Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur

Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte

Band: 33 (1953-1954)

Heft: 5

Artikel: Einige Betrachtungen zur niederländischen Gedenkausstellung Vincent van Gogh

Autor: Hammacher, A.M.

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-160197

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

EINIGE BETRACHTUNGEN ZUR NIEDERLÄNDISCHEN GEDENKAUSSTELLUNG VINCENT VAN GOGH

VON A. M. HAMMACHER

Wie schön und natürlich ist es, wenn ein Land seine großen Künstler ehrt. Aber wie viele schwierige und komplizierte Vorarbeit, wie viele Betrachtungen und kulturelle Anläufe waren nötig, und wieviel eingefrorene Engherzigkeit mußte aufgetaut werden, bis ein solcher Künstler als Träger einer Kunst gelten darf, die das Land als höchste Kunst erkennt? Was den Gehalt und die Eigenart der niederländischen Bildung in den Jugendjahren van Goghs zwischen 1860 und 1870, ja sogar bis 1880 — dem Jahr, in dem er sich seines Malertums bewußt wurde — betrifft, gehört van Gogh nur zum Teil zum holländischen Kulturkreis. Die protestantisch-theologische Bildungs- und Erziehungsrichtung war in der Literatur deutlich spürbar, und van Gogh hatte dank seiner Umgebung und Veranlagung alle Aussicht, von ihr geformt zu werden. Er las viele Bücher solchen Inhalts und hörte sehr viele Predigten an. Dank seiner Aufnahmefähigkeit für den französischen Barrikadengeist von 1848, der ihm durch die Maler der Schule von Barbizon und das Studium französischer Historiker wie Michelet — den er sehr verehrte — näher gebracht wurde, verwischte sich der Einfluß der niederländischen Kultur.

Und doch stellen wir bei van Gogh typisch niederländische Merkmale fest. So stempeln ihn der ethische und soziale Wert, den er dem Familienleben beimißt, sein Sinn für das intime Lebensdetail, der Drang, seiner angeborenen Starrköpfigkeit und seinem schwierigen Charakter zum Trotz, Vorbildern nachzueifern, sein kräftiger Wirklichkeitssinn, seine Fähigkeit, Enttäuschungen zu ertragen, zum Niederländer. Sowie er aber das Standesgefühl zu hassen beginnt, dem Bürgertum entflieht, im Geist des bewunderten Michelets bei den Bauern ein echteres, intuitiveres, gesünderes Leben, fern der verkalkten Bildung, sucht, die Sittenpredigt seinen ethischen Gefühlen nicht mehr entspricht und in ihm der Fanatismus eines Heiligen durchbricht, der das Neue Testament in die Tat umsetzen will, hat er sein kleines Land im Geiste bereits verlassen und gegen eine Welt vertauscht, die einen schnelleren Lauf, einen höheren Flug und ein tieferes Atemholen ermöglicht. Bevor er Maler wurde, hatte er bereits ein Leben unter den Minenarbeitern der Borinage hinter sich. Dort traten schon die geistigen Eigenschaften hervor, die genügen, um

einen Menschen später zum Heiligen zu machen. Dieser Hintergrund bleibt in seinem Malertum fühlbar, das nicht Anfang, sondern Fortsetzung einer Berufung war, einer Berufung, die nur die Ausdrucksweise änderte.

Er beschritt den Weg der «Idee-durch-das-Wort» und steigerte den Ausdruck durch das Bild. Sein Anfang war das Wort. Sogar sein erotisches Leben stand in Verbindung mit Gelesenem. Die Wortkultur des 19. Jahrhunderts übte eine große Macht auf diesen Künstler aus.

Im allgemeinen läßt sich sagen, daß der Impressionismus sich nach dem Symbolismus hin entwickelte, bei dem die Form linear als Schema lebte und so die Kunst wieder vom realistischen zum assoziativen Bild drängte, in das die Idee und die Welt des Wortes eindringen.

