

Künstler = Monographien

Begründet von H. Knackfuss

Band 118: Vincent van Gogh

Inv. A. 27.202

Vincent van Gogh

Von

Professor Fritz Knapp

Mit 44 Abbildungen,
darunter 16 in Farbendruck

52799 ✓
56625

19



30

Verlag von Velhagen & Klasing
Bielefeld und Leipzig

CONTROL 1953

Biblioteca Centrală Universitară
"Carol I" București
Cota.....52675.....

se 81/10

B.C.U. "Carol I" - Bucuresti

C52799



Abb. 1. Selbstbildnis des Künstlers vom Jahre 1888. Amsterdam, Reichsmuseum
(Zu Seite 51, 56)

Einleitung

Ist es schon Schicksal, überhaupt geboren zu sein, so muß es zum tragischen Geschick werden, wenn eine tiefempfindende Natur in eine kalt berechnende Welt gestellt wird. Der Widerspruch von innen und außen, der Widerstreit der Triebkräfte wird dauernden Kampf und ewiges Mißverständnis bedeuten. Das Genie läuft Gefahr, für krank erklärt zu werden, und die Zeit selbst fühlt sich verkannt, wenn sich der Künstler über ihre Teilnahmlosigkeit beklagt.

Beides ist in besonderem Maße bei Vincent van Gogh der Fall gewesen. Seine Bilder verschenkte er. Heute gehören sie zu dem Kostbarsten, was die moderne Kunst geschaffen hat und zwar, das sei von Anfang an gesagt, nicht ob ihrer Absonderlichkeiten. Ihr alles verklärender Lichtglanz läßt eine tief religiöse, menschlich milde Seele aufstrahlen. Wenn ich dieses Buch schreibe, so tue ich es nicht aus Neigung für das Absonderliche, auch nicht aus Freude an der Feststellung krankhafter Züge des Künstlers van Gogh, sondern innerlich ergriffen von seiner Seelenschönheit, die trotz aller Not, trotz allen Widerspruches doch immer und immer freudig erstrahlte. Er fand den Weg zur Kunst nur dank dieser ihm innewohnenden schöpferischen Kraft seiner Seele; und das Schöpferische ist stets das Bejahende. Aus düsterem Untergrund kommt nie höheres Künstlertum, sondern einzig aus dem Überwallen persönlicher, nach Gestaltung verlangender Lebensgefühle, die immer freudige Lebensbejahung bedeuten.

Van Goghs tragisches Geschick tritt nicht in seiner Kunst hervor, die nichts von trüber Schwere, von Erdenlast zeigt, sondern wie ihre eigenwillige Überwindung wirkt und einzig die Lichtseite widerspiegelt. Wir müssen vielmehr sein anderes Tagebuch, das er in den Briefen an seinen Bruder Theo niedergelegt hat, in die Hand nehmen, um erst den Zwiespalt zwischen seinem äußeren Sein und dieser inneren Schönheit ganz zu erkennen. Schon daß er so viel schrieb, spricht dafür, daß er außer seiner Kunst noch manches zu sagen hatte. Ausgegliche Künftlernaturen, bei denen Seele und Körper ein beruhigtes Ebenmaß an Kraft besitzen, pflegen an ihrer künstlerischen Aussprache vollkommen Genüge zu finden. Andere jedoch, denen dieses Ebenmaß fehlt, lassen diesen persönlichen Regungen gerne in anderer Aussprache freien Lauf. Man muß an Anselm Feuerbach denken, dessen Vermächtnis und Briefe an seine zweite Mutter Henriette zu dem Kostbarsten gehören, was wir an tagebuchartigen Aufzeichnungen aus dem Dasein edler Künftlernaturen besitzen. Man wird den Vergleich vermessen finden. Ich gestehe gerne zu, daß er in vielem nicht stimmt. Mit körperlichem Leid und mit Not hat Feuerbach nicht zu kämpfen gehabt; es war vielmehr bei ihm eine übertriebene Empfindsamkeit, ein ehrgeiziges, fast eitles Wesen, das nicht die entsprechende Anerkennung gefunden zu haben glaubte. Nichts von alledem bei Vincent, dessen reine Seele, dessen edles Menschentum solche Schwäche nicht kannte. Aber aus den schriftlichen Aussprachen beider Künstler tönt eine so unendliche, jeder Verstandesmäßigkeit, jeder akademischen Regel ferne künstlerisch überquellende Schönheitsfreude, daß die Tagebuchblätter beider mehr als die eines anderen Künstlers unentbehrlich sind. Beide waren Einsame im Leben, beiden ist die Kunst die erste und einzige Liebe geblieben, beide fanden, der eine in seiner Stiefmutter, der andere in seinem Bruder den stillen Lauscher seiner

Seelennöte und Seelenfreuden. Die teilnahmsvollen Worte, die Vincents Schwester Elisabeth du Quesne-van Gogh für ihn fand, Briefe an Gauguin und den Maler Bernard u. a., vervollständigen das Bild.

In tiefster Anteilnahme an dem edlen Menschentum, das in diesem Künstler war, und in unendlich freudvoller Hingabe an seinen Schönheitsdurst und seine Verklärtheit, an die Licht- und Farbenharmonien, die wie musikalische Symphonien aus seinen Bildvisionen klingen, weihe ich dieses Buch diesem Vincent van Gogh. Nicht untertauchen wird seine Kunst, was man auch schon voraus sagte und was der ernüchterten Zeitstimmung durchaus entsprechend wäre. Denn es gibt immer noch Glaubensselige, die in der Kunst über rein technische Fertigkeit hinaus das Befenntnis des Menschen zu einer verklärten Wirklichkeit sehen und die Emphase des religiösen Menschen über die Nüchternheit der gelehrten Kreatur setzen.

Sein Leben

Tagebuchblätter in Briefen. Sein literarisches Vermächtnis

Man weiß es nicht, ob man das irdische Sein eines Künstlers, der so weltfern, menschenfremd, allein der Unendlichkeit und der Schönheit des ewigen Lichtes zugewandt war wie das van Goghs, überhaupt heranziehen und in seiner harten Wirklichkeit vorführen soll. Es ist doch nur der Hintergrund, vor dem das geistige Sein steht. Trotzdem soll dies irdische Sein umrissen werden. Wir müssen doch wissen, mit wieviel Liebe er von seinen Angehörigen umfungen wurde und wie er, wenn seine spröde Natur mit der Welt in Zwietracht geriet, immer und immer wieder Schutz und Pflege zu Hause fand, wenn es auch dem Vater, einem Landpfarrer in Zundert, Holländisch-Brabant, der noch für weitere fünf Kinder zu sorgen hatte, oft bitter schwer wurde. Am 30. März 1853 ist Vincent dort als ältester Sohn des Theodorus van Gogh (geb. 1822, † 1885) und seiner Frau Anna Cornelia, geb. Corbertus (geb. 1819, † 1906) geboren. Ein überaus glückliches Verhältnis verband die beiden Ehegatten, die ganz in Fürsorge und Liebe für die Kinder aufgingen. Weniger seinem Vater, einer einfachen Natur — äußerlich eine schöne Erscheinung — als der geistig beweglicheren Mutter mit der breiten Stirn, den gewölbten Brauen um die hellen, scharfblickenden Augen, ähnelte er. Von ihr erbt er Zähigkeit, die ihm allein die Kraft gab, sich durch alle Not durchzuringen und in Zeiten des körperlichen Zusammenbruchs Meisterwerke geistiger Gestaltungsenergie zu schaffen. Es sei betont, daß der Künstler von Haus aus gesund, ja der kräftigste aller Geschwister war und daß sein Leiden erst ganz spät über ihn kam. Wir erfahren, daß mit inniger Hingebung und Liebe sich die Eltern immer des Sohnes annahmen, der sich in seiner Absonderlichkeit nicht in das Getriebe der Welt fügen wollte. Manche kummervollen Tage, manch schlaflose Nacht wurde ihnen bereitet, wenn schlimme Nachricht in das Pfarrhaus gelangte, das später in die brabantischen Gemeinden Helvoirt, Etten und Nuenen verlegt wurde.

Aber auch von dem Verhältnis zu seinen Geschwistern, denen er, so verschlossen er sich ihnen im persönlichen Verkehr zeigte, Hilfe leistete, wenn er konnte, wäre nur Gutes zu berichten. Vor allem ist das einzigartige Beispiel hingebender Bruderliebe, ja Freundschaft bis in den Tod, die ihn mit seinem Bruder Theo verknüpfte, herauszuheben. Der Briefwechsel Vincents mit ihm ist das herrliche Denkmal dieser Freundschaft, die so weit ging, daß der Kummer um den Verlust des einen den anderen, den schwächeren Bruder, ins Grab brachte. Nur sechs Monate, nachdem Theo in Auvers dem sterbenden Vincent die Augen zugeedrückt hatte — es war am 29. Juli 1890 — ist Theo (am 21. Januar 1891) ebenfalls gestorben. Aber auch die anderen Geschwister gedachten seiner, was die



Abb. 2. Bauernjunge mit Sichel. Aquarell. 1881. Haag, Sammlung Hidde Nijland
(Zu Seite 11, 49)

Erinnerungen seiner Schwester Elisabeth du Quesne bezeugen. Aus ihnen greife ich einige Sätze heraus, die sie im Anschluß an das heitere Spiel der anderen Geschwister im Freien bringt:

„Mehr breit von Gestalt als lang, den Rücken leicht gebogen durch die schlechte Gewohnheit, den Kopf hängen zu lassen, das rotblonde Haar kurz geschnitten unter einem Strohhut, der ein seltsames Gesicht beschattete: gar kein Jungengesicht. Die Stirn schon leicht gerunzelt, die Augenbrauen über der weit ausgebauten Stirn in tiefem Nachdenken zusammengezogen, klein und tief liegend die Augen, bald blau, bald wieder grünlich, je nach den wechselnden Eindrücken. Bei so unschönem, ungelentigem Äußeren hatte er doch etwas Merkwürdiges durch den unverkennbaren Ausdruck innerlicher Tiefe. Bruder und Schwestern waren ihm fremd, sich selbst und seiner eigenen Jugend stand er wie etwas Fremdem gegenüber. Noch kaum erwachsen, war das Genie doch schon leberdig in ihm, noch unbewußt ihm selbst, so wie ein Kind nicht versteht, was seine Mutter ist, und doch beim Hören ihrer Stimme alles weiß. Wortlos schritt der Bruder an den Kindern vorbei, zum Gartenpförtchen hinaus, durch die Felder den Pfad entlang, der nach den Wiesen führte. An den Bach ging er, die Kinder sahen es an der Flasche und dem Fischnetz, die er bei sich trug. Aber keinem von ihnen fiel es ein, ihm nachzurufen: Darf ich mitgehen, Bruder?“

Früh schon entwickelt der Knabe seinen Blick für jedes Ding in der Natur, für Pflanzen und Tiere; er sammelt, still für sich durch Feld und Au streifend, Käfer. „Mit tausend Stimmen sprach die Natur zu ihm, und seine Seele lauschte; mehr aber als zu lauschen vermochte er noch nicht.“ Einmal formte er in Ton einen kleinen Elefanten nach, ein andermal zeichnete er eine Katze,



Abb. 3. Lesender Greis. Zeichnung. 1882
Amsterdam, Sammlung V. W. van Gogh (Zu Seite 11, 49)

die gegen einen kahlen Apfelbaum sprang, so erzählt seine Schwester. Wie stark die Eindrücke seiner Jugend in ihm hafteten, erweisen seine späteren Briefe.

