien eines eingezeichneten "Zwischen", sind sie keine formalen Meßgrenzen, an denen und durch die man sich orientiert - so wie man sich an den formalen Chronologien der Meßzeit orientiert. Vielmehr sind Grenzen in diesem Fall Bollwerke gegen den Ein- und Überfall dessen, was sich nicht oder nur schwer kontrollieren läßt - wenn man so will: sinnvolle Selbstsicherungen und Selbstbeschränkungen gegen das, was die Gestalt- und Gestaltungsprofile von innen und außen bedrohen, überschwemmen, überborden könnte. Sie sind menschliche Selbstmaßgaben gegen das Unbeherrschbare, Unberechenbare, Maßlose, gegen das man ohnmächtig ist. Nur: Diese Selbstmaßgaben, in denen sich menschliches Dasein "einzufrieden" sucht, bezeugen immer auch (im Unterschied zu formalen Markierungen in vertrauten Kontinuen und Kontinuitäten), das Un- und Übermaß, das Grenzenlose, das Bewußtsein von einer Gewalt im Inneren und Äußeren, gegen die Grenzmaßgaben Widerstand leisten sollen. mit einem Wort: In jeder Grenze ist Unbegrenztes als Drohung (vielleicht auch Verführung) präsent - oder anders: das "nicht" der Grenze ist doppelgesichtig. Es "nichtet" das Ausgegrenzte ebenso wie es sich - aus der Perspektive des Ausgegrenzten - gegen die Überschaubarkeiten des Eingegrenzten, der Grenzmaßgäblichkeit richtet. Ein Wesen, das Grenzen bekennt und setzt - der Mensch - , ist also grundsätzlich ein gefährdeter "Grenzgänger", ein Doppelgänger zwischen dem Ein- und Ausgegrenzten.

Der Doppelsinn der Grenze, die wechselseitige Negation und die konträre Betonung des Ein- und Ausgegrenzten, die tätige Nichtigkeit, die erscheinen und verschwinden läßt, stellt sich auch dar als das Zwischen der Unterscheidung von Vernunft und Unvernunft, von Sinn und Unsinn,

von Eingerücktsein und Ver-rücktsein. Konkret sind diese Unterscheidungen nicht von ungeschichtlicher Qualität, sondern - wie historisch und systematisch vergleichende Anthropologie gleich zeigen kann - durchaus variabel und interpretierbar. Allerdings wird man festhalten müssen; Die Bedingung der Möglichkeit und vor allem der Grund der Notwendigkeit, daß Unterscheidungen solcher Art getroffen und gelebt werden, liegt irrevozierbar in der wesenhaften Unterschiedenheit menschlicher Seinsweise, die zu Unterscheidungen, zu Grenzziehungen ebenso herausfordert, wie sie diese als Konstrukte und Konstruktionen von nur begrenzter Zuverlässigkeit markiert. Konkreter: Was für unvernünftig, unsinnig oder ver-rückt gilt ("allgemein" gehalten wird), ist es nicht "für alle Zeiten" und nicht "unbedingt". "Für alle Zeiten" und "unbedingt" gilt nur, daß der Mensch sich allein durch endliche Grenzziehungen seines Vernunftfeldes - und das wiederum auch nur endlich - versichern kann, daß er nur durch endliche Sinn-"gebungen" oder Sinn"rezeptionen" das Gebiet seiner Sinnhaftigkeit zu umreißen vermag. Oder in philosophischer Terminologie: Die grenzhafte Verschränkung von Sein und Nichts in der Selbstausslegung menschlicher Existenz liegt nicht fest. Sie ist selbst etwas "Dynamisches" und wird angetrieben durch die Unentschiedenheit der anthropologischen Grundverfassung. Im Hinblick auf den Außenseiter bedeutet das (wie schon anklang): er ist, als paradigmatisches Grundsymbol menschlicher Existenz, der Grenzgänger par excellence, und zwar im Guten wie im Bösen. Er ist elementarer Indikator der Unentschiedenheit, der saugenden Selbstoffenheit menschlicher Existenz. Er ist, so überraschend das klingen mag, die ambivalente Grundfigur menschlichen Lebens, das sich gleichsam in den Außenseitern und von deren Grenzübertritten her auf Sinn und Unsinn, auf Vernunft und Unvernunft seiner Grenz-

ziehungen - also seiner Aus- und Eingrenzungen - hin befragt.

Was sich indes in der kühlen - vielleicht unterkühlten - Sicht theoretischer Grundüberlegungen als anthropologische Evidenz des Doppelgesichts der Grenzen und des Sinns der Unterscheidungen auf dem Grunde der Unentschiedenheit menschlichen Existierens in der Welt darstellt, das ist für den lebendigen Außenseiter existentieller und symbolischer Statur alles andere als ein bloß theoretisches Problem. Denn er lebt die Unentschiedenheit im Daseins-experiment - im ungewollten Selbstexperiment. Für ihn ist das Doppelgesicht der Grenze - das freundliche der Beheimatung im Umgrenzten und das feindliche der Aussetzung zum Unbegrenzten und ihn gleichwohl Faszinierenden - praktische Unmittelbarkeit. Für ihn ist das Doppelspiel der Verneinung, das jede Grenze treibt, dieses verneinende Spiel zwischen Zugehörigkeit und Unzugehörigkeit, zwischen Vernunft und Unvernunft und zwischen Sinn und Unsinn factum brutum. Und mag außenseiterische Gewalttat mit bedrohender oder lächelnder Gebärde die lebendige Einlösung menschlichen Doppelgängertums, das sich über die Grenzwälle hinauswagt, mit der zynischen Geste verachtenden Triumphs praktizieren - die außenseiterische Ohnmacht grenzverrückender Liebe zu Welt und Menschen artikuliert aus ihrer Erfahrung den Doppelsinn der Grenze anders: als Unerfüllbarkeit, Melancholie, als - im wörtlichen Sinne - "verzehrendes" Verlangen, der fatalen Ambivalenz des Grenzgängertums dadurch zu entkommen, daß die Anderen diese Grenzerfahrung teilen mögen. Das Stichwort ist hier: Unverschuldete Einsamkeit. Einsamkeit macht hellsehtig - auf eine blendende Weise hellsehtig. Und es gehört zum Schwersten, mit dieser

blendenden Hellsichtigkeit fertig zu werden. Denn sie bedeutet eine Verdoppelung der Wahrnehmungen: die Verdoppelung der Wahrnehmung in das, was sich diesseits und jenseits der Grenzen zeigt und was dadurch die approbierte Grenze selbst fragwürdig werden läßt. Das Fragwürdigwerden der Grenzen - und vor allem: der Grenze überhaupt - aber bedeutet Angst, die sich von der Furcht bekanntlich dadurch unterscheidet, daß sie kein bestimmtes Thema hat, keinen profilierten Gegner, auf den man sich "einstellen" kann. Vielmehr ist sie eine Grundgestimmtheit, die - prinzipiell jedem Menschen bekannt - den Außenseiter bevorzugt "überfällt".