Nach dem Impressionismus entstand eine Zwischenkunst, die zwischen Wort und Bild steht.

Van Gogh hatte jedoch als Maler schon gewählt, bevor er den Impressionismus kannte: bei ihm kam das Wort vor dem Bild. Als er dem Impressionismus noch kurz folgte und die Symbolisten (Gauguin — Bernard) sich um ihn bemühten und er sich um sie, entstand in ihm eine typische Angst vor dem Symbol, das ihm zu abstrakt wurde. Er kannte die Bedeutung des Wortes zu gut, um vom Schema, nach dem der Symbolismus strebte, frei bleiben zu wollen. Seine Entwicklung war jener des Impressionismus entgegengesetzt, des Impressionismus, dem er auf halbem Wege begegnete, um ihn wieder zu verlassen. Er entwickelte sich auch entgegen der Theorie, die besagt, daß dem Ausdruck immer ein Eindruck vorausgeht. Van Gogh brachte sich bereits impressionistisch zur Geltung, bevor er sich in Paris dem Einfluß der impressionistischen Atmosphäre aussetzte. Alles was er in seine schöpferische Arbeit einbezog — die alte Lehre der Perspektive, die Farbentheorie von Delacroix, der Japanismus, das Bauernleben nach Millet, der Neo-Impressionismus und der Divisionismus — war zu seiner Zeit schon vorhanden. Hier schuf er nichts Neues. Seine erneuernde Kraft liegt vielmehr darin, daß er jedem dieser alten Werte auf den Grund ging und dadurch jeden auf seine Art zu einem Ende brachte. Unter seinem ausgesprochenen Willen zur Selbstverwirklichung kam zum Schluß in seinem Werk die Perspektivlehre ins Wanken und die Farbentheorie wurde relativ. Es geht nicht nur eine Spannung von jedem einzelnen in sich ruhenden Werk aus; aus dem ganzen spricht eine Spannung von noch größerer Tagweite, welcher die Häufung eines sich nie wiederholenden Selbstausdrucks zu Grunde liegt. Darum braucht man vom reinen Entwicklungsschema, auf dessen Grund die *niederländische van Gogh-Ausstellung* aufgebaut ist, nichts zu fürchten: Es gehört zu van

Goghs wichtigsten Wesenszügen, daß er sich nicht sammelnd oder aufhäufend in den Werken einer kürzeren oder längeren Zeitspanne ausspricht, sondern daß jedes Werk tatsächlich die Bildform einer Reihe von Tagebuchbriefen darstellt. Wenn Gotthard Jedlicka in diesen Entwicklungsübersichten eine Gefahr wittert (N. Z. Z. vom 30. Mai 1953), übersieht er die Tatsache, daß nur aus dem tiefen Eingehen auf ein einzelnes Werk das verklärte Wissen um das Ganze entstehen kann. Eine deutliche Einordnung des Ganzen nach diesem Grundsatz kann nur dazu beitragen, den Zugang zum einzelnen Werk zu erleichtern. Eine Serie von van Goghs Werken ist nicht die Summe einzelner Leistungen, sondern ein Ganzes, worin jeder Teil von der geheimnisvollen innerlichen Einheit lebt, die in diesem Ganzen sichtbar wird.

Die Grundlage der großen Ausstellung (23. Mai bis 19. Juli im Reichsmuseum Kröller-Müller im Haag und vom 22. Juli bis 20. September im Gemeindemuseum in Amsterdam) besteht denn auch nicht in der Zusammenstellung von Spitzenwerken, sondern in der Auswahl der wichtigen Stadien, die sich in einer Entwicklungsphase zeigten. Außer dem eigenen niederländischen Besitz (Sammlungen von Ingenieur van Gogh und des Reichsmuseums Kröller-Müller) erhielt man Ergänzungen aus der Schweiz und aus Frankreich, aus Museen und privaten Sammlungen.