Nach Unterricht in der Dorfschule und bei einer Gouvernante kommt er 1865 nach Zevendingen in ein Pensionat, und nach Verlauf von vier Jahren tritt er als Volontär in die Kunsthandlung Goupil im Haag ein, wo sein Onkel Vincent angestellt war. Im Mai 1873 geht er nach kurzem Besuch in Paris an die Filiale in London. Das ausgezeichnete Zeugnis, das ihm ausgestellt wird, weckt die besten Hoffnungen bei den Eltern. In dieser Haager Zeit hat er mit seinem Bruder Theo, der nach ihm in die Firma eingetreten ist, allerlei philosophische Gedanken wach werden lassen. In einem Brief aus London vom 20. Juni 1873 schreibt er dem Bruder: „Welch herrliche Tage haben wir im Haag zusammen erlebt, ich denke noch so oft an den Spaziergang auf dem Rystwickschen Weg . . . der hat für mich die vielleicht herrlichsten Erinnerungen.“ In London geht es anfänglich gut. Sein Onkel Vincent, der auch im Geschäft ist, führt ihn bei Bekannten ein. Der andauernde Verkehr mit Kunstwerken weckt mehr und mehr seinen künstlerischen Sinn. Januar 1874 zählt er einmal seinem Bruder die Künstler auf, die ihm Besonderes bieten: Mit Scheffer, Delaroche beginnt die Reihe, Millais, Millet, Bonnington, Israëls, Knäus, Bautier, Rousseau, Corot, Daubigny u. a. werden genannt, mit Koeckkoek,



Abb. 4. Scheveninger Fischerfrauen, auf einer Bank sitzend. Aquarell. 1882
Amsterdam, Sammlung E. R. Steinmeß (Zu Seite 11, 49)

Weißerbruch und den nicht geringeren Maris und Mauve schließt er. — „Und dann kommen noch alle die Alten. — Bleibe nur dabei, viel spazieren zu gehen; denn die Natur ist die beste Lehrmeisterin zum Verständnis der Kunst. Die Maler begreifen die Natur, sie haben sie lieb und lehren uns sie sehen. — Und dann habe ich die Natur und die Kunst und die Poesie, und wenn mir das nicht genügt, was gäbe es dann?“

Es folgt in der Pension der Witwe eines kleinen französischen Beamten, Mrs. Loyer, ein glückliches Jahr mit seiner Liebe zu ihrer Tochter Ursula. Einmal ruft er begeistert von ihr aus: „Dies reiche Leben, Deine Gabe, o Gott.“ Er macht Gedichte, etwas schwerfällig, schickt auch Zeichnungen von dem Haus, wo er wohnt, von seinem Zimmer u. a. nach Haus. Er müht sich mit der Perspektive. Leider ist die Enttäuschung nicht ausgeblieben. Seine Stellung im Geschäft hat sich zwar im Januar 1873 gebessert, aber im Juli kommt es zu einer Aussprache mit Ursula. Es stellt sich heraus, daß sie schon verlobt ist. Er drängt sie, von dem andern zu lassen. Vergebens. Es ist ein furchtbarer Schlag. In den Ferien kehrt er heim, abgemagert, in sich gefehrt, verschlossen. Mehr als bisher zeichnet er, so daß seine Mutter sich darüber freut und wie vorausahnend schreibt: „Es ist eine herrliche Gabe, von der er einmal viel haben kann.“

Damit schließt der erste Akt dieses Dramas. In unserem Helden erwacht das höhere Ich. Sonderbar schwer wird es diesem künstlerischen Genius gemacht, den Weg zur Kunst zu finden. Wir fragen uns, ob es ihm auch zu anderen Zeiten so hart geworden wäre, sich auf seine höhere Bestimmung zu besinnen, oder ob das nicht der Fluch des Maschinenzeitalters, der äußeren Geschäftigkeit, der Hast unserer Zeit war? Glücklichere Zeiten künstlerischer Kultur hätten es ihm gewiß leichter gemacht. Man sieht, daß die äußere Beschäftigung mit der Kunst, in diesem Falle als Kunsthändler, noch nicht den Weg zur Kunst bahnt. Da sie selbst mit ihrem Grundsatz: l'art pour l'art jeder Religiosität entrückt ist

und einzig dem Technischen dient, findet Vincent als innerlich religiöse Natur keinen starken Antrieb zu ihr. Er wird ein Sonderling, auch das Zeichnen läßt er. Viel zitiert er Renan. Er strebt hinaus aus dem Gewöhnlichen, höheren Zielen zu, noch nicht wissend, wo sie liegen sollten.

Da man nicht mehr mit ihm zufrieden ist, wird er 1875 nach Paris ver-
setzt. Schon efelt ihn der Beruf an. Er geht nach dem Haag zurück. Es
kommt zu einer scharfen Auseinandersetzung mit dem Chef, dem van Gogh seinen
Abscheu darüber ausspricht, daß man mit der Kunst Geschäfte treibe und sich an
ihr bereichere. Die Folge ist sofortige Entlassung.

Es kommt die Zeit des Suchens und Tastens, der inneren Verwirrung und
der Enttäuschungen wie Entsaugungen. Religiöse Regungen drängen sich vor:
„Gefühl, selbst ein feines Gefühl für die Schönheiten in der Natur ist nicht
daselbe wie ein gläubiges Gefühl; gleichwohl glaube ich, daß beide in naher
Beziehung zueinander stehen. Dasselbe ist der Fall mit dem Gefühl für die
Kunst. Gib Dich dem nicht allzu sehr hin. Beinahe jeder hat ein Gefühl für
die Natur . . . aber es gibt wenige, die da fühlen: Gott ist ein Geist, und die
ihn anbeten, müssen ihn im Geist und in der Wahrheit anbeten,“ schreibt er
am 17. September 1875 aus Paris, wohin er für ein halbes Jahr gegangen ist.
Er entschließt sich zum geistlichen Beruf. April 1876 geht er als Hilfsgeistlicher
nach England, zunächst nach Ramsgate in eine Schule. Ein hartes Leben beginnt.
Aus den Briefen kommt immer der eigenartige Doppellklang der Begeisterung
für die Schönheiten der Natur, der er in herrlichen Beschreibungen und durch
Beigabe von Zeichnungen Ausdruck gibt, und der Hingabe an seine religiösen
Schwärmereien. So schreibt er in einem Brief vom 21. Mai 1876:

„Habe ich Dir schon von dem Sturm geschrieben, den ich kürzlich sah?
Die See war gelblich, überall hoch auf dem Strand. Am Horizont ein Streifen
Licht und darüber die unsagbar großen, dunkelgrauen Wolken, aus denen man
den Regen in schrägen Streifen niederfallen sah. Der Wind segte den Staub
des weißen Pfades in die See und bewegte die blühenden Rotdornbüsche und
den Goldlack, die auf den Felsen wachsen. Rechts Felder jungen grünen Korns,
in der Ferne die Stadt, die mit ihren Türmen, Mühlen, Schieferdächern und
gotischen Häusern und unten dem Hafen zwischen zwei in die See hinaus-
ragenden Dämmen aussah wie die Städte, welche Albrecht Dürer radierte. —
Auch habe ich letzten Sonntag nachts die See gesehen, alles war dunkelgrau,
nur am Horizont begann der Tag schon anzubrechen. Es war noch sehr früh,
dennoch sang die Lerche bereits. Und die Nachtigallen in den Gärten an der
See. In der Ferne das Licht des Leuchtturmes, das Wachtschiff usw. In
dieser Nacht sah ich aus meinen Fenstern nach den Dächern der Häuser, die man
von dort aus sieht, und nach den Gipfeln der dunkel gegen den Nachthimmel
stehenden Ulmen. Über diesen Dächern ein einzelner Stern, aber ein großer,
schöner, freundlicher. Und ich dachte an uns alle und ich dachte an meine
bereits verflungenen Jahre und an uns zu Hause, und die Worte und das Ge-
fühl kamen in mir auf: Behüte mich, zu sein ein Sohn, der Schande macht.
Gib mir Deinen Segen, nicht weil ich ihn verdiene, aber um meiner Mutter
willen. Du bist die Liebe, bedecke alle Dinge.“ —

Ein etwas späterer Brief berichtet: „Es war ein heller Herbsttag und ein
schöner Spaziergang von hier nach Richmond längs der Themse, in der sich die
großen Kastanien mit ihrer Last von gelben Blättern und die hellblaue Luft
spiegelten, und zwischen den Gipfeln der Bäume hindurch sah man den auf dem
Hügel liegenden Teil von Richmond, die Häuser mit ihren roten Dächern und
Fenstern ohne Gardinen und grünen Gärten, darüber den grauen Turm und
unten die große graue Brücke mit den hohen Pappeln zu beiden Seiten, über
welche die Menschen wie kleine schwarze Figürchen gingen. Ich hatte ein
Gefühl wie jemand, der aus einem dunkeln unterirdischen Gewölbe wieder in

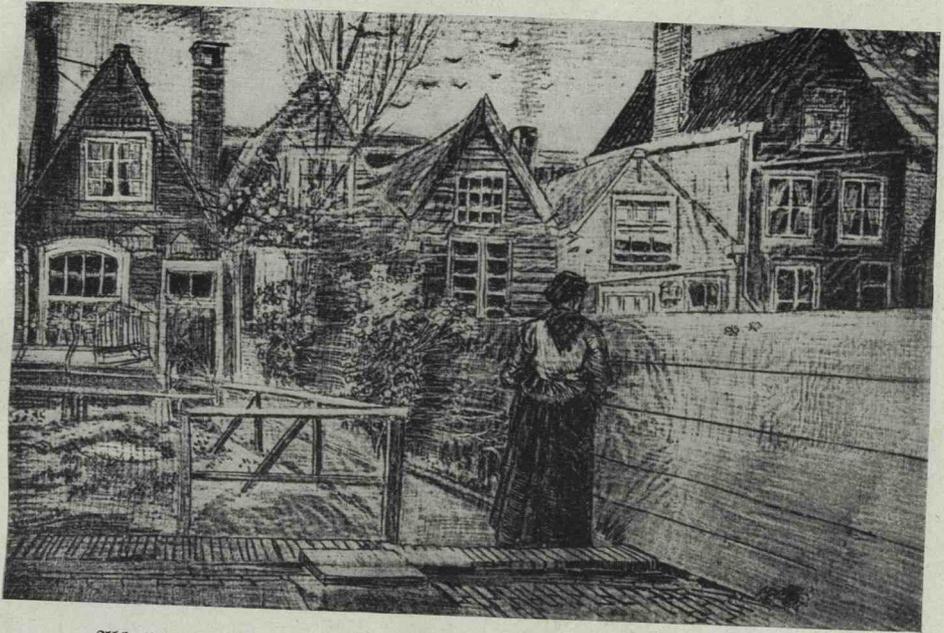


Abb. 5. Hinter den Häusern. Zeichnung. 1882. Haag, Sammlung S. P. Bremmer
(Zu Seite 11, 49)

das freundliche Tageslicht kommt. Als ich auf der Kanzel stand, war es mir ein herrlicher Gedanke, daß ich fortan, wohin ich kommen werde, das Evangelium verkünden werde — um das gut zu tun, muß man das Evangelium in seinem Herzen haben; möge Er es schaffen darinnen. Du kennst die Welt genügend, Theo, um einzusehen, wie allein ein armer Prediger dasteht, der Welt gegenüber; doch Er kann in uns mehr und mehr das Bewußtsein und das Vertrauen in den Glauben erwecken. Und von nun an bin ich nicht allein; denn der Vater ist mit mir.“

Januar bis April 1877 ist er dank der Vermittlung des Onkels in einer Buchhandlung in Dortrecht; Monate in Amsterdam folgen, er bezeichnet sie später als die schlimmste Zeit seines Lebens. Er will Missionär werden und geht Ende August nach Brüssel, um dort Latein und Griechisch zu lernen, was er mit ungeheurer Energie zwingt. Mendes da Costa betont die nervöse, anziehende Art seiner äußeren Erscheinung, seinen guten Willen zu lernen, sein unendliches Entsetzen — aber auch die Unfähigkeit zu einem geregelten Studium. Er verkehrt viel mit dem einfachen Volk, erhält Januar 1879 eine kurze Anstellung in Warmes, kehrt nach einem halben Jahr zu Fuß nach Brüssel zurück.

Einzig den Armen das Evangelium zu predigen ist sein Verlangen, und so ist die Borinage, das Gebiet der belgischen Minenarbeiter, sein Ziel. Mit unendlicher Hingabe pflegt er die Arbeiter, als dort eine Typhusepidemie ausbricht, in dürftigsten Verhältnissen lebt er zusammen mit dem einfachsten Volke, den Kranken zugleich das Evangelium kündend. Seine Schwester schreibt darüber: „Ich habe oft den Eindruck gehabt, als wäre der Ursprung aller Kunst aufrichtigste Menschenliebe.“ Damit ist die innerliche Religiosität bezeichnet, die den Künstler und die Seinen erfüllte.