So ist Angst auch das entscheidende unterschwellige Existenzthema, die alles überlagernde Existenzstimmung, die van Gogh nach seinem Zusammenbruch in Arles heimsucht. Sie wirkt als anhaltende Bedrohung durch das, was van Gogh seine "Krisen" nennt. Diese Krisen (schon das Wort zeigt: Grenzüberschreitungen) sind, nach seinem eigenen Zeugnis, Überfälle durch Wahnvorstellungen, die er seinem Bruder aus St. Rémy zunehmend genauer beschreiben kann, weil er sie an seinen Mit-Patienten objektiviert sieht. Die Objektivierung seiner eigenen Lage und seines eigenen Leids in Anderen scheint zumindest anfänglich eine Möglichkeit zu sein, mit der diffusen Angst fertig zu werden, die seine Arbeitskraft untergräbt. Van Gogh versucht also, die Krisenängste einzukreisen und das Ver-rücken der Grenzen in sich selbst sowie das von außen unterstellte Verrücktsein, das schließlich (aufgrund einer Bürgerpetition zu seiner Internierung in St. Rémy führte) dadurch in den Griff zu bekommen, daß er sich in den anderen "Kranken" mit jener Genauigkeit des Hinsehens beobachtet, die er schon in der Borinage geübt und praktiziert hatte.

Die geschlossene Gesellschaft der Internierten, in die er sich in St. Rémy begab, bot ihm anscheinend die Möglichkeit, seine Krisenängste zu beschwichtigen, indem sich ihm - die Ähnlichkeit mit Verhaltensweisen in der Sien-Geschichte ist frappierend - das Verrücktsein als "Wirklichkeit" vorstellte. Ähnlich wie in Den Haag, so läßt sich sagen, die Existenzlegitimation des Künstlers durch Hervorhebung ihrer Gleichwertigkeit als Wirklichkeit geleistet und dadurch die Verbindung zu Sien als berechtigt erwiesen und entschärft werden sollte - ähnlich empfand van Gogh die Anstaltswirklichkeit in St. Rémy zunächst als eine Entschärfung der Bedrohlichkeit, die er jetzt im doppelten Bewußtsein des Diesseits und Jenseits der "Normalitätsgrenze" in sich selbst realisierte. Er schreibt - im Brief 577 vom 9. Mai 1889 - an den Bruder: "Ich wollte Dir noch sagen, daß ich glaube, es war gut hierherzugehen. Zunächst, weil ich die W i r k l i c h k e i t (Sperrung von van Gogh) des Lebens sehe, das die Verrückten und verschiedenen Irren in dieser Menagerie führen, und weil ich dadurch die vage Angst, das Grauen davor verliere und allmählich dazu komme, die Verrücktheit wie eine andere Krankheit zu sehen." Es ist offenkundig: Van Gogh sieht eine Befreiungschance von der Bedrohlichkeit seiner Ängste durch deren wirkliche Manifestation im Irresein der anderen Leidensgenossen. Die Faktizität manifester Grenz-Verrücktheiten macht die diffusen Motive der Angst anscheinend dingfest, und sie erlaubt, durch Unterordnung des Verrücktseins unter die "Krankheiten", die Neutralisierung der ängstigenden Symptome und faktischen Krisen. Denn die Angst vor latenter Bedrohung erwies sich als durchaus berechtigt. Die Krisenanfälle wiederholen sich als erschreckende akustische und optische Halluzinationen, als überfallartige Grenzverrückungen der Wahrnehmungswelt.

Dadurch aber, daß van Gogh sie nicht nur an sich erfuhr, sondern an anderen sah, hoffte er sich von den "Angstzuständen" befreien und dem sie begleitenden Grauen die Spitze nehmen zu können. Es klingt nicht triumphierend, aber zumindest ein wenig erleichtert, wenn er schreibt: "Jetzt ist das Grauen vor dem Leben schon weniger deutlich und der Trübsinn weniger betont." (Brief 579)

Es sind also zwei "Bewältigungsstrategien", mit denen van Gogh seine existentielle Außenseiterlage, die sich nach dem Rückzug Gauguins erheblich verschärft hat, so weit zu kontrollieren sucht, daß sie - durch die Drohung der "Krisen" - seine Arbeitsfähigkeit nicht oder nicht anhaltend überschattet: Einmal die Strategie der Akzeptanz des Wahns als Wirklichkeit, also die Strategie der Selbstobjektivierung in zwangsweiser Solidarität mit jenen Anderen, die öffentlicher Beschluß internierte, und sodann die Strategie des Einverständnisses in die Krankheitserklärung seiner Verfassung, die - mit wechselnder Zuversicht - die Hoffnung inspirierte, daß auch diese Krankheit wie andere heilbar sein könne. Die Identifikation mit den internierten Anderen drückt offenbar die Angst zurück und nimmt ihr den Stachel der Vereinsamung: van Gogh ist in der Tat nicht allein mit seiner krisenhaften, ihn beängstigenden Verfassung. Seine Halluzinationen, seine plötzlich auftretenden, das Hirn marternden fixen Ideen finden sich auch bei den Anderen. Er ist nicht allein im Grenzbereich der Normalität und über ihn hinaus ver-rückt. Die Strategie der Krankheitserklärung erweckt die Aussicht, und zwar im Zusammenhang mit psychiatrischen Heilmethoden, daß sich die bedrückenden Ängste durch Symptome diagnostizieren und als behandelbare Befürchtungen dinge-

Diese Kopie wird nur zur rein persönlichen Information überlassen. Jede Form der Vervielfältigung oder Verwertung bedarf der ausdrücklichen vorherigen Genehmigung des Urhebers.

fest machen lassen. Die Bewältigungsstrategien der Objektivierung, der Wirklichkeitsakzeptanz und der Krankheitserklärung verbinden sich schließlich in der spielerischen und daher am Ende nicht ernstesten Aussicht, "einfach die Rolle des Verrückten anzunehmen, wie Degas die Rolle des Notars gespielt hat." (Brief 567)