Die dokumentarische Abteilung ist von größtem Wert. Hier lenkt noch nie Ausgestelltes aus dem Besitz Vincent van Goghs die Aufmerksamkeit auf die Mittel, mit denen er sein Werk aufbaute. Mit Hilfe der japanischen Schachtel voller Wollfäden bestimmte er das Farbenganze. Wir sehen einige treffliche Beispiele aus der Sammlung japanischer Holzschnitte, die ihn mehr als andere Impressionisten nicht nur ästhetisch, sondern auch ethisch beeinflußten. Wie anders sammelt doch ein Maler als der nicht schöpferisch tätige Liebhaber. Nicht die Impressionisten, sondern van Gogh hatte das Gefühl für den sozialen Hintergrund des Holzschnittes. Die Tatsache, daß dieser entstand, um dem Bedürfnis des Volkes nach einer nicht aristokratischen und auf Hofkreise beschränkten Kunst, sondern einer Kunst, die vom täglichen Leben erzählt, nachzukommen, bedeutete für Vincent ebenso viel wie die ästhetischen Eigenschaften des Werkes.

Dr. Tralbaut sprach begeisternd über das technische Verhältnis van Goghs zu dieser Kunst und legte dar, wie er japanische Motive verarbeitete. Er rief sogar eine Vision van Goghs als Brücke zwischen dem Osten und dem Westen wach.

Auch die Auswahl aus seiner Sammlung englischer Holzschnitte für illustrierte Wochenschriften ist neu in der Dokumentation. Man findet hier einen Weber am Webstuhl, der van Gogh bestimmt vor-

schwebte, als er in Brabant selbst die Weber zeichnete und malte. Viel stärker als wir wußten, wurde er nicht nur gefühlsmäßig, sondern auch in der Anschauung und Komposition vom englischen Zeichner beeinflußt. Eine tiefer gehende Studie dieser noch nicht bearbeiteten Quelle kann noch mehr ans Licht bringen.

Wer noch nicht das Gefühl hat, van Gogh wirklich zu kennen, wird zweifellos vom Beisammensein der sonst verstreuten Werke aus Auvers betroffen sein. Jetzt, da Basel «Mademoiselle Gachet am Klavier», «Die Familie Hahnloser», «Das Bauernmädchen im Kornfeld», der Louvre das «Selbstbildnis» und «Das Kirchlein von Auvers» zur Verfügung gestellt haben, kann man zusammen mit den «Kornfeldern» aus der Sammlung von Ingenieur van Gogh und den «Drei Bäumen» aus Kröller-Müller wie nie zuvor einen Eindruck von der unsagbaren Bewegtheit gewinnen, der unausgeglichenen Kraft und der perspektivischen Labilität, mit der Vincent in seiner letzten Schaffenszeit doch ein großartiges Meisterwerk, das «Kirchlein von Auvers», schuf. Das «Kirchlein» wird nirgends in den Briefen genannt. Mit einer Anzahl anderer Werke aus Auvers begleitete das Wort auch diesen in sich abgeschlossenen, erhabenen van Gogh nicht. Es scheint, daß er dort weniger Zeit zum Schreiben hatte.

Es ist beeindruckend, zu sehen, wie das Blau bei van Gogh seit Arles im «Brücklein» und im Stadtbild «Das gelbe Häuschen in Arles» zu einer warmen, kräftigen Strahlung gelangt, die ihm den entweichenden Charakter nimmt und es zu einer fast fühlbaren Anwesenheit bringt. Das Gelb, das nach den Regeln im Gegensatz zum Blau positiv wirkt, hat Mühe, sich gegen seine tragende Kraft zu behaupten. In Auvers wurde das Blau der Jacke des Bauernmädchens noch voller und wärmer. Es ist strahlender und glitzernder als je. Im «Kirchlein» übertrifft Vincent alle seine früheren Blau. Man kann das, was sich locker und unbestimmt über und hinter dem Kirchlein wölbt, nicht mehr Himmel nennen. Es ist eine mystische Substanz, die sowohl den Tag wie auch die Nacht vergegenwärtigt. Das Kirchlein ist davon umfangen. Es wird vom Blau umfaßt, umarmt, so wie der Boden, auf dem es gebaut ist, das Kirchlein wie ein eigenes Erzeugnis trägt. Das Blau hat hier seine gewohnten, perspektivischen Eigenschaften verloren und statt dessen eine Fülle erlangt, die fast plastisch wirkt. Das gleiche kann vom «Kornfeld mit den Krähen» gesagt werden, wo Blau und Gelb ihre gewohnte Raumwirkung verlieren, ohne flach oder dekorativ zu werden. Sie bleiben spannungsgeladen.