Aber Vincent scheidet unter der rauhen Arbeit dahin; schließlich holt der Vater ihn nach Hause. Seine Schwester beschreibt dies Ereignis des Abschiedes in rührender Weise. „Alles war tatsächlich so, wie die gute Bäckersfrau geschrieben hatte: in der armseligen Hütte, mit einem Strohsack als Bett und

einer Jacke als Decke traf der Vater seinen Sohn an. Durch Entbehrungen und Nachtwachen geschwächt und abgemagert, willigte er ohne langes Widerstreben ein, mit nach Hause zu gehen. Der älteste Sohn des Bäckers mußte ihm versprechen, die Andachten an seiner Statt zu halten. Am Abend vor der Abreise, nachdem die Bäckerfamilie, in deren gastfreiem Hause der Vater zu Nacht bleiben sollte, sie aufs herzlichste empfangen, wohnten sie einer Andacht bei. Die stille Stunde war ein unauslöschlicher Eindruck für beide: ein Häuflein Grubenarbeiter, ausgezehrt von Hunger und Leiden, saß da und folgte mit lauschenden Mienen den Worten, die einer der Ihrigen sprach, dazu die Hängelampe, die phantastische Schatten auf die weißgetünchten Wände warf und an die Zimmerdecke seltsame Gestalten zeichnete: wie von einer Glorie wundersamen Lichts wurden die Züge mancher Teilnehmer umstrahlt."

Manchmal hat Vincent dort den Bleistift genommen und Zeichnungen oder Aquarelle gemacht, sich mit Perspektive u. a. beschäftigt. Heimgekehrt führt er die ersten Zeugnisse künstlerischer Betätigung vor: ein Grubenarbeiter vor seiner Hütte, ein Grubenarbeiterpaar u. a. September 1880 schreibt er Bruder Theo über seine Arbeiten, nennt sich glücklich, das Zeichnen wieder aufgenommen zu haben, und fährt fort: „Aber noch mehr, in einem vornehmen, viel würdigeren Tone, wenn ich so sagen darf, mehr evangelisch, findet man die kostbare, ans Licht gebrachte Perle, die menschliche Seele, auch in Millet, Josef Israëls und Jules Breton. Um aber auf Méryon zurückzukommen, so hat er, wie mir scheint, einige entfernte Verwandtschaft mit Jongkind und vielleicht mit Seymour Haben. Warte nur, vielleicht wirst Du noch sehen, daß auch ich ein Arbeiter bin, obwohl ich nicht im voraus weiß, was mir möglich sein wird; jedenfalls hoffe ich sehr, noch einige Krizeleien zu machen, in denen etwas Menschliches sein könnte. Aber vorerst muß ich die Bargues zeichnen und andere mehr oder weniger dornenvolle Dinge. Der Weg ist schmal, und die Pforte ist eng, und ihrer sind wenige, die sie finden.“

Im Winter 1880/81 ist er in Brüssel, im Januar 1881 in Etten, wohin seine Eltern übergesiedelt waren. Es ist offenbar eine glückliche Zeit, von der er später in seinen Briefen gerne spricht. Eine neue Liebe kommt über ihn; eine Cousine, Witwe mit Kind, besucht die Eltern, Vincent verliebt sich, umfängt sie mit viel Fürsorge, erhält aber bei einer Anfrage ein hartes Nein zur Antwort.

Er zeichnet damals viel im Freien. So schreibt er Juli 1881 an Theo: „Es würde nicht gut sein, wenn ich beim Zeichnen nach der Natur in zu viele Einzelheiten verfiel und das Ganze übersähe. In meinen letzten Zeichnungen fand ich dergleichen viel zu viel und darum will ich noch einmal aufs neue die Methode von Bague, der mit großen Linien und Massen und einfachen, feingefühlten Umrissen arbeitet, studieren. Nun lasse ich augenblicklich das Zeichnen draußen ruhen; wenn ich dann nach kurzer Zeit wieder darauf zurückkommen werde, dann werde ich ein viel besseres Auge für die Dinge haben als früher.“ Er begeistert sich für Millet, Corot, ferner für die Holländer, die er auf einer Ausstellung im Haag sieht; liest Bücher über Technik. Weiterhin geht er auch an das Figurenzeichnen, indem er sich nach Millets Vorbild Motive aus dem Landleben auswählt, und arbeitet nach Modellen. Seinen Briefen fügt er Zeichnungen von Bauern beim Graben, beim Säen, Mähen u. a. bei. Schließlich verabredet er im September mit Mauve, daß er zu ihm ins Atelier kommen werde.

Wie sehr ihm seine Kunst über die Enttäuschungen hinweggeholfen hat, dafür eine Stelle aus einem Brief (September 1881): „Ich wollte Dir sagen, daß ich diesen Sommer R. . . so sehr lieb gewonnen habe. Doch als ich ihr dies sagte, antwortete sie mir, daß ihre Vergangenheit und ihre Zukunft für sie eins blieben, und daß sie somit meine Gefühle nicht erwidern könne. Damals war ich in

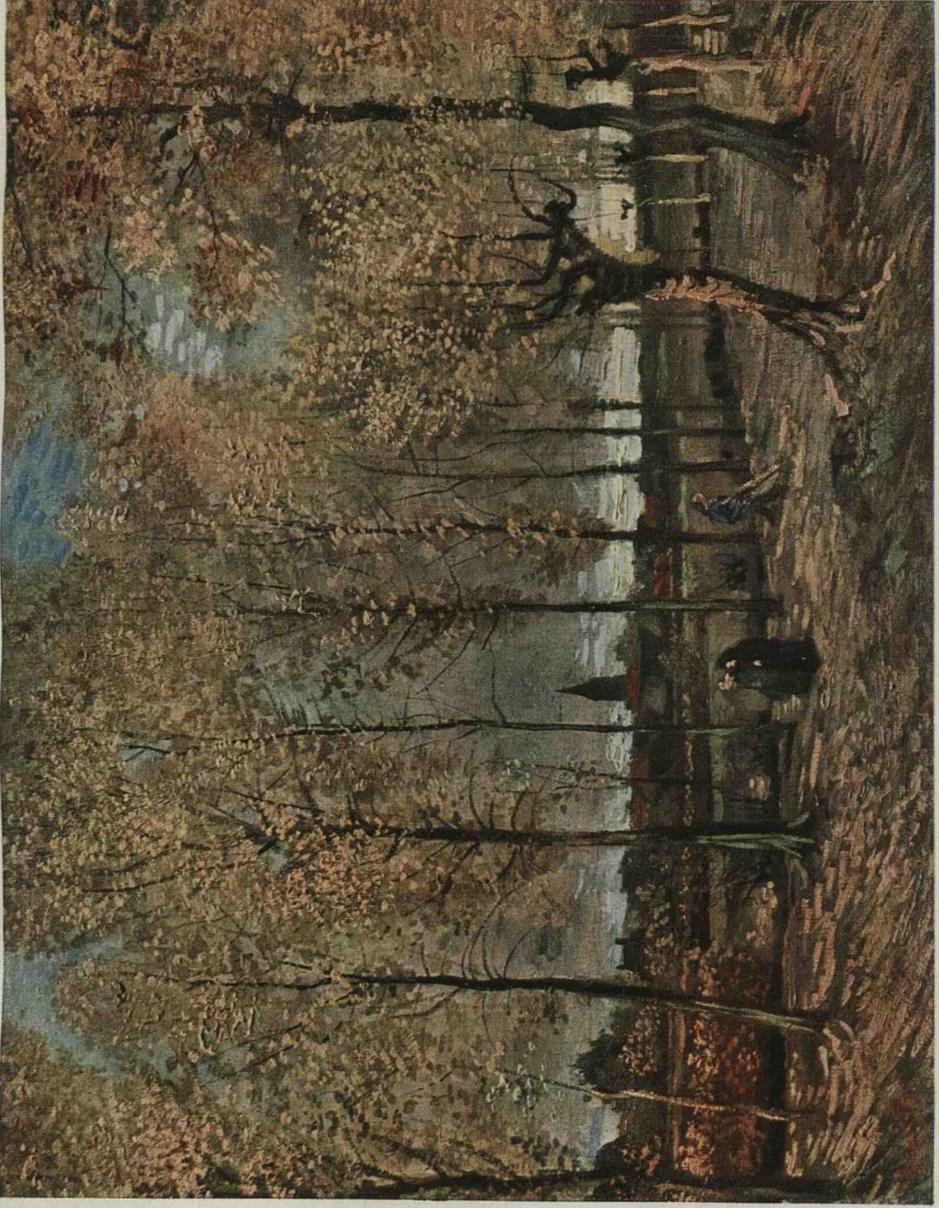


Abb. 6. Regen bei Regen. Gemälde von 1845. Rotterdam, Boymans-Museum (Zu Seite 50)



Abb. 7. Part von Asnières. Gemälde aus der Pariser Zeit. Zwischen 1886 und 1888. Amsterdam, Sammlung B. B. van Gogh
(Zu Seite 50)

einem schrecklichen Zwiespalt, was ich tun sollte, ob ich bei dem ‚Niemals, nein, nimmermehr‘ resignieren, oder die Sache noch nicht ganz für entschieden halten und noch nicht aufgeben sollte. Das Letztere wählte ich, und bis heute habe ich diese Auffassung noch nicht bereut, obwohl ich noch immer vor dem ‚Niemals, nein, nimmermehr‘ stehe. Natürlich habe ich seitdem ziemlich viel ‚petites miseres de la vie humaine‘ erfahren, die, wenn sie in einem Buche stünden, möglicherweise dazu dienen könnten, den einen oder anderen zu amüsieren, die aber, wenn man sie selbst erlebt hat, keineswegs für angenehme Erfahrungen gehalten werden können. Gleichviel bin ich bis heute froh, daß ich das Resignations- oder ‚how not to do it‘-System nur denen überließ, die Lust dazu haben, und daß ich noch etwas Mut faßte.

Inzwischen arbeite ich angestrengt, und seitdem ich ihr begegnet bin, geht die Arbeit viel besser vonstatten.“

Dann schreibt er November 1881: „Enfin — gegenwärtig fühle ich, daß ich eine echte Malerfaust habe, und ich bin sehr froh, ein solches Instrument am Leibe zu haben, wenn es auch ungelent ist“.

Wir spüren, wie der Künstler wieder lebensfroh an der Kunst wird. Im Dezember 1881 geht er nach dem Haag zu Mauve. Ein fast zehn enge Druckseiten umfassender Brief berichtet von den ersten Ereignissen in der Malerwerkstatt: „Auf jeden Fall ist mir durch Mauve ein Licht aufgegangen in bezug auf die Mysterien der Palette und des Aquarellierens . . . Mauve sagte, daß die Sonne für mich aufgehe, aber daß ich noch im Nebel sitze.“ Immer versorgt ihn sein Bruder Theo in der größten Not mit Geld. Bald mietet er sich ein Atelier, und Vincent müht sich mit Modellzeichnen. Er denkt an Millet, der die Kunst als einen Kampf bezeichnet, bei dem man seine Haut zu Markte tragen und mehr als zehn Neger arbeiten müsse, jedenfalls lieber schweigen als sich falsch ausdrücken. Er ist dabei überglücklich über einen Auftrag von zwölf Federzeichnungen, mit Ansichten vom Haag „zu einem Reichstaler das Stück“. Wie sehr er in seinem neuen Beruf aufgeht, sagen folgende Aussprüche wie: „Es muß einer ein bestimmtes Handwerk haben und mit seinen eigenen Händen etwas hervorbringen, andernfalls zweifle ich an der Solidität der Existenzbedingungen.“ Damals beschäftigt er sich, wie die Briefe zeigen, mit Aktstudien. Das Gipszeichnen dagegen haßt er, ja es wird der Anstoß, warum er mit Mauve, der es ihm empfahl, auseinanderkommt, ein Zerwürfnis, das ihn schwer mitnimmt.