In Wahrheit verfangen aber die Strategien der Bewältigung der Grenzangst nicht - weder also die Deklaration der Krisen zu einem Teil der Wirklichkeit, noch die diagnostische Identifikation der Verstörungen als "Krankheit". Das Ver-rücktsein bleibt in der Schwebe einer Hypothese, und die Angst verharret in ihrem ureigensten Status als latente Drohung. Van Gogh bleibt - hin- und hergeschüttelt zwischen der Bewußtseinsdrohung tatsächlichen und dauerhaften Verrücktseins und dem Bemühen um Rationalisierung dieser Drohung durch dasselbe Bewußtsein in Strategien umdeutender Abwehr. "Soweit ich es beurteilen kann, bin ich nicht eigentlich verrückt", so heißt es im Brief 565, den er nach seiner Zwangseinweisung ins Spital an den Bruder schreibt. Zugleich wird - im selben Brief, nicht ausgeschlossen, daß er "früher oder später wirklich verrückt" werden könnte. Später dann - in St. Rémy - akzeptiert er die Verrücktheit unter dem Vorzeichen der "Krankheit". Aber auch diese Akzeptanz bleibt letztlich in der Schwebe. Warum? Offenbar deshalb, weil die "existierte" Mischung des existentiell erfahrenen Zusammenstoßes von "Wahn" und "Wirklichkeit" in van Gogh eben diejenigen Grenzen, Unterscheidungen und Kategorien in Frage stellt, durch die er sich begreifen und entlasten wollte. Die ganze Wucht existentieller Tragik seiner Versuche, das eigene Verrücktsein zu neutralisieren, zu entschärfen und zu erklären mußte gleichsam apriori dadurch entstehen,

daß die Kategorien nicht stimmten, in denen er - auch als Künstlerzeitgenosse - seine eigene Befindlichkeit auslegt. Van Gogh bemüht sich - wie schon im Borinage-Brief - , sich mit dem "Blick der Anderen" vom Diesseits der Grenze und mit den dort eingeschriebenen Ordnungen zu sehen. Aber noch viel weniger als in jener am Ende mißglückenden Apologie eines "Frührentners", dem anscheinend noch alle "normalen" Lebens- und Legitimationschancen offen standen, konnte es ihm - jetzt in der Provence und endgültig über die Wälle einfriedender Grenzen hinausgerückt - gelingen, sich für sich selbst und die Anderen verständlich zu machen. Seine Grenzüberschreitung betraf jetzt nicht nur, und zwar provozierend, das konkret gelebte soziale Erwartungsgefüge im Chor der Anderen hinter dem Wall. Jetzt betraf seine Grenzüberschreitung - und man erinnere sich an ihre Struktur der doppelten Nichtung - die traditionellen Unterscheidungen von Vernunft und Unvernunft, von Wahn und Wirklichkeit. Nichts weniger als sie stellten sich in van Goghs Außenseitertum (auch für ihn selbst) zur Debatte. Es waren also nicht die "kleinen Sicherheiten", um die es ging, sondern jene große Sicherheit, die das Verrücktsein erst auf die Seite der Unwahrheit und dann als durch Ausschluß eingeschlossene Wirklichkeit psychiatrisch sanktionierte. Darum hatte van Gogh - und sei es auch nur auf eine dunkle Weise - gewußt: "Soweit ich es beurteilen kann, bin ich nicht eigentlich verrückt." Man kann das lesen als eine Selbsteinschätzung, die ihren Irrtum aus dem Blick der Anderen nicht ausschließen will. Man kann diesen Satz aber auch lesen als verhangenen Grundzweifel an den allgemein anerkannten Symptomen des Verrücktseins. Und so sehr sich van Gogh einerseits durch die Wirklichkeit der Geisteskranken etwas beruhigt findet, so sehr ihn die Solidarität mit diesen Außenseitern zu beschwichtigen scheint, so unentschieden bleibt er in der eigenen

Diagnose seines Grenzgängertums als "Krankheit". Er will sich an diesen Gedanken gewöhnen, der ihm nahegelegt wird und der ihn aus "strategischen" Gründen naheliegt. Und dennoch bleibt dieser Gedanke eine schwebende, damit fragliche Hypothese. Denn der Blick von der Grenze und mit der Angst im Rücken zeigt etwas anderes, etwas, das der Chor der Anderen nicht sieht - nennen wir es: die Unentschiedenheit der Unterscheidungen von Wahn und Wirklichkeit.

Ausblick

Selbstverständlich kann man diese Frage "massiv" stellen - die Frage: wem nützt die Vertiefung in die Existenzgeschichte eines Außenseiters vom Schlage Vincent van Goghs? "Nützt" sie überhaupt in irgendeinem Sinn? Kann sie in irgendeinem Sinne "nützen"? Sind nicht die Grenzen irgendeines sinnvollen, weil allgemeineren "Nutzens" schon dadurch gesetzt, daß in der Tiefe und mit einiger Genauigkeit begriffen, jede Biographie, jede Lebensgeschichte, die in einer Biographie gelesen und "erfaßt" werden soll, sich im unentwirrbaren Filigran ihrer Besonderheiten so sehr vereinzelt, daß sie gar nicht mehr in einem allgemeinen Medium, wie es auch die geübteste Sprache noch ist, sich rekonstruieren, geschweige denn verbindlich durchleuchten läßt? Man wird sich eingestehen müssen: Je mehr man sich in die Existenzgeschichte eines Lebens wie desjenigen von van Gogh hineinempfindet, hineindenkt, oder im Rahmen der Möglichkeiten sich hineinzusetzen sucht, desto fragwürdiger wird das Unternehmen des Verstehens überhaupt. Und das gilt nicht nur für den Fremdbiographen. Es gilt - wie man gerade in van Goghs Briefen erfährt -