Eigenartig ist auch die Komposition des Kirchleins und seiner Umgebung. Zwei Wege treffen sich im Vordergrund wie zwei nach vorn fließende Bäche. Die Bewegung der Wege ist nach vorn gerichtet. Die links gemalte Frau kämpft gegen den Sturm. Der per-

spektivische Mittelpunkt ist wirkungslos. Auch in den Kirchenmauern und in der Konstruktion kommen Abweichungen von der Perspektive vor. Nicht nur die Perspektive, sondern auch das Farbempfinden sind räumlich labil geworden. Alles weist darauf hin, daß die expressive Spannung und die unsagbare Erregung, in der dieses Bild gemalt wurde, die Übermacht über die Struktur gewonnen haben. Die Zentralität der Komposition wird durch die zwei Wege und das Dreieck des Rasens abgeschwächt. Kirche und Rasen bilden eine Raute, deren Vertikalachse in der rechten Hälfte der Leinwand steht. Noch viel stärker ist die Loslösung von der Zentralität im «Kornfeld mit den Krähen». Meyer Schapiro hat bereits darauf hingewiesen, wie darin eine Umkehrung der Perspektive auftritt. Die Dezentralisation — es tritt je ein Mittelpunkt rechts und links auf — wird noch durch die Wahl des Formates begünstigt. Dieses beträgt, wie für viele Bilder aus Auvers, eine Höhe von ungefähr fünfzig Zentimetern und eine Breite von einem Meter. «Mademoiselle Gachet am Klavier» hat diese Maße im Hochformat. Der «Garten von Daubigny» mit den zwei Wegen und dem Blumenbeet weist die gleichen, durch das langgestreckte Format begünstigten Dezentralisationserscheinungen auf.

So bildet denn das «Kirchlein von Auvers» einen Höhepunkt des Schaffens des Künstlers, dem sowohl die Neigung zur Dezentralisation als auch das Wanken der Perspektive eigen sind. Gleichzeitig ist die Farbwirkung, vor allem des warmen Blaus und des kühlen Rots so stark, daß sie zur bindenden und tragenden Kraft wird.

Der psychische Inhalt paßt nicht mehr in einen einzigen Raum. Der alte Anhaltspunkt, den sich van Gogh einschließlich Arles mit der Benützung des Perspektivrahmens geschaffen hatte, fiel weg. Zwar langte auch van Gogh auf einem anderen Weg wie Cézanne bei dem Punkte an, wo Farbe und innere Bewegung eine andere Raumgestaltung fordern. Es ist nicht nur sinnvoll, Cézanne (wie dies Liliane Guerry in ihrer interessanten Studie über Cézanne tat) mit den Mosaiken des 5. und 6. Jahrhunderts (Santa Maria Maggiore in Rom) zu vergleichen, sondern dies gilt auch, hinsichtlich des Raumproblems, für van Gogh.

Vincent van Gogh, der nichts erwog, keine Träume malte, sich ohne unmittelbare Fühlung mit der Wirklichkeit unbeholfen vorkam, hat mit dem «Kirchlein von Auvers» eine apokalyptische Realität geschaffen, eine späte, dunkelblaue Vision des 19. Jahrhunderts gemalt, die das Leuchtende der frühchristlichen Mosaike in sich trägt.