Wieder einmal denkt er ans Heiraten; er schreibt: „Es ist kein Erdbeerpflücken im Lenz; das dauert nur einige Tage, und die meisten Monate sind grau und düster, doch in dieser Düsternis lernt man etwas Neues. Ich will häusliche Liebe und Leid selbst durchmachen, um sie aus eigener Erfahrung zeichnen zu können. — Ich habe Christine gefunden. Zaudern, Hinausschieben wäre nicht am Platze; es muß gehandelt werden.“ Dann rechnet er vor, daß er mit 100 Francs im Monat auskommen kann, und will seinen Haushalt wie einen Arbeiterhaushalt einrichten. Es ist ein tragisches Geschick, das mit dieser Christine, die krank und elend ist, über ihn kommt. Flehentliche Briefe gehen an Theo, dessen brüderliche Fürsorge keinesfalls versagen dürfte. „Ich verlange nichts, keine alte Tasse oder auch nur Untertasse, nur ein einziges Ding, daß man mich mein armes schwaches, gemartertes Frauchen lieben und versorgen lasse, so gut wie seine Armut es zuläßt, ohne Schritte zu tun, um uns zu trennen oder zu hindern oder uns Verdruß zu machen.“ . . . „Sieh zu, mein Bruder, daß das Dramatische verhindert werde; möge doch die Heiterkeit uns bleiben.“ Er lebt mit ihr zusammen und will sie heiraten, trotzdem sie an schweren Krämpfen leidet. Man begreift nicht, wie er an dieses Weib, häßlich, gewöhnlich in der Sprache, die Schnaps trinkt und keine Ordnung kennt, sein Herz hängen kann. Er verdirbt es durch dieses Verhältnis mit allen, die ihm noch wohlwollen. Der Haushalt verkommt, er macht Schulden. Schwerste Ent-



Abb. 8. Bäuerin am Butterfaß
Aquarell. 1884. Haag, Sammlung Sidde Nijland
(Zu Seite 20, 49)

täuschungen treffen ihn; er verschließt sich mehr und mehr, weigert sich, seine Arbeiten zu zeigen. „Es ist mir unangenehm, wenn ich jemand ansprechen muß; nicht weil ich mich fürchte, sondern weil ich weiß, daß ich einen unangenehmen Eindruck mache. Selbst wenn ich Schritte täte, würde mir das mehr Schaden als Nutzen.“

Es ist eine elende Zeit; er muß ins Krankenhaus; kehrt heim und richtet sich immer wieder an der Arbeit auf. „Je weniger ich mit den Menschen vorwärts komme, um so mehr lerne ich der Natur vertrauen und mich auf sie sammeln. All diese Dinge machen mich innerlich je länger desto frischer. Du wirst es schon sehen, daß ich nicht bange bin vor einem frischen Grün oder einem zarten Blau und den tausenderlei verschiedenen Graus; es gibt nämlich keine Farbe, die nicht ein Grau ist: Rotgrau, Gelbgrau, Grüngrau, Blaugrau. Darauf läuft die ganze Farbmischung heraus.“ Das ist ein wichtiges Bekenntnis aus der holländischen Epoche, in der er ähnlich wie die früheren Holländer eben den grauen Grundton der heimatlichen Atmosphäre erkennt. Daß später im Süden das Grau vollkommen verschwindet, sei vorausgesetzt.

In einem Brief vom 31. Juli 1882 läßt er sich weiter darüber aus. „Über das Schwarz in der Natur sind wir, soweit ich begreife, natürlich ganz einig. Absolutes Schwarz kommt eigentlich nicht vor. Es ist jedoch in beinahe allen Farben vorhanden, ebenso wie das Weiß, und bildet die unendlichen, in Ton und Farbe verschiedenen Variationen von Grau, so daß man also in der Natur nichts anderes als diese Töne oder Kraftunterschiede sieht. Es gibt nur drei Grundfarben, Rot, Gelb, Blau. Die zusammengesetzten sind Bronze, Grün, Violett. Daraus entstehen durch Beimischung von Schwarz und etwas Weiß die unendlichen Variationen von Grau: Rotgrau, Gelbgrau, Blaugrau, Orange-

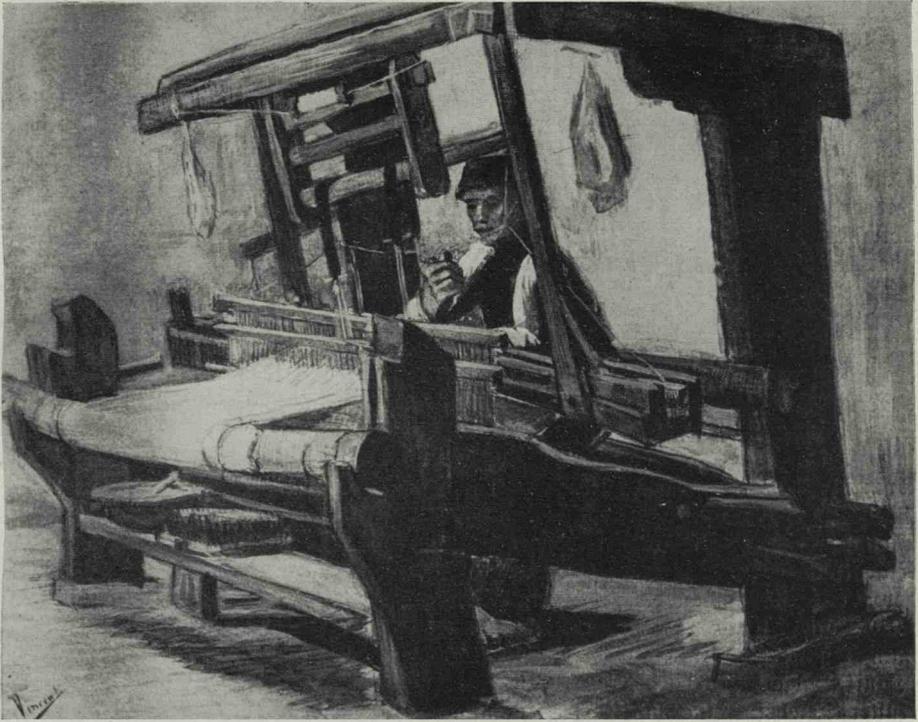


Abb. 9. Weber. Aquarell. Ruenen 1884. Amsterdam, Sammlung B. W. van Gogh (Zu Seite 20, 49)

grau, Violettgrau. Es ist z. B. unmöglich, zu sagen, wieviele verschiedene Grüngraus es gibt, es variiert ins Unendliche. Die ganze Chemie der Farben ist nicht komplizierter als diese wenigen einfachen Grundprinzipien es sind, das zu wissen ist mehr wert als 70 verschiedene Farbtöne, da man mit den drei Hauptfarben und Weiß und Schwarz mehr als 70 Töne herstellen kann. Ein Kolorist ist derjenige, der beim Sehen einer Farbe in der Natur diese zu analysieren versteht und z. B. sagen kann: ‚Das Grüngrau ist Gelb mit Schwarz und beinahe ohne Blau usw.‘ und der, der die verschiedenen Graus der Natur auf der Palette herzustellen weiß. Um nun draußen Notizen oder um eine kleinere Skizze zu machen, ist, ebenso wie für die weitere Ausführung, ein stark entwickeltes Gefühl für die Kontur absolutes Erfordernis.“

Vor allem interessiert ihn Figurenzeichnen. Seine Motive sucht er nach Millet auf der Straße und auf dem Lande (Abb. 2—4). Von Rappard, seinem besten Freund, schreibt er einmal lobend, daß er die Figur nicht allein als Farbnote in einem Aquarell, sondern strenger in ihrer Form und Struktur zu geben verstehe. Häufig fügt er kleine Zeichnungen (Abb. 5) bei, die im Landschaftlichen das wachsende Interesse an der Perspektive erkennen lassen. „Aber wie schwer ist es, Leben und Bewegung da hineinzubringen, die Figuren auf ihren Platz zu stellen und sie von einander loszumachen. Das ist die große Frage ‚moutonner‘; Gruppen, Figuren, die, ein Ganzes bildend, mit den Köpfen und Schultern doch einer über den andern wegsehen, während auf dem Vordergrund die Beine der ersten Gestalten sich kräftig abheben und höher hinauf die Röcke und Hosenbeine wieder eine Art Durcheinander bilden, in dem aber noch viel Zeichnung ist. Dann rechts und links, je nach der Lage des Augenpunktes, die größere Ausdehnung oder Verkürzung der Seiten. Was die Komposition angeht, so basieren

alle möglichen Szenen mit Figuren, sei es ein Markt, die Ankunft eines Schiffes, ein Haufen Volks in einer Volkstüche oder im Wartesaal, sei es das Armenhaus oder das Leihhaus, seien es Gruppen, welche am Strande spazieren gehen und plaudern, auf demselben Prinzip der Schafherde — woher übrigens sicher das Wort moutonner kommt — und alles läuft auf dieselben Fragen von Licht und Schatten und Perspektive hinaus. Der Effekt des Kastanienbaumes, den Du in Deinem letzten Briefe beschreibst, findet sich auch hier, wie Du an der Zeichnung mit der Bank bemerkt haben wirst, allein hier sieht man nur erst ganz wenig von den neuen grünen Blättchen, obgleich ich vor kurzem auch dies beobachtete; aber sie sind hier infolge des vielen stürmischen Wetters verdorrt.“

Das Malen ist ihm Heilmittel. Inwiefern er aber niemals zum Handwerker wird und geistige Anregungen von Dichtern empfängt, dafür folgende Stelle:

„Ich erinnere mich, früher eine Zeit gehabt zu haben, da das Gefühl für die Landschaft sehr stark bei mir war und da ich viel mehr durch eine Malerei oder Zeichnung, in der ein Lichteffect oder eine landschaftliche Stimmung gut ausgedrückt war, ergriffen wurde als durch Figuren. Figurenmaler flößten mir im allgemeinen sogar nur eine Art von kühler Hochachtung ein, aber warme Sympathie empfand ich ihnen gegenüber nicht. Jetzt berührt mich indes das Menschliche im Menschen persönlicher als Wiesen und Wolken. Und so ziehen mich noch immer die Figuren der englischen Zeichner ebenso wie der englischen Schriftsteller an, und zwar wegen ihrer montagmorgenartigen Nüchternheit und gewollten Einfachheit, wegen ihrer Prosa und Analyse, wegen dieser Dinge, die solide und tüchtig sind und an denen man einen Halt hat in Tagen, an denen man sich matt fühlt. Etwas ähnliches ist es mit den französischen Schriftstellern, so mit Balzac und ebenso mit Zola. Es ist augenblicklich, aus meinem Atelierfenster gesehen, eine herrliche Stimmung. Die Stadt, mit den Türmen und Dächern und rauchenden Schornsteinen, zeichnet sich als dunkle, düstere Silhouette gegen einen leuchtenden Horizont ab. Diese Helligkeit ist jedoch nur ein breiter Streifen, darüber hängen schwere Wetterwolken, unten konzentrierter, oben durch den Herbstwind in große Flocken und Massen, die forttreiben, auseinandergerissen. Der Streifen Licht läßt jedoch da und dort in der düsteren Masse der Stadt die nassen Dächer glitzern (auf einer Zeichnung würde man es mit einem Strich Deckfarbe herausholen) und macht, daß man, obwohl die Masse einen einheitlichen Ton hat, noch einen Unterschied zwischen den roten Pfannen und dem Schiefer sieht. Der Schenkweg läuft wie ein glitzernder Streifen durch das Masse im Vordergrund, die Pappeln haben gelbes Laub, die Grabenränder und Weiden sind tief grün, die Figürchen sind schwarz.“

Dann geht er auf die Künstler in Paris ein:

„Dort ist es vielleicht noch schwerer als hier, sich als Mensch im häuslichen Leben ein wenig Frische zu bewahren, weil das dort fast noch mehr ein Gegen-den-Strom-Schwimmen ist. Wie viele sind in Paris verzweifelt. Ich las gerade etwas derartiges über Tassaert, von dem ich viel halte und von dem es mir leid tut, daß es so mit ihm gegangen ist. Um so mehr finde ich, daß jeder Versuch in dieser Richtung wert ist, respektiert zu werden. Auch glaube ich, daß es einem vielleicht doch gelingen muß, und daß man nicht anfangen darf zu verzweifeln. Etwas Großes wird nicht durch ein nur impulsives Handeln, sondern durch das Zusammenwirken vieler kleiner Dinge hervorgebracht, die man sich zu einem Ganzen hat vereinigen lassen. Was ist das Zeichnen? Wie kommt man ans Ziel? Es ist ein Sichdurdarbeiten durch eine unsichtbare eiserne Wand, die zwischen dem, was man fühlt, und dem, was man kann, zu stehen scheint. Wie muß man nun durch diese Wand hindurchzukommen versuchen — da ein Dagegenschlagen nichts hilft? Man muß, nach meiner Ansicht, diese Wand unterwühlen und durchfeilen, langsam und mit Geduld, und sieh, wie könnte man bei einer solchen Arbeit beständig bleiben, ohne sich davon