auch für einen Autobiographen, selbst wenn er so außergewöhnlich im Hinsehen, Nachdenken und perspektivierend geschult ist, wie dieser Maler, dessen Bilder, je mehr sein Leben ins Ende explodiert, aus abgründiger Einsamkeit Welt zeigen: eine grenzgängerisch gelebte, erfahrene, in Begeisterungsaufschwüngen und Entzugsängsten gestaltete und erlittene Welt. Wenn also Verstehen und Nachverstehen hier wirklich an Offenheiten stoßen, die in keinem definitiven Sinne auslotbar sind, wenn die Drohung des Sprachloswerdens immer deutlicher und das Schweigen vor dem in jedem Gesagten Verschwiegenen immer nachdrücklicher als ultima ratio erscheint - sollte sich da nicht zwangsläufig der Gedanke nahelegen, daß die Konfrontation mit der Geschichte einer Existenz, insbesondere aber mit der Existenz eines Außenseiters wider Willen, ebenso nutzlos ist wie das Verstehen dieser Geschichte in ihre "letzten Hintergründe" erfolglos? Müßte man sich nicht dazu bekennen, mit dem Versuch einer "konkreten" Anthropologie des Außenseiters am "Beispiel" van Goghs gescheitert zu sein - im übrigen in einem Scheitern, das bei einiger Distanz zum Thema hätte vorausgesehen werden können, da es sich ja lange genug in der Geschichte herumgesprochen hat, daß jede wissenschaftliche Erkenntnis eben nur auf Allgemeines, Typisches, Gesetzhaftes zielt, nicht aber auf Einmaliges, Individuelles, Besonderes? Mehr noch: Hätte man nicht von Anfang an durch das Thema - das zum Außenseiter pointierte Individuum - davor gewarnt sein müssen, hier ein "Allgemeines" sehen und erkennen zu wollen, das zu Nutzen und Frommen menschlicher Selbstwahrnehmung hätte dienen können? Gab es nicht - tatsächlich von Anfang an - einen ins Thema eingebauten Widerspruch zur Intention einer anthropologischen Interpretation? Und mußte sich nicht dieser immer deutlicher gespürte Widerspruch zur Unmöglichkeit einer Bilanz verdichten, die mit guten Gründen abschließend nach dem Nutzen des Unter-

fangens fragt?

Kein Zweifel: Der Erkenntnisnutzen auf der Ebene positiven und vor allem wieder verwendbaren Wissens ist um so geringer, je entschiedener eine Existenzgeschichte, zumal die Geschichte eines Außenseiters in den verstehenwollenden Blick gerückt wird. Der Eigensog der Geschichte zwingt in ihre eigene Archäologie und diese - wie im Hinweis angedeutet - kann sich nicht einmal selbst erschöpfen. Unentwirrbar sind ihre Verästelungen, und die Gewalttat der Legende, durch die sich fragile Identität bestimmt und bezweifelt, reagiert auf die Not der Undurchschaubarkeit sogenannter "letzter Gründe". Nur: Sind diese Undurchschaubarkeit einerseits und - in klarem Zusammenhang damit - die Unmöglichkeit der Übersetzung eines Lebens in positive Anwendungsallgemeinheiten - sind Unausschöpflichkeit (für das Verstehen) und Unübersetzbarkeit (für das Erklären und Anwenden) selbstverständliche und ausreichende Gründe für einen negativen Bescheid in der Frage des "Nutzens" einer anthropologischen Konfrontation mit der Existenzgeschichte eines Außenseiters? Sie sind hinreichende Gründe nur so lange, wie sich der Chor der Wissenschaftler in dem Wall seiner Positivitäten und taktischen Allgemeinheitsideale einschließt und in keiner Teichoskopie seine eigenen Grenzziehungen zur Debatte stellt. Unausschöpflichkeit in endgültigem Verstehen und Unreduzierbarkeit auf letzte Erkenntnisgründe sowie die Unübersetzbarkeit ins Allgemeine sind jedoch keine Gründe zur negativen anthropologischen Bilanz, wenn die Art und Weise, in der sich eine Existenzgeschichte gegen ihre Aufhebung in Verstehen, Erklären und Verallgemeinerung sperrt, als die entscheidende "anthropologische Lehre" gesehen - besser noch: erfahren - wird. Diese Lehre schlich sich gleichsam immer deutlicher in das beunruhigende Studium der Briefe van Goghs als Rechenschaftslegungen über die Existenzberechtigung eines Außenseiters. Aber welches war und ist

diese Lehre, die man in der Form von Thesen über Sosein und Anderssein zwar wissen kann, aber in diesem Wissen nicht schon zugleich erfahren hat? Welches ist die Lehre, die die Absage einer Lebensgeschichte an die Intention ihres völligen Verstehens, Erklärens, Verallgemeinerns und Wiederholens erteilt? Oder: Von welchem Nutzen ist eine Allgemeinheit, die paradoxerweise deshalb eine Allgemeinheit ist, weil sie alle Verstehens-, Erklärungs- und Übersetzungsallgemeinheiten durchstreicht? Diese Lehre aus der schleichenden Verhinderung der objektivistischen Ambition in der verallgemeinernden Erkenntnis einer Lebensgeschichte, diese Lehre, die man nicht in Positivitäten des Wissens bilanzieren und nicht in der "Anwendung" verifizieren kann, ist die Einsicht in die Unentschiedenheit des Daseins. Diese Unentschiedenheit "im Grunde", die tückisch, ironisch, lachend und besänftigend, herausfordernd und beschwichtigend ihre geheimen Zeichen und offenen Fragezeichen hinter alle menschlich allzu menschlichen Gewißheiten und Allgemeinheiten setzt, die jede Anthropologie, die bereit ist, ihre Kategorien, Denk- und Begriffsmuster auf den Status von Sinnhypothesen zurückzunehmen, zu einem Risiko und zu einem Abenteuer werden läßt - diese erfahrene und widerfahrene Unentschiedenheit ist die magere Lehre und der unpragmatische "Nutzen" einer - selbstverständlich nur begrenzt möglichen - Teilnahme an van Goghs Höllenfahrt der Selbsterkenntnis. Vom Wesen dieser Unentschiedenheit, die in die offene Entscheidung zwingt, kennt man tatsächlich mehr als ihren blassen Begriff, wenn man einmal durch van Gogh - durch die Wahrhaftigkeit seiner Briefe wie seiner Bilder - in und auf die Grenze gerückt ist, von der her sich das Ein- und Ausgegrenzte gar nicht mehr als selbstverständlich ausnehmen, von der her sich die Balanceakte, mit denen sich Mensch und Menschen geschichtlich in der Welt und im Dasein halten, in ihrem Not- und Glückscharakter - in der Verschränkung beider

Charaktere - sich als das zeigen, was sie wirklich sind, nämlich Lebens- und Überlebensexperimente der auf irgendeinem Sinn sich verständigenden Existenz.