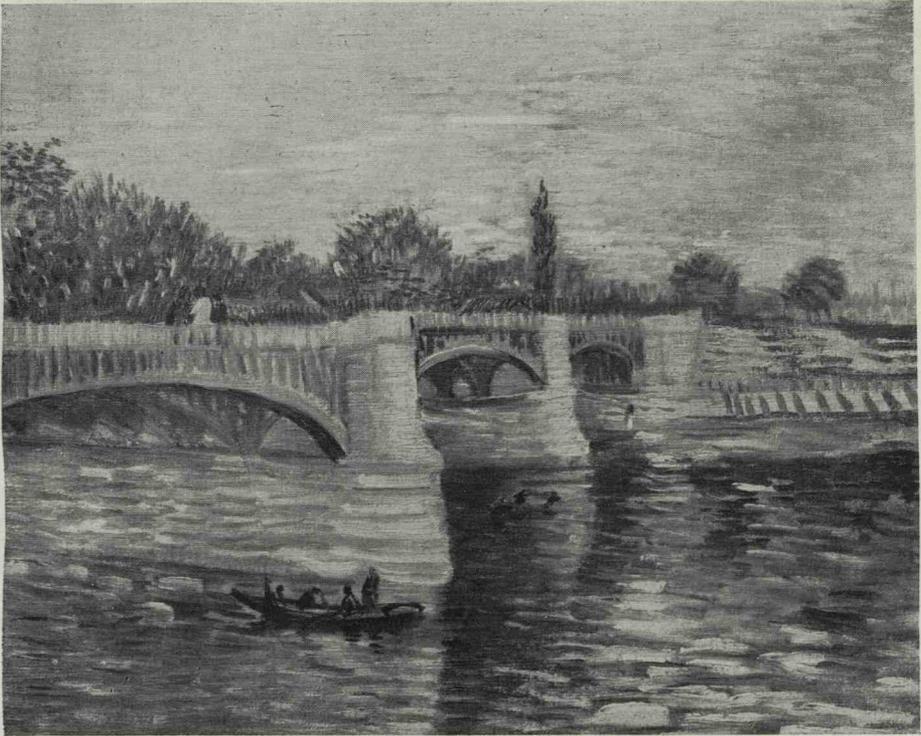


Abb. 10. Seineufer. Gemälde aus der Pariser Zeit. Amsterdam, Sammlung V. W. van Gogh Aufnahme F. Hanfstaengl, München (Zu Seite 50)

abbringen oder ableiten zu lassen, wenn man nicht darüber nachdächte und sein Leben nach Prinzipien regelte?"

Auch die reine Naturkopie betreffend sagt er, sich auf Dickens berufend, daß das Modell nicht der Endzweck sei, sondern nur das Mittel, den eigenen Gedanken und Inspirationen Gestalt und Kraft zu geben. „Zwei Dinge, die, glaube ich, ewig wahr bleiben und einander ergänzen, gibt es: Lösche Deine Inspiration und Phantasie nicht aus, werde nicht Sklave des Modells — und das andere: nimm das Modell und studiere es, sonst bekommst Deine Inspiration keine greifbare Gestalt.“ Ferner klagt er über die Hast der Zeit, und daß der Künstler sich allzusehr von seinen Werken trenne. „Es gibt eine Generation von Malern, Schriftstellern, kurz von Künstlern, die trotz ihrer Uneinigkeiten etwas Einheitliches hatten und eine Kraft waren. Sie wurzelten nicht im Dunkeln, sondern hatten die Erleuchtung; denn sie wußten, was sie wollten, und zweifelten nicht. Ich spreche von der Zeit der Corot, Millet, Daubigny, Jacques und Breton, in Holland der Israëls, Mauve, Maris, als sie jung waren. Das eine stützte das andere; es war da etwas Kerniges und Edles. Die Leiden waren kleiner, die Ateliers zeigten mehr Überfluß als jetzt, wo das Schöne so schnell fortgeholt wird. Die vollgepfropften Ateliers, die kleineren Schaufenster, besonders aber, der sog. Köhlerglaube der Künstler, ihre Wärme, das Feuer, ihre Begeisterung, was waren das für erhabene Dinge.“

März 1883 schreibt er einmal an Theo: „Nach meiner Ansicht bin ich oft sehr reich, nicht an Geld — sondern (obgleich auch dies nicht gerade alle Tage) reich deshalb, weil ich meine Arbeit gefunden, also etwas habe, wofür ich mit Leib und Seele lebe und das meinem Leben Begeisterung und Bedeutung gibt.“

Meine Stimmung wechselt natürlich, trotzdem aber fühle ich eine gewisse Heiterkeit. Ich habe einen gewissen Glauben an die Kunst, ein gewisses Vertrauen, daß es eine mächtige Strömung ist, die den Menschen — wenn er selbst natürlich auch daran mitarbeiten muß — in einen Hafen treibt, und ich halte es auf jeden Fall für ein so großes Glück, wenn ein Mensch seine Arbeit gefunden hat, daß ich mich selbst nicht zu den Unglücklichen rechne. Ich meine, wenn ich mich auch in verhältnismäßig großen Schwierigkeiten befände, und wenn es auch dunkle Tage in meinem Leben gäbe — auch dann möchte ich nicht, daß jemand mich zu den Unglücklichen rechnete; ich würde es nicht richtig finden. Du schreibst in Deinem Briefe etwas, was auch ich hin und wieder fühle: Ich weiß nicht, wie ich durchkommen soll. Sieh, das fühle ich oft, und dies in mehr als einer Hinsicht — nämlich nicht nur in finanzieller, sondern der Kunst und dem Leben im allgemeinen gegenüber. Aber sollte das etwas Besonderes sein? Sollte nicht jeder Mensch, der ein wenig Unternehmungsgeist und Energie hat, solche Augenblicke haben? Augenblicke der Schwermut, der Verwirrung, der Seelenangst, meines Erachtens haben wir alle sie mehr oder weniger, sie sind die Bedingung eines jeden seiner selbst bewußten Menschenlebens. Manche haben, wie es scheint, kein Bewußtsein ihrer selbst. Aber die es haben, sind, obgleich zuweilen in Bedrängnis, deshalb nicht unglücklich, und es geschieht ihnen damit nichts Außergewöhnliches.“

Dem nächsten Brief fügt er eine Zeichnung bei und bemerkt dazu folgendes: „Das ist vielleicht die beste, die ich bis jetzt gemacht habe, wenigstens was Licht und Schatten anlangt. Weil ich denke, daß Du daran sehen wirst, was ich durch die veränderte Beleuchtung im Atelier gewinne, schicke ich Dir die Skizze, obgleich ich auf diesem Papier unmöglich so arbeiten kann, daß dieselben Tiefen und Verhältnisse hineinkommen und die Zeichnung genügend Vordergrund hat. Diese Figur ist gegen das Licht gestellt, und deshalb muß man bei ihrer Wiedergabe auf mehr als nur den Umriß achten — denn das aus einer einzigen Lichtquelle stammende Licht verleiht der Modellierung einen besonderen Charakter und läßt die Tiefen Wirkung aufeinander und Harmonie gewinnen. Und diese Auffassung bringt nun mit sich: zunächst Schwierigkeiten in der Wiedergabe dessen, was man vor Augen hat, und dann noch etwas anderes, wobei man sich sehr quälen muß, nämlich wie man eine Figur stellen und wie man das Licht fallen lassen muß, um den Charakter am besten und vollkommensten herauszubringen. Was man einmal gesehen hat, sei es im Freien oder im geschlossenen Raum, muß man sich immer wieder vergegenwärtigen können — so klar muß man sich die jeweiligen Lichtverhältnisse gemacht haben.“

Bauern, Bäuerinnen bei der Arbeit, Säer, Kartoffelhändler, Torfstecher, Unkrautverbrenner, Kohlenträger, Nefflicker, Grabende Altmänner u. a. (Abb. 3 4) bevorzugt er. Es geht ihm schlecht. Aber „die Hoffnung auf bessere Zeiten soll sich nicht als ein Gefühl, sondern als ein Handeln in der Gegenwart zeigen“. Das Elend wird immer größer; er kann die Miete nicht bezahlen, fühlt sich krank, kurz er sieht alles schwarz, wobei die Sorge um die Frau, mit der er zusammenlebt, und ihre Kinder ihn besonders bedrückt. Die Arbeit geht nicht mehr vorwärts. Allmählich schwinden von dem langen Fasten seine Kräfte. Er stellt Betrachtungen über die Länge der Zeit an, die er noch braucht, um fertig zu werden. Er rechnet seine Lehrzeit auf ungefähr acht Jahre. So geht es mit seinen Stimmungen hin und her; betont muß werden, daß er eigentlich nie an seinem künstlerischen Vermögen Zweifel hegt, sondern da immer voller Mut ist. Auch materiell hofft er immer noch, es aushalten zu können. Dabei ist er auch im Lesen unermüdblich und beruft sich bald auf diesen, bald auf jenen französischen (Victor Hugo) oder englischen Schriftsteller. Dann aber läßt er sich nach langem Weigern doch bestimmen, von dem Weibe zu lassen, das offenbar geistig ihm vollkommen unebenbürtig war. Es charakterisiert wohl durchaus

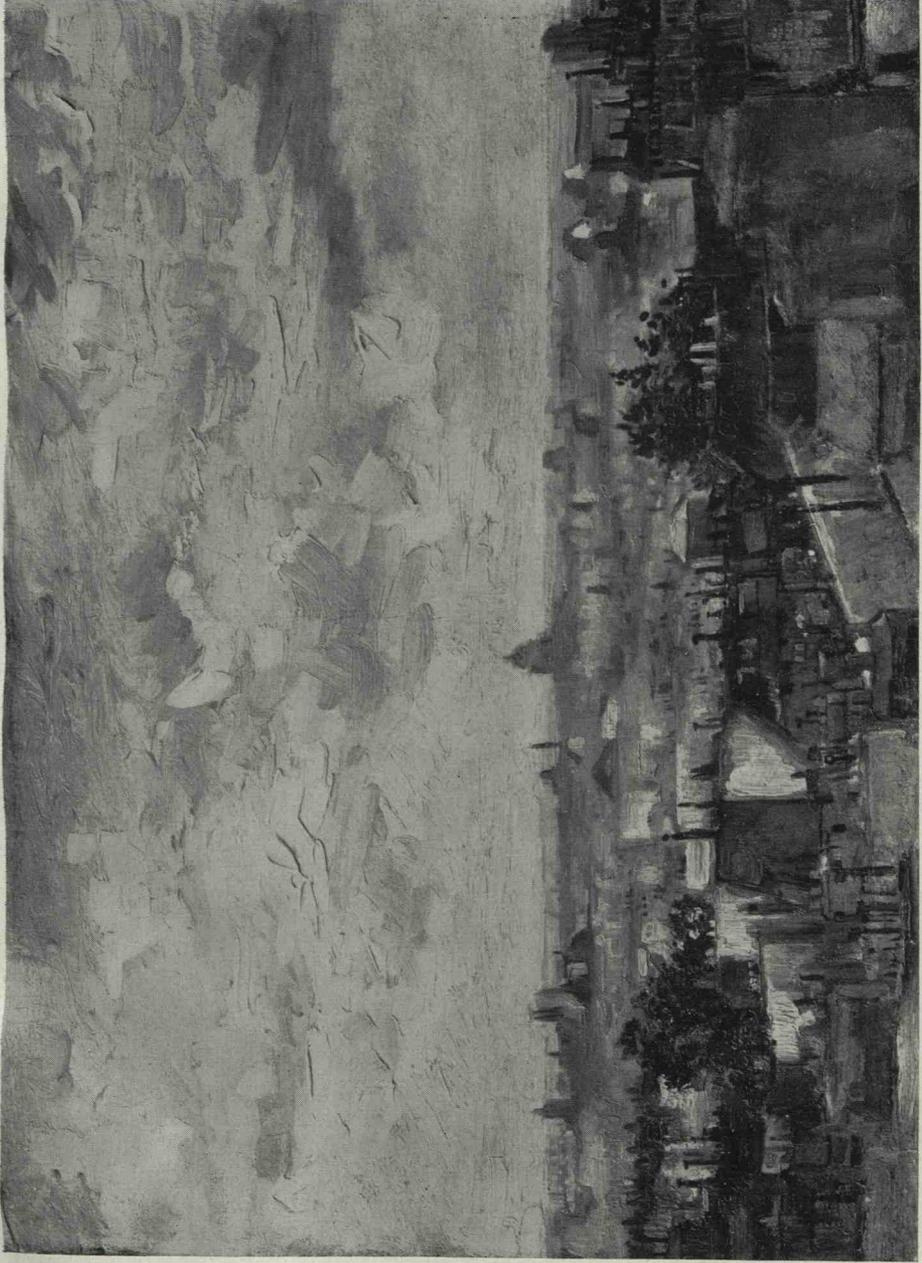


Abb. 11. Blick auf Paris. Gemälde aus der Pariser Zeit. Amsterdamer Sammlung B. W. van Gogh
Aufnahme F. Hanffstaengl, München (Zu Seite 50)