Was der Außenseiter in der Tat "wissen lassen" kann, ist die Grenzhaftigkeit und das Grenzgängerische in der Elementarität menschlicher Unentschiedenheit. Der Außenseiter ist eine teichoskopische Existenz und beispielhaft in der Art und Weise, wie Fremdsein und Beheimatung ineinander greifen und doch - im Laufe eines Lebens - unentschieden bleiben. Der Außenseiter zeigt an sich selbst exemplarisch jene Grundpolaritäten, in die menschliches Leben dynamisch eingespannt ist. Er zeigt, "läßt sehen", wie alles Verstehen einen Horizont des Nicht-mehr-Verstehbaren hat, wie es Verstehen nur im Nicht-Verstehen und Nicht-Verstehen nur im Horizont von Verstandenem gibt. Er läßt sehen, wie Freiheit sich in Schicksalhaftes entzieht und wie - andererseits - Schicksalhaftes sich nur im Gegenentwurf aus Freiheit markiert. Er läßt erfahren - über die letztlich unbesiegbaren, in keine Allgemeinheiten zu verrechnende Distanz des Beispiels hinweg - wie alles Gewinnen und Glücken, wie alles Sichern nur der Möglichkeit des Scheiterns abgewonnen werden kann, und wie das Scheitern über die Beängstigung hinaus doch wieder die Anerkennung der Tatsache ist, daß der Mensch sein "irdisches Glück" machen kann und vor allem : machen muß, wenn er nicht auf sich selbst - was immer dieses Selbst in der Unentschiedenheit bedeuten mag - verzichten will. Van Gogh hat sein Glück, sein "privates Glück" nicht gemacht. Nach Maßstäben des Erfolgs, in dem man selbst sein Leben bilanziert, ist er "objektiv" gescheitert. Aber zugleich war dieses Scheitern eine exzessive persönliche Erfüllung. Der Chor der Anderen sollte recht behalten: Es gelang ihm nicht, seine Existenzberechtigung in der

knappen Spanne seines Lebens nachzuweisen - und dennoch:
Wer war am Ende gescheitert? Der Chor der Anderen oder der
Außenseiter? Der Chor hinter dem Grenzfall seiner Normali-
täten oder die teichoskopische Existenz mit dem Namen "Vincent
van Gogh", die mit ihren optischen Utopien, mit ihren farb-
visionären Weltekstasen innere und äußere Grenzen sprengte?
Oder ist die Frage noch viel zu einfach gestellt, weil sie
Glück und Scheitern in Bilanz- und Erfolgskategorien denkt,
die zweckpragmatisch Sinn machen mögen, deren Sinn aber
zweifelhaft wird, wenn es um die menschliche Verfassung, um
die *conditio humana* in Geschichte und Welt geht? Ver-
schlingen sich da nicht wieder Erfüllung und Scheitern in
alogischen Paradoxien solcherart, daß eine Formulierung wie
die "Erfüllung im Scheitern" und "Scheitern in der Erfüllung"
durchaus nicht widersprüchlich ist - so wenig wie die Rede
von der Beheimatung in der Fremde zugleich eine Entfremdung
der Heimat ist?

Das ganze ist kein Spiel mit Worten, sondern tatsächlich
Aufweis von Unentschiedenheit, an der die abendländischen
Vernunftmanien ins Wanken geraten: die Vernunftmanien der
"Logozentrik", die die Ambivalenz der Unentschiedenheit
nicht erträgt, die ihre sichernden Grenzen setzt, sich hin-
ter ihnen verbarrikadiert und die als Irrationalismus - als
Träumerei, Wahn, Krankheit - abstempelt, was sich rationa-
listischen Vernunftdidakten nicht beugen möchte oder was
sich in die Widersprüchlichkeiten der Aus- und Eingrenzun-
gen versetzt, sich hoffend und zweifelnd aushält. Daß Ver-
nunft ihr Gegenteil impliziert, daß Heimat aus dem unauf-
lösbaren Widerspruch der Fremde Umriß gewinnt, daß Grenzen
sich im Widerspruch doppelter Nichtung konstituieren, ohne
die Tröstung Hegelscher Synthesen, daß Bilder - um auch
das mindestens zu erinnern - aus Übereinstimmung und Nicht-
Übereinstimmung von Mensch und Welt (und Mensch und Mensch)

ihre merkwürdige Authentizität erhalten - alles das fügt sich nicht einer Monomanie rechnender kalkulierender Vernunft. Diese möchte die Welt klar haben: klar im Sinne restloser und rastloser Eindeutigkeit und Widerspruchsfreiheit. Sie kann mit allem (vielen) leben - nur nicht mit dieser Unentschiedenheit, die überhaupt nichts zu tun hat mit moralischer Unschlüssigkeit, sondern mit jenem tieferen Begriff der Selbst- und Weltoffenheit, der alle menschlichen Welten, alle Konstrukte und Konstruktionen von Identität, der alle Identitätskonzepte, die in den Wissenschaften so auffällig Karriere machen, in Atem hält. Anthropologisch darauf eingestimmt, die Weltoffenheit als säkularisierte menschliche Lebensauszeichnung zu begreifen und sie als ungebremsste Souveränität im Bau von übersichtlichen Umwelten zu praktizieren, sogar darauf getrimmt, diese Umwelten immer entschiedener ins rationale Perfekt zu setzen, die Grenzen seiner Konstruktionen mit der Welt selbst zusammenfallen zu lassen, damit ihm nichts mehr fremd sei, - so durch seine technisierte Logozentrik angestachelt, selbst planetarisch zu werden, vergißt der Mensch, daß nicht nur er, sondern die Welt "offen" ist. "Offen" aber ist sie in dem Sinne, daß sie immer wieder als Überraschungsfeld die bis an die Zähne bewaffnete Vernunft überfällt, daß sie überraschend Grenzen wieder einrückt und ver-rückt, die der universale Vernunftgestus meinte weggeschliffen oder endgültig bestimmt zu haben. Die elementare Erfahrung der Unentschiedenheit, die zu Entscheidungen herausfordert wie sie diese zugleich fraglich macht, ist die existentielle anthropologische Unschärferelation: das wahre Selbstbewußtsein, aus dem sich der Mensch nicht zurückziehen kann - nicht dadurch, daß er sich hinter den Wällen seiner selbstbestimmten Vernunftgrenzen einigelt, und auch nicht dadurch, daß er in Exzessen technischer Rationalität die ganze Welt zu seiner Umwelt deklariert. Im Spiel zwischen Offenheit der Welt und seiner vernunfttechnisch eingerüsteten

Weltoffenheit, in diesem ewig unentschiedenen Spiel, ist der Mensch immer in einer zweifelhaften Position. Was menschliche Vernunft eindeutig machen soll und zum Spiel des gemeinsamen Lebens auch eindeutig machen muß, bleibt fragmentarisch und im Blick auf das Ganze unscharf, wie es im Hinblick auf das, was es zeigt und in seinem Zeigen nicht zeigt, ambivalent bleibt.