das Wesen von traumverlorenen, in eigenen Gedankenwelten lebenden Menschen, daß sie für das wirkliche Dasein und die wirklichen Menschen keinen Maßstab haben, höchstens den des Mitleids. — Daneben steht natürlich auch die ungerechte Härte gegenüber den Angehörigen, Eltern, Geschwistern, wenn sie in Sorge um sein Heil in seine Lebensweise eingreifen wollen. Mancher Vorwurf muß da mündlich — in Briefen treffen wir weniger davon — gefallen sein, wie aus Äußerungen der Eltern ersichtlich wird. Daher müssen wir wirklich die Geduld und Liebe bewundern, mit der Vater, Mutter und Geschwister um den Bruder besorgt sind. In schonendster Weise sucht man ihm das oder jenes beizubringen; vor allem Theo wird herangezogen, wenn es gilt, einen Entschluß zu veranlassen.

In einem der letzten Briefe aus dieser Haager Unglückszeit, in dem er schon auf ein Aufgeben der Lage eingeht und von Drenthe spricht, berührt es eigenartig, daß er da einmal, was eigentlich selten ist, eine düster schwere Naturstimmung heranholt und daraus ein Gleichnis formt: „Ich hatte, wie ich Dir schon schrieb, mit der Frau gesprochen — wir fühlten wohl, daß wir in Zukunft nicht würden zusammen bleiben können, ja, daß wir uns gegenseitig unglücklich machen würden — indessen, wir fühlten auch, wie wir trotzdem aneinander hängen. Und ich war ins Freie gegangen, weit fort, um wieder einmal mit der Natur zu sprechen. Nun, ich kam also nach Boorburg und ging von da aus bis nach Leidschendam. Du kennst die Natur dort — prachtvolle Bäume, voller Majestät und Heiterkeit, neben abscheulichen grünen Spielschachtel-Pavillons und allem, was die schwerfällige Einbildungskraft der von ihren Renten lebenden Holländer sich an Ubernheiten ausdenken kann, als da sind Blumenbeeten, Lauben, Veranden. Die Häuser meistens sehr häßlich, manche jedoch alt und vornehm. Nun, in diesem Augenblick drängte sich, hoch über den Wiesen, unendlich, wie die Wüste, ein Wolkengebilde nach dem andern, und der Wind warf sich zuerst einmal gegen die Reihe der Landhäuser mit ihren Bäumen, jenseits des Kanals, wo der schwarze Kohlenweg entlang führt. Die Bäume waren prachtvoll — in jeder Figur, möchte ich sagen, aber ich meine in jedem Baum, ein Drama. Übrigens war das Ganze fast noch schöner als die vom Wind gepötschten Bäume an sich, gerade weil der Augenblick von der Art war, daß sogar die albernern Pavillons, nahgeregnet und verweht wie sie waren, eigenartig von Charakter wurden. Ich sah darin ein Gleichnis: so kann auch ein Mensch mit albernern Formen und Konventionen, oder ein anderer voller Exzentrizität und Kapricen, wenn ihn nur ein wahrhafter Schmerz ergreift, eine Kalamität ihn aufregt, eine dramatische Figur von eigenartigem Charakter werden. Einen Augenblick dachte ich auch an die Gesellschaft von heute — wie auch sie sich jetzt, während sie untergeht, dann, wenn man sie gegen das Licht irgendeiner Erneuerung betrachtet, wie eine große, düstere Silhouette davon abhebt. Ja, das Drama des Sturmes in der Natur — das Drama des Schmerzes im Leben — das ist für mich wohl das Beste. Ein Paradies ist schön, aber Gethsemane ist doch schöner. Aber ach, ein klein wenig Luft, ein klein wenig Glück ist doch notwendig, dies vor allem deshalb, damit die Form fühlbar wird, damit die Linien der Silhouette sprechen können — aber das Ganze kann düster sein.“

September bis November 1883 folgt der Aufenthalt in Drenthe. Zuerst geht er nach Hoogeveen, einer weiten Wiesenlandschaft, von der die ersten Briefe anschauliche Beschreibungen bringen. Im Torfmoor dort findet er „prachtvolle Motive“. Aber die Gegend oder das Verlassensein, man weiß es nicht, wecken Stimmungen der Niedergeschlagenheit und Mutlosigkeit. Er zweifelt an seinem Können. In einem Brief an seinen Bruder sagt er, einen Vorwurf gegen den Vater und Bruder wegen des mangelhaften Verständnisses einslechtend: „Und so habe ich mich denn zur Trennung entschieden, und zwar deshalb, weil ich

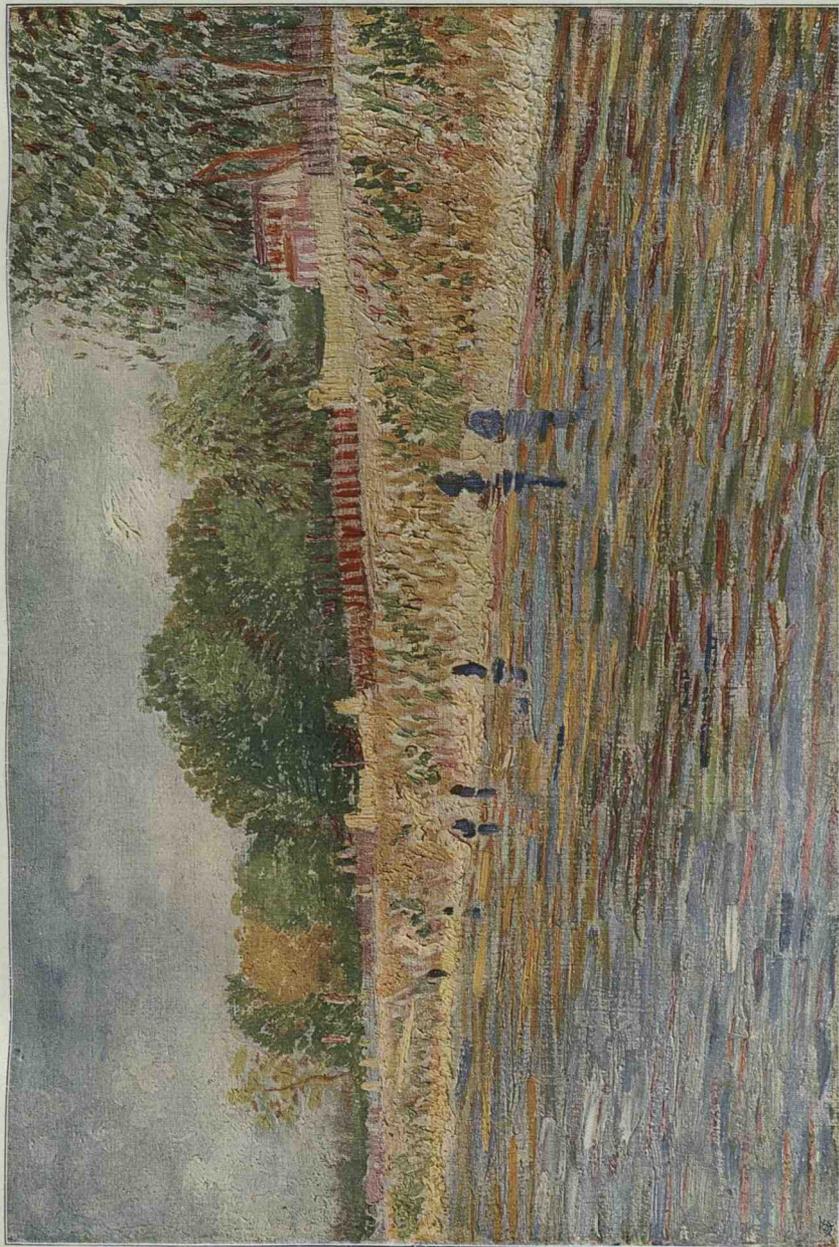


Abb. 12. Seinerufer. Gemälde aus der Pariser Zeit. 1886—1888. Amsterdam, Sammlung N. N. van Gogh
(Zu Seite 50)

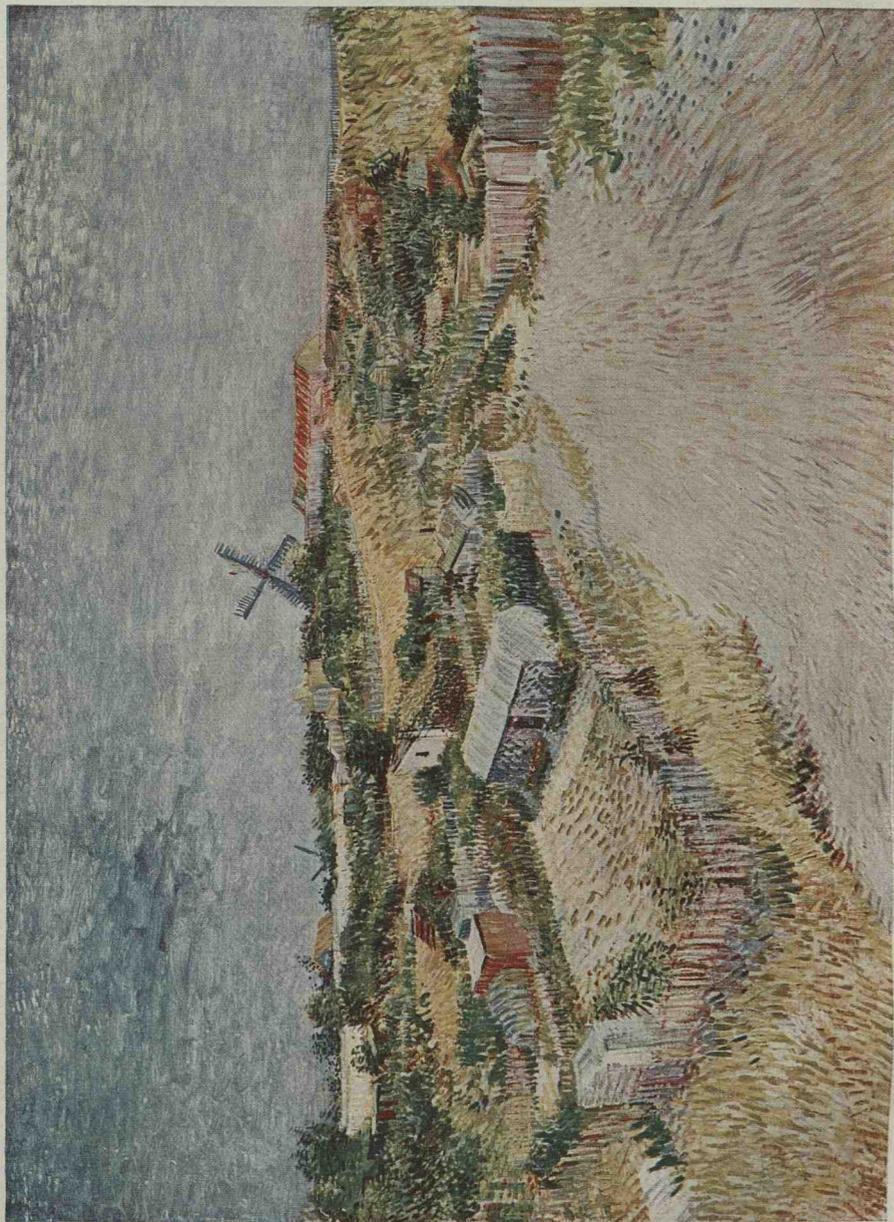


Abb. 13. Montmartre. Gemälde aus der Pariser Zeit. Zwischen 1886 und 1888. Amsterdam, Städtisches Museum
(Zu Seite 51)