Der Außenseiter als Symbol der Existenz in der Unentschiedenheit, die den vermeintlichen Vernunftsouveränitäten auf lauert, die die Logozentrik zerschneidet und zersprengt, die auch die Geschlossenheits- und Ganzheitsfiktionen harmonisierter Individualitäten nicht unberührt läßt, - dieser Außenseiter als Existenzsymbol war in van Gogh eindringlich verkörpert. So eindringlich, daß sich eine Nachahmung, wäre sie überhaupt möglich, nicht empfehlen würde. Der Preis eines Lebens ist für jede Kunst zu hoch, selbst wenn er häufig erbracht wurde. Es gibt keine Genugtuung aus dem Gewesensein, keinen Trost aus fremden Bilanzen. Eine Wirkungsgeschichte kann ihren Stifter "unvergeßlich" machen, aber sie kann rückwirkend kein Leben entschädigen. Sie kann nur ein Vermächtnis zu begreifen und zu entfalten versuchen, das die innere Wahrheit - die Wahrhaftigkeit - dieser exemplarischen Existenzgeschichte ausmachte. Aber das Begreifen ist schwer, die Entfaltung in der Konfrontation noch schwerer. Die Widerstände sind groß und verständlich - einerseits.

Andererseits jedoch: Zumindest der Pädagoge (aber nicht nur er), dessen Geschäft die unverblümte Darstellung der Welt ist, dessen Bildung (wenn ihm noch daran gelegen ist, im Rahmen attestierter und abgerufener "Fachkompetenz") sich mehr als bei anderen dem Test der Selbstprovokation durch den Außenseiter, zumal durch existentielle Außenseiter wie

Diese Kopie wird nur zu rein persönlichen Zwecken überlassen. Jede Form der Vervielfältigung oder Verwertung bedarf der ausdrücklichen vorherigen Genehmigung des Urhebers.

© Egon Schütz

van Gogh aussetzen muß, um sich darin zu begreifen und ihre Stabilität zu prüfen - zumindest also der Pädagoge sollte nicht ohne weiteres den Rückzug in den Chor der Anderen hinter den Wällen als patente und approbierte Praxis des Lebens- und (wie man in diesem Falle unterscheiden muß) der Existenzsicherung unbesehen praktizieren und empfehlen. Jeder Pädagoge, der seine Lage ernst nimmt und sie nicht im Einerlei definierter Professionalität untergehen läßt, müßte wissen, daß er in seinem Handeln einen anthropologischen Offenbarungseid schwört. Dazu gehört nicht nur die Kenntnis objektiv angesehener "anthropologischer Voraussetzungen", sondern das Erfahrungs- und Erlebniszeugnis, zu dem die Konfrontation mit dem wirklich existierenden Außenseiter und seinen Grenzgängen zählt. Dazu gehört in der Tat der Blick in die Unentschiedenheit, in das Doppelgesicht der Grenze, die Konfrontation mit der Weltoffenheit des Menschen und der offenen Welt, mit den Visionen der Bildlichkeiten und Träume innerhalb der Wirklichkeit, die rechnende und nachrechnende Vernunft nicht mehr erreicht. Es gehört dazu die ausgehaltene widersprüchliche Korrelation zwischen dem Vertrauten und dem Unvertrauten, zwischen Heimat und Fremde, Verstehen und Nichtverstehen. Es gehört vor allem dazu: das Gespür für die Kontradiktionen von Sein und Anderssein, die an keinem Ort so deutlich und konkret werden, wie an demjenigen, an dem sich, wie man sagt, die Generationen treffen. Auch die Pädagogen sind - wenn schon nicht existentielle, so doch professionelle - Grenzgänger "Amphibien", wie sie Langeveld in einem ebenso provozierenden wie zutreffenden Wort nennt. Allerdings, eine Amphibie kann in zwei Elementen leben, ohne daß die Grenze zum Problem wird. Der Pädagoge kennt die Grenze. Sie führt durch ihn hindurch, wenn er sich nicht verleugnet. Verleugnet er sich aber nicht in infantiler Gebärde oder in derjenigen dogmatischer Lebenskompetenz, so könnte ihn das "real-anthropologische" Studium der Briefe van Goghs - selbst-

verständlich nicht im Verleugnen der Unterschiedenheit - auch etwas über seine Lage, seine Zeit- und Weltlage sagen. Er kann zwar nicht sich und den Anderen, den Jüngeren empfehlen, ein van Gogh sein zu wollen, aber er kann sich und die Anderen aus seinerteichoskopischen Lage wissen oder wenigstens ahnen lassen, was sich hinter den Definitionen von Außenseitern, deren Werke man schätzt und deren Leben man bedauert, auch verbirgt: nämlich die unentschiedene Offenheit des Welt- und Selbstbezugs, die im Grunde jeder Mensch ist - im Guten wie im Bösen. Im Hinblick darauf ist der Außenseiter kein Spezialfall, sondern der drohende oder beglückende anthropologische Normalfall. Hat man sich aber ersteinmal - als Pädagoge - zu diesem Gedanken vorgewagt - zum Gedanken der symbolisch verbindlichen Normalität des Außenseiters als dem elementaren Repräsentanten der *conditio humana* (oder als elementarem Menschheitssymbol), dann könnte das für unsere Zeit zwei wichtige Folgen haben: die eine wäre eine abwägende Toleranz, die den Chor der Anderen nicht zum Konsensdiktat ermuntert -, die andere Folge könnte sein, daß die universalistische Sicherungsgebärde des Weltbesitzes und der Wahrheitsverfügung, das Geist- und Blickloswerden uniformierter Vernunftfunktionalität, die leere Öde der Selbigkeiten als das entlarvt wird, was sie wirklich ist: die Abdankung des Menschen in der Erblindung gegenüber jenen Andersheiten, aus denen ehemals das Leben seine Farbe gewann.

Zwischen-Einleitung

Thema dieser Vorlesung ist: "Das Individuum als Außenseiter". Dieses Thema enthält eine anthropologische These: Die These, daß der Mensch als existierendes Selbst- und Weltverhältnis sich wesentlich in einer Außenseiterposition befindet. Sein In-der-Welt-sein ist das In-der-Welt-sein eines Außenseiters, der nicht wie die anderen Dinge in der Welt ist, sondern der die Welt als das Andere seiner selbst kennt, so aber, daß er sich damit nicht endgültig auskennt. Das In-der-Welt-sein des Menschen ist in entscheidenden Grundzügen ein Fremdsein. Auf sich selbst blickend ist der Mensch ein Fremder in der Fremde - aufgerufen, sich diese Fremde zu eigen zu machen. Die Erfahrung elementaren Fremdseins impliziert also die Notwendigkeit der Beheimatung - so in verschiedenen Kulturgestalten, die in ihrem geschichtlichen Entstehen und Verschwinden bezeugen, daß sich der Außenseiter Mensch im Laufe seines Einzel- und Gattungslebens nie endgültig beheimatet. Was er seine geschichtliche Heimat nennt, hat er immer nur auf Probe, weil zu seinem Sein wesentlich das Anderssein gehört. Der Einbruch des Andersseins ins Sein des Menschen aber wird als dreifache Bedrohung erlebt: als Bedrohung durch das Anderssein, das der Mensch nicht ist - etwa durch die Natur; als Bedrohung durch das Anderssein der Anderen (Menschen) und als Bedrohung durch das Andersseinkönnen, das jeden Einzelnen von innen auf-lauert und das ihm die Verlässlichkeit seiner "Identität" streitig machen kann.