THE
MUSEUM
OF
ARTS
AND
SCIENCE
BOSTON

66425

schon Schulden hatte und weil die Zukunft dunkel war. Aber dieser Entschluß war keine Erneuerung und hat mich nicht von der Erschöpfung befreit, die ein Jahr allzu vieler Sorgen über mich gebracht hatte; eine tiefe Wunde und ein Gefühl der Leere und Enttäuschung und Schwermut sind geblieben — etwas, das so leicht nicht heilen wird.“ Er schließt: „Dieser Brief ist ein Seufzer nach Bewegungsfreiheit . . . Und es ist doch schön, sogar besonders schön während des Regens.“ Sein Künstlerherz richtet sich eben immer wieder an der vielfältigen Schönheit der Natur auf, auch im schwersten Moor mit vermoderten Eichen in schwarzen Wassern, darüber eine bewegte, graue Luft. „An van Goyen denke ich bei diesen nebligen Morgen immer wieder, die Häuschen sind dann grade so wie bei ihm; dies echt Friedliche und Naive. Ich glaube ich habe meine Gegend gefunden.“

Weiter sucht er den Bruder, der ihm wohl Ungünstiges geschrieben hatte, über melancholische Stimmungen hinwegzubringen, auch das wieder ein Zeichen seiner heiter-milden Seele. Der Bruder scheint einen ähnlichen Konflikt wie er selbst einmal durchgemacht zu haben. „Es ist nicht gut, daß Du nicht inmitten der Natur bist, und ich bin überzeugt, diese würde Dich jetzt am ehesten wieder normal werden lassen. Ich muß doch einmal in meiner eigenen Vergangenheit nachschauen, woran es wohl gelegen hat, daß ich mich jahrelang in diesem steinernen, dürren Gemütszustande befunden habe, der, obgleich ich versuchte, aus ihm herauszukommen, immer ärger statt besser wurde. Und nicht nur der Natur gegenüber fühlte ich mich dergestalt versteinert, sondern, was noch viel schlimmer war, ebenso den Menschen gegenüber. Man sagte mir, ich sei verrückt, aber ich selbst fühlte, daß ich es nicht war, weil ich selbst in meinem Innersten mein Leiden fühlte und es zu überwinden suchte. Ich machte allerhand efforts de perdu, die zu nichts führten, aber trotz dieser idée fixe, wieder auf einen normalen Stand zu kommen, verwechselte ich niemals mein eigenes verzweifeltes Tun und Lassen, mein Suchen und Spintifizieren mit mir selbst. Wenigstens fühlte ich stets etwas wie: Laß mich nur irgend etwas tun, es muß wieder besser werden, ich werde wieder obenauf kommen.“

Dann aber mischen sich Aussprüche ein, die doch das Alleinsein als eine Not bezeichnen. Er verlangt danach, daß der Bruder nach Drenthe, dem Land der Postkutsche komme, „wo alles zwar mehr ‚vierge‘ ist, als ich es je an einem Orte gesehen habe, und wo man sich an die Zeit der Goyen, Ruysdael oder Millet zurückversetzt fühlt. Doch glaube ich, daß man in einer solchen Gegend durch Alleinsein und Mangel an Aussprache dahin kommen kann, daß man sich festrennt und stumpf wird. Ich verlange ungeheuer nach Deiner Mitarbeit.“

Am Ende des Jahres im Dezember 1883 sucht er Zuflucht im elterlichen Haus, jetzt in Nuenen. Er wird mit liebevoller Fürsorge umfungen, man behandelt ihn mit größter Schonung. Aber er kann nun einmal seine Eigenarten nicht ablegen, er ist ein Sonderling. „Es kommt mir so vor, als ginge Vincent wieder einmal alles gegen den Strich, er scheint in gedrückter Stimmung zu sein — aber wie wäre das anders möglich? Es werden immer peinliche Erinnerungen in ihm wach werden, wenn er an die Vergangenheit denkt und wie er mit allem Hergebrachten gebrochen hat,“ so schreibt seine Mutter auf die trüben Nachrichten aus Drenthe. „Hätte er nur den Mut, daran zu denken, daß die Schuld an sehr vielem in seiner Absonderlichkeit liegt und in ihm selbst zu suchen ist. So aber scheint mir, daß er sich selbst keine Vorwürfe macht, sondern nur Bitterkeit gegen die andern empfindet, besonders gegen die Herren im Haag. Wir wollen recht vorsichtig gegen ihn sein, denn er hat, scheint's, wieder einmal seine Laune des Widerspruches.“

Man richtet ihm das Zimmer ein, das er wünscht, und macht ihm alles recht behaglich. Die Eltern sind stolz auf seine Fortschritte: „Kurzum, wir gehen an diesen neuen Versuch heran und wollen ihm volle Freiheit lassen in

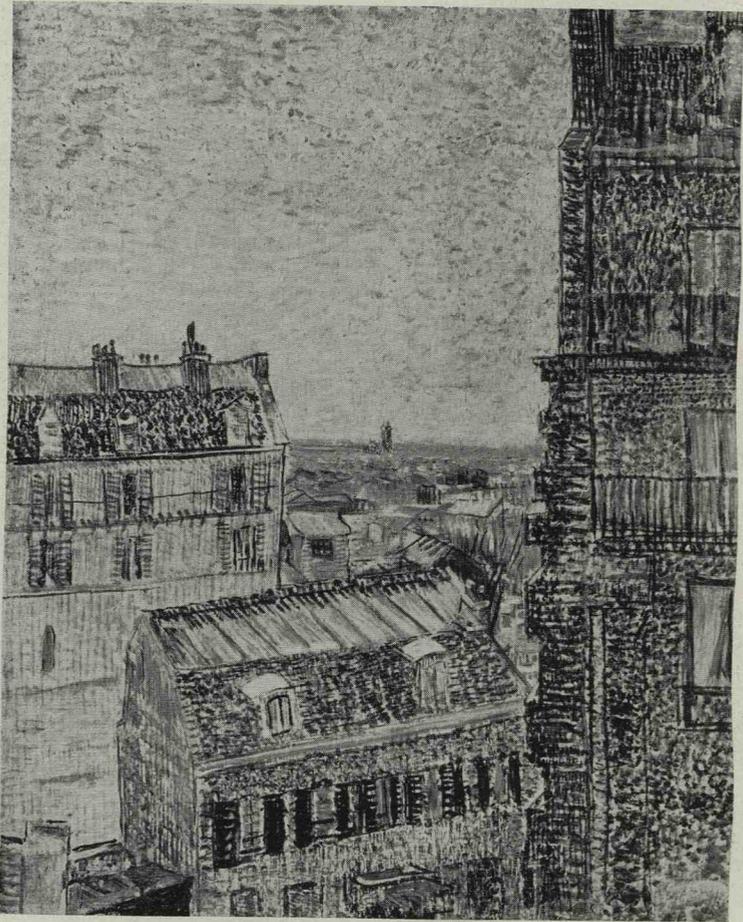


Abb. 14. Blick aus dem Zimmer. Gemälde aus der Pariser Zeit
Amsterdam, Sammlung B. B. van Gogh. Aufnahme F. Hanfstäengl, München
(Zu Seite 51)

seinen Absonderlichkeiten, in der Kleidung u. a.“ Seine Schwester schreibt in Erinnerung an diese Zeit: „Nachlässig gekleidet, im blauen Kittel flämischer Bauern, das Haar kurz, der Bart rostbraun und struppig, die Augen zuweilen entzündet und rot vom Anstaren eines Gegenstandes in der Sonne, den Hut mit der weichen Krempe tief in die Augen gedrückt, so würde man ihn nicht für den älteren Bruder seiner Geschwister gehalten haben, um die er sich wenig kümmerte. Daran war mehr die Verschiedenheit der Lebensweise als etwa Antipathie schuld. An den gemeinsamen Mahlzeiten nahm er auf eine sonderbare Weise teil; er setzte sich in eine Ecke des Zimmers, seinen Teller auf den Knien und vor sich in einigem Abstand auf einem Stuhl ein noch nasses Bild. Mit einer Hand beschattete er die halbgeschlossenen Augen, mit der anderen führte er Gabel und Löffel zu Mund; sein Brot schnitt er selbst und in dicken Stücken, auch mit Kaffee und Tee bediente er sich selbst; von Kindheit an war er gewohnt, sein Brot trocken zu essen. Abwesend, in seine Arbeit vertieft, wußte er kaum, was er genoß, war nur darauf bedacht, mit größter Genauigkeit die eine Farbe der andern gegenüberzustellen und ‚die Farben gegeneinander abzuwägen‘. Meiner Ansicht nach liegt hierin das größte Geheimnis und die vornehmste Eigen-



Abb. 15. Restaurant. Gemälde aus der Pariser Zeit. Haag, Sammlung Frau H. Kröller-Müller
Aufnahme F. Brudmann N.-G., München (Zu Seite 51, 55)

art seiner Kunst. Drang aber aus dem Gespräch der andern der Name irgendeines Schriftstellers zu ihm, dann wurde er wach. Dann wußte er zu erklären, fand in dem ihm bekannten Schicksal des Schriftstellers den Grund für das Entstehen dieses oder jenes Buches, verglich die lebenden mit denen der Antike und zitierte dabei das bekannte Wort von Bulwer aus den letzten Tagen von Pompeji: „Alle Menschen und menschlichen Leidenschaften sind zu allen Zeiten die gleichen“. Seine Lieblingsschriftsteller waren Dickens, Carlyle, Beecher-Stowe, Jan van Beers, Thomas a Kempis und Salomo in seinen Sprüchen. Die Zuhörer ließen ihm, der so gut wußte, was er sagte, gern das Wort; doch blieb seine Absonderlichkeit für die Eltern immer ein Kummer. Wäre er ein Alltagsmensch gewesen, so hätte er nicht das außergewöhnlich großartige Werk hinterlassen, das wir heute von ihm besitzen. Die Kunst war seine und ist seine einzige Liebe geblieben. Freunde im eigentlichen Sinne des Wortes, kann man sagen, hat er nicht gehabt, seine Beziehungen zu Rappard kamen vielleicht einer Freundschaft am nächsten.“

Weiter beschreibt sie sein Atelier, das er sich in der Wohnung des Küsters der katholischen Kirche eingerichtet hat. „Ein paar noch feuchte Bilder standen herum, da er immer mehr als eins unter den Händen hatte; Kohlezeichnungen waren an den Wänden befestigt, auch ein paar Figurenzeichnungen u. a. In einer Ecke des Zimmers stand ein verdorrter Baum . . . der Wipfel trug eine große Schar von Vogelnestern, die er auf seinen Streifzügen durch die Wälder gesammelt hatte.“ Der Mutter kommt er gelegentlich eines Unfalles, bei dem sie sich das Bein brach, näher. Er pflegte sie sorgsam, wie er das in Belgien

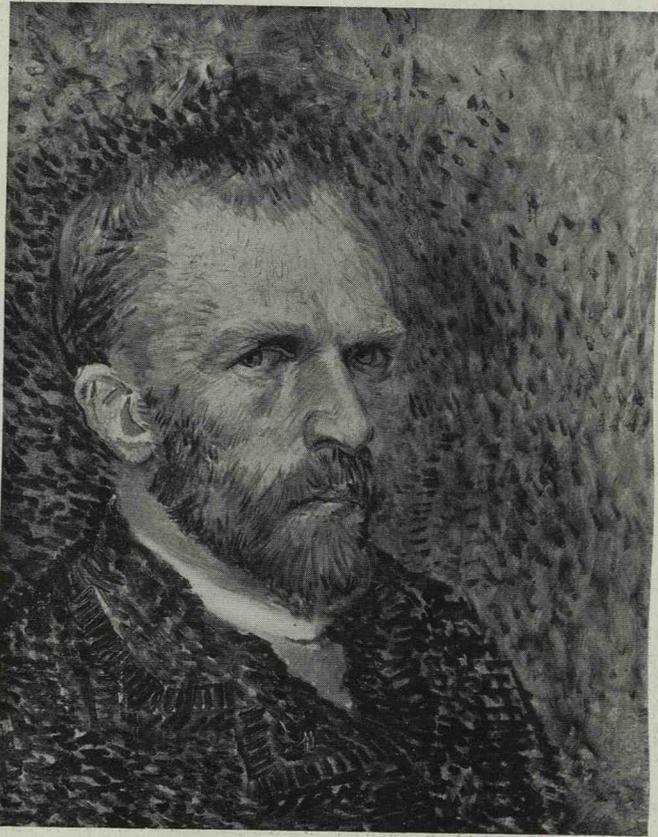


Abb. 16. Selbstbildnis. Gemälde aus der Pariser Zeit
Amsterdam, Sammlung B. W. van Gogh. Aufnahme F. Hanfstaengl, München
(Zu Seite 51)

gelernt hatte. Wieder einmal gewinnt er eine Zuneigung zu einer Frau, der jüngsten Schwester seiner Mutter, mit der zusammen er die Kranken des Ortes pflegt. Als sie selbst erkrankt nach Utrecht mußte und die Beziehungen zu Vincent abbrach, fühlte er sich schwer niedergedrückt.