Die Bedrohlichkeit der Verspannung von Sein und Anderssein im Menschen wächst in dem Maße, in dem die geschlossenen Weltbilder in Aufklärung und Polarisierung zusammenbrechen, in dem der Mensch sich nicht mehr als mikrokosmische Widerspiegelung eines Makrokosmos begreifen kann. Sie wächst in dem Maße, in dem er sich zur Weltherrschaft autorisiert (die die Herrschaft über ihn selbst impliziert). Kurz: Die Bedrohlichkeit wächst in dem Maße, in dem der Mensch sich der Welt und sich selbst gegenübersteht in der Neuzeit - in deren archäologischem Grabenbruch.

Mit dieser Entwicklung fällt auch das Problem der Bestimmung (im Sinne von Festlegung) der "Normalitäten" an den Menschen selbst zurück. Er hat keine schlechthin

verbindlichen Normen für Normalitäten mehr. Er muß seine Normalitäten setzen und erfinden und zugleich gewärtig sein, daß alle seine Normalitäten (auch wenn er sie an der Natur oder an Gott abliest) nur Hilfskonstruktionen auf Zeit sind, für deren äußere Geltung Polizei und Psychiatrie und für deren innere Geltung das überstrapazierte Gewissen zuständig ist.

Für das Individuum stellt sich mit Beginn der Neuzeit folgendes Problem: Einerseits findet es eine Anerkennung wie nie zuvor in der Geschichte - der Mensch hat sich zum Eigen- und Anderssein seiner Individualität "emanzipiert"; andererseits steht die freigesetzte Individualität, wenn sie sich ergreift, in einem Grundkonflikt zur Allgemeinheit der Normalitäten. Dieser Grundkonflikt aber ist kein lediglich sozialer (auch wenn er sich in sozialen Phänomenen "zeigt"). Er ist vielmehr ein existentieller und insofern vielleicht sozial einzugrenzen, aber nicht zu beseitigen. Man darf sich nicht täuschen: Alle sozialen, politischen, wissenschaftlichen "Gleichgewichtsthesen" formulieren sich gegen die latente Bedrohung von Störungen, die die Verspannung von Sein und Anderssein im Menschen - insbesondere in der Neuzeit - darstellen. Anders gesagt: Die zum Gleichgewicht gezähmte Individualität "schläft" auf dem Rücken einer notorischen Außenseiterdisposition - was sich viele Sonntagsverehrer der harmonischen Individualität nicht klar machen. Zusammenfassend: Die Gleichgewichtstheoretiker verschiedener Provenienz (die Strukturalisten eingeschlossen) begreifen sich selbst nicht als Symptom einer tiefengeschichtlichen Eruption des Außenseitertums. Sie begreifen sich nicht als Funktionäre und Emissäre einer Lage, in der das ungezähmte Individuum, der existentielle Außenseiter immer auf dem Sprung in die Revolte des Ungleichgewichts ist. Oder noch anders gesagt: Die Gleichgewichtstheoretiker bemerken nicht, daß ihre Gleichgewichte Konstrukte von Normalitäten sind, die ihren unsicheren Zweck in der Abwendung der Bedrohlichkeiten des Andersseins haben.

Wir studieren die Individuum-Außenseiter-Problematik (als anthropologische Problematik im fundamentalen Sinne) an Vincent van Gogh. Er sitzt uns gleichsam Modell zu einer Phänomenologie des Außenseiters, an dem sich die konstitutive Spannung von Sein und Anderssein (dieses scharf hervortretende Problem der Moderne) besonders eindrucksvoll studieren läßt. Gerade ein

III

Briefwechsel, der immer einen Antwort-Gestus hat, läßt das Problem der Verschränkung von Sein und Anderssein im Licht der Konkretion aufscheinen. Er zeigt die Grenzen und Grenzziehungen, die Einbeziehungen und Aussetzungen einer Existenz, die ganz auf sich gestellt ist. Er zeigt die Verquickungen von Noch-Verstehen und Nicht-mehr-Verstehen. Er zeigt Einsamkeit und Freiheit einer paradigmatischen Außenseiterexistenz, an der die Theorien der Sozialisation gleichsam abprallen und die Pädagogik sich aufgefordert findet - und sei es auch nur indirekt -, ihre Konzepte von eingliedernder Bildung, von Gleichgewichten, induzierten Harmonien, von Erziehung und Bildsamkeit überhaupt zu überprüfen - zu überprüfen im Hinblick auf ihre anthropologische Standfestigkeit.

Unsere Frage ist: Wie geht van Gogh mit der überdeutlichen Ausgesetztheit seiner Existenz um? Wie entwickelt, befestigt, verändert sich in ihm die Spannung zwischen Fremdsein und Beheimatung? Wie hält er den Widerspruch zwischen der Authentizität seiner Wahrhaftigkeit und den sozialapprobierten Wahrheiten über Außenseiter aus? Oder: Wie lebt man in einem notorischen Ungleichgewicht, das sich zu keinem verdeckten Kompromiß bereitfindet? Allerdings, will man die exemplarische Existenz van Goghs nicht mit Konstruktionen überfallen, so bleibt nur der mühsame Weg differenzierter Interpretation - z.B. des Briefes 130 - die in der Tat nur eine Studie, ein Essay sein kann: ein Versuch ohne Anspruch auf Originalität, aber mit der Auflage interessierter Beteiligung. Wird diese Auflage erfüllt, dann könnte es um mehr gehen als lediglich um die Verifikation einer These: um die Beteiligung am Prozeß einer Selbsterkenntnis, die, über die Differenz hinweg, für uns beispielhaft sein kann. Beispielhaft vor allem in der Selbsttherausforderung angesichts eines breiten Angebots von Normalitäten, Strukturen, Gleichgewichte, Ordnungen und Organisationen, die dabei sind, das gespannte Gesicht der Existenz zur Unkenntlichkeit monotoner Einheiten zu glätten.

Randnotiz

Nicht jeder Außenseiterexistenz ist daran gelegen, ihren Fall - wie bei van Gogh - zum Problem der "Liebe" zu machen. Es gibt auch den schurkischen Außenseiter, der die Gewalttat nicht scheut. Auch er ist eine Möglichkeit jener Existenzverfassung der Verschlingung und Verflechtung von Sein und Anderssein. Er ist - etwa als politischer Gewalttäter - aber auch die Verleugnung eben dieser Existenzverfassung. Indem er die Anderen der brutalen bis tödlichen Diktatur seines Willens unterwirft, akzeptiert er - im Unterschied zu van Gogh - gerade nicht die Differenz und pervertiert zum Gewaltvorbild eines Insiders, der die Allgemeinheit des Chors der Anderen in einem unmenschlichen Dogmatismus ummünzt. Was man sehen muß, ist die Ambivalenz notorischen Außenseitertums, das beides umschließt: die Möglichkeiten des Schurken wie die Möglichkeit eines Genies der Leidenschaft, das van Gogh war - und wohl auch geblieben wäre, wenn er nicht das "Ventil" seiner Bilder gehabt hätte.

S. 4

- 1) diese Einzigartigkeit, die eigentlich ein Paradox ist, jedenfalls logisch betrachtet. Denn wie kann etwas "einzig" und zugleich "arthaft" sein?

S.20

- 1) Van Gogh schreibt aus Brüssel: "Beherrsche ich erst einmal das Zeichnen oder das Aquarellieren oder Radieren, so kann ich wieder ins Land der Bergleute oder Weber zurück, um nach der Natur Besseres zu leisten als bisher. Aber zuerst muß ich mir einige Geschicklichkeit aneignen." (Brief 137)

S.27

- 1) Kant: Metaphysik der Sitten, II. Teil, Metaphysische Anfangsgründe der Tugendlehre: "Die moralische Selbsterkenntnis ... ist aller menschlichen Weisheit Anfang. (...) Nur die Höllenfahrt der Selbsterkenntnis bahnt den Weg zur Vergötterung." (§ 14, Meiner-Ausgabe, S. 293f.)

Nietzsche: "Wie kann der Mensch sich kennen? Er ist eine dunkle und verhüllte Sache; und wenn der Hase sieben Häute hat, so kann der Mensch sich sieben mal sieben abziehen und wird noch nicht sagen können: 'das bist du nun wirklich, das ist nicht mehr Schale.' Zudem ist es ein quälerisches gefährliches Beginnen, sich selbst derartig anzugraben und in den Schacht seines Wesens auf dem nächsten Wege gewaltsam hinabzusteigen. Wie leicht beschädigt er sich dabei so, daß kein Arzt ihn heilen kann."

Aus: Schopenhauer als Erzieher (III. Unzeitgemäße Betrachtung 1874), K.T.A. Bd. 71, S. 202

S. 36

- 1) Das genaue Zitat lautet: "Jemand hätte für kurze Zeit den unentgeltlichen Kursen der großen Hochschule des Elends beigewohnt und hätte geachtet auf die Dinge, die er mit seinen Augen sieht und mit seinen Ohren hört ..."

S. 36

- 2) Von Dordrecht berichtet sein damaliger Zimmergenosse P. C. Görlitz (Bd. VI, 196f.) van Gogh habe das gemeinsame Zimmer mit Ecce-Homo-Bildern ausgestattet: "und unter jeden Christuskopf hatte van Gogh geschrieben: "stets traurig, aber allezeit fröhlich."!! (Paulus-Wort)

Walther/Metzger sprechen von der "Paradoxie des angenehmen Leidens." (Köln 1989, Bd. I, S. 46)

S. 40

- 1) Mit anderen Worten: Das existentielle Gleichnis hat den Charakter eines Rufs in die Gleichheit, die es nicht mehr voraussetzen kann. Das existentielle Gleichnis ist die Sprache des Stummwerdens.

S. 46

- 1) Frage: Ist dieses Man nicht "verräterisch"? Van Gogh sagt nicht: "I c h kann nicht sagen, was es ist ..." Das Man ist nicht gesprochen als leere Allgemeinheit eines unpersönlichen Aussage-Subjekts, das mit beliebigen Namen zu füllen wäre. Es ist kein Verlegenheits-Man. Und es ist auch nicht bloß das Man der heideggerschen "Uneigentlichkeit". Es ist - und das ist wiederum nur als Paradox auszudrücken - das ganz spezifische Man, in das sich das Ich van Goghs hinein entzieht. Es ist das Man der Eigentlichkeit van Goghs: das Man, das die subjektiven Züge der Kenntlichkeit bedroht und verwischt. Van Gogh sagt nicht etwa "man", weil er nicht "ich" sagen möchte. Im Gegenteil: Er möchte "ich" sagen, aber das Ich zerrinnt vor dem Man. Und: das Man entspricht voll dem "E s" in, "was es ist, das einen einschließt". Das Es wirft das Ich ins Man. Es ist nicht identifizierbar und macht das Ich im Man unidentifizierbar. - Das Ausrinnen des Ich in die Eigenschaftslosigkeit des Man ist sicherlich mehr als ein persönliches Schicksal von van Gogh.

Es ist eine exemplarische Zeitsignatur, die
der Chor der Anderen in seinen Allgemeinheits-
träumen verschläft.

S. 48

- 1) Zum Zitat die Frage: Ist das überzeugend?
Überzeugend angesichts der Tatsache, daß
van Gogh - s. Eingangsinterpretation -
genau weiß, daß seine Liebe, die er an den
"Hochschulen des Elends" gelernt hat, einsam
macht?

Anmerkung zu S. 77

- 1) Seine Kritik an den Anderen formuliert sich nur indirekt nach außen als eine anthropologisch argumentierende Gesellschaftskritik.

Anmerkung zu S. 78

- 1) Es ist aber die Entschlossenheit, welche die Geworfenheit in das offene Schicksal der Freiheit in ihrem Rücken hat. Es ist also nicht die schlichte Entschlossenheit eines Willens, der sich etwas Bestimmtes vornimmt - als dieses oder jenes "Projekt". Mit anderen Worten: Es ist eine "getriebene Entschlossenheit". - Van Gogh "will" nicht Maler werden, so wie die Anderen sich zu einem "Beruf" entschließen. Im Lichte positivistischen Entscheidungsdenkens betrachtet, weiß er gar nicht, was er will, sondern nur, daß er wollen muß.

Diese Kopie wird nur zur rein persönlichen Information überlassen. Jede Form der Vervielfältigung oder Verwertung bedarf der ausdrücklichen vorherigen Genehmigung des Urhebers.

© Egon Schütz