Der Künstler ist unermüdlich bei der Arbeit. Motivlich reizen ihn neben den Gestalten der Bauern (Abb. 8) noch die der Weber bei der Arbeit (Abb. 9). Rappard, sein Freund, schreibt in Erinnerung an einen damaligen Besuch: „Wie oft dachte ich an diese vielen Studien von Webern, die er damals gemacht hat; mit welcher Innigkeit hat er ihr Leben dargestellt, welche ergreifende Schwermut sprach daraus, so unbeholfen in der Ausführung seine Arbeiten damals noch waren. Und wie schön waren die Studien, die er vom alten Turm auf dem Kirchhof gemacht hatte, — ein Bild im Mondschein, das besonders Eindruck auf mich machte, ist mir für immer in der Erinnerung geblieben. Der Gedanke an die Studien in den beiden Stuben bei der Kirche läßt vieles in mir wach werden — im Geiste sehe ich die ganze Umgebung wieder vor mir, das freundliche gastfreie Pfarrhaus mit seinem schönen Garten, die Familie Begemann, unsere Spaziergänge zu Webern und Bauern. Was habe ich da nicht alles genossen! Von anderer Seite — es sind der Lohgerber Kerffenmakers und ein Telegraphist — wird über die erstaunliche Fülle von Bildern, Zeichnungen, Aquarellen, die sie da an den Wänden oder am Boden stehend fanden, Köpfe

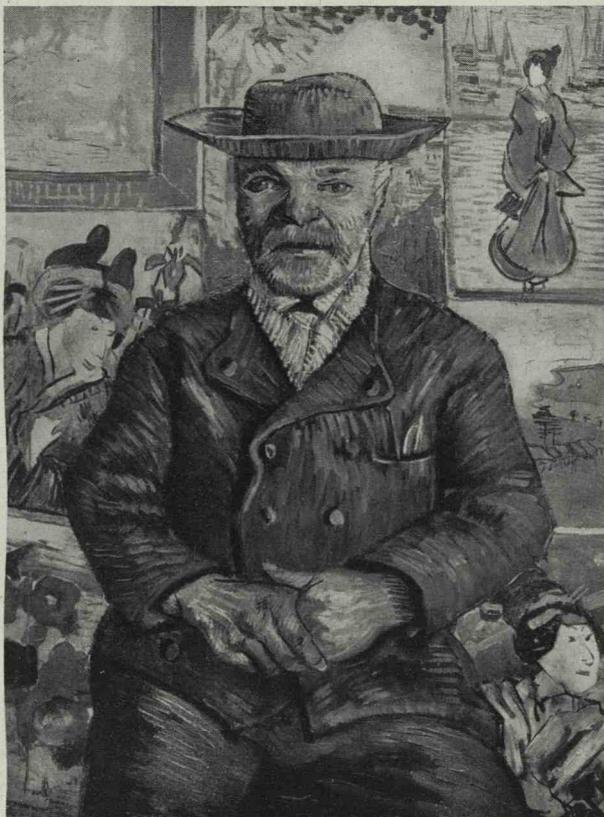


Abb. 17. Père Tanguy. Gemälde aus der Pariser Zeit
 Frankfurt a. M., Rudolf K. Bauer. Aufnahme F. Brudmann N.-G., München
 (Zu Seite 54)

von Männern und Frauen, deren kaffernartige Stumpfnase, hervorstehende Backenknochen und große Ohren stark betont waren, Weber am Webstuhl, Spulerinnen, Kartoffelleger, Unkrautrupper, unzählige Stilleben, wohl zehn Studien in Ölfarbe von der Kleinen (später zerstörten) Kapelle zu Ruenen, von der er begeistert war und die er zu allen Jahreszeiten und bei jedem Wetter gemalt hat.“

Wohl 30 Vogelnester, Moos, Heidepflanzen, ausgestopfte Vögel u. a. standen und lagen herum. Der Künstler geht ganz seine eigenen Wege, und der Vater klagt, daß sich der Sohn immer mehr zurückzieht. Vincent spürt das auch und vermißt das Verständnis auf Seiten des Vaters, dessen Leben er verbittere, während er andererseits die Fürsorge des Bruders, der ihm das Leben gerettet habe, über alles lobt. Ihm schickt er Zeichnungen von Webern, die in der Interieurstimmung an Israëls erinnern, und er glaubt selbst, daß seine Farben wieder düsterer werden, spricht mehr von Clairobscur und Ton, kommt aber doch auch wieder zu Fantin-Latour, Puvis de Chavannes und deren zartem Silbergrau. Er betont, daß zur Harmonisierung der Farben es sowohl des Komplementärcharakters wie der Analogie in gleichen Tönen (Valeurs) bedürfe. Er stellt die drei Grundfarben gelb, rot, blau und die drei Mischfarben orange, grün, violett auf, ein Beispiel, wie tief und wie immer wieder der Maler sich mit den ästhetischen, nicht allein mit den realistischen Werten der Farbe beschäftigt und zwar noch, bevor er in Paris in die Schule ging. Ganz ausführlich

bespricht er die feinen Nuancierungen, die mit Hilfe einer dritten Farbe hervorgebracht werden.

Am 24. Mai 1884 stirbt sein Vater. Vincent verläßt das elterliche Haus und zieht sich ganz zurück, nur noch mit Bauern und einfachen Leuten verkehrend und sich ganz in ihr gleichmäßiges Dasein hineinlebend. „Es ist scheinbar nichts leichter, als Bauern und Lumpensammler und andere Arbeiter zu malen, aber es gibt kein Motiv in der Malerei, das so schwierig wäre als die alltäglichen Figuren“ . . . „Der Bauer in seiner Verrichtung wiedergegeben, siehst Du, das ist eine Figur, das ist wesentlich modern, das ist das Herz selbst der modernen Kunst, etwas, das weder die Griechen, noch die Renaissance, noch die alten Holländer gegeben haben.“ . . . „Ich meine, sie suchen ein Wort, das alle ihre Ideen zusammenfaßt — man braucht für die Figuren der Zukunft das Wort Charakter. Ich billige diese Ansicht, aber an das Wort glaube ich nicht, ebenso wenig an die Richtigkeit anderer Worte oder an die Angemessenheit meiner eigenen Ausdrücke. Anstatt zu sagen, es muß Charakter in einem Grabenden sein, sollte man lieber sagen, dieser Bauer muß ein Bauer sein, dieser Grabende muß wirklich graben — das ist dann wesentlich modern.“ Orange und Blau bezeichnet er als die herrlichste Skala auf einem Hintergrund von fein gemischtem Grau, dazu kommt Weiß, um das Grau zu neutralisieren. Weiter begeistert er sich für Rembrandt, besonders für dessen Judenbraut. „Welch ein intimes, unendlich sympathisches Bild, d'une main de feu gemalt, Rembrandt ist in den Staalmeestern der Natur nahe gekommen, wenn er auch, wie immer, ins Höhere, ins Höchste, ins Unendliche geht. Aber er konnte noch etwas anderes, wenn er nicht wie im Porträt nach dem Buchstaben treu zu sein brauchte, wenn er dichten durfte, Poet sein, d. h. Schöpfer sein. Das ist er in seiner Judenbraut.“ „Frans Hals bleibt immer auf der Erde, Rembrandt aber geht tief ins Mysteriöse, indem er Worte sagt, für die es in keiner anderen Sprache Worte gibt.“ Auch Israëls und Millet, nennt er, daneben aber auch Delacroix. Moderne Malerei betreffend schreibt er: „Es gibt, glaube ich, eine Schule der Impressionisten; ich habe daraus, was Du sagst, wohl begriffen, daß der Impressionismus etwas anderes ist, als ich dachte — doch finde ich für mich in Israëls so enorm viel, daß ich wenig Lust oder Neugierde nach etwas Neuerem verspüre. Ich glaube, daß ich mich in Technik und Farbe wohl noch einmal ändern werde und vielleicht noch etwas heller oder dunkler werden kann.“

Aber den Künstler verlangt aus der Natureinsamkeit wieder nach künstlerischen Anregungen. Er will nach Antwerpen, je eher desto besser. Ende November 1885 bis Ende Februar 1886 ist er dort. Mit fanatischer Leidenschaft macht er sich an die Arbeit, zeichnet nach dem Modell und geht schließlich, da das für sich allein zu teuer ist, im Januar an die Akademie, besucht dort die Zeichenklasse, arbeitet abends nach dem Modell. Japanische Farbenholzschnitte ziehen ihn an. „Auch Rubens begeistert ihn wegen seiner offeneren Malweise und seines Arbeitens mit den einfachsten Mitteln.“ Von Bildern reizen ihn am meisten der Fischerjunge von Hals, Rembrandts Saskia und eine Anzahl weinender oder lachender Köpfe von Rubens.

Als er einmal eine Skizze der Kathedrale gearbeitet, schreibt er seinem Bruder: „Ich male jedoch viel lieber die Augen von Menschen; denn in den Augen wohnt etwas, was den Kathedralen, wenn diese auch ehrwürdig und imponierend sind, fehlt, — die Seele eines Menschen, und das ist, wäre es auch die eines armen Schluckers oder eines Straßenmädels, in meinen Augen interessanter.“ Einmal schreibt er darüber, daß ihm zwar Rubens bei den Männern hohl, verquollen, ja sogar konventionell erscheint wie Giulio Romano und andere Meister des Niederganges. „Dennoch aber schwärme ich für ihn, weil er — wenn auch seine Figur manchmal hohl ist — Stimmungen von Fröhlichkeit und Freude ebenso des Schmerzes auszudrücken sucht und auch versteht,



Abb. 18. Japanerin. Gemälde aus der Pariser Zeit
Amsterdam, Sammlung V. W. van Gogh. Aufnahme F. Hansstaengl, München
(Zu Seite 54)

durch die Kombination der Farben. So ist in der Kreuzaufrichtung der helle Fleck, der Leichnam in hellem Lichte ausgeführt — in seinem Zusammenhang dramatisch als Kontrast zu dem übrigen, das tief gestimmt ist. Bei weitem schöner jedoch ist der Reiz der Kreuzabnahme, wo der helle Fleck durch die blonden Haare, das helle Gesicht und den Hals der weiblichen Figuren wieder-

holt wird, während die Umgebung erstaunlich reich ist durch die verschiedenfach tiefgestimmten und durch den Ton zusammengehaltenen Massen von Rot, Dunkelgrün, Schwarz, Grau und Violett. Delacroix hat von neuem versucht, die Leute an die Symphonie der Farben glauben zu machen, man möchte sagen vergebens.“ Es ist eine Zeit rastloser Arbeit. Er will vorwärts kommen und sein Können entfalten. „Ich glaube mehr und mehr, daß l'art pour l'art — arbeiten um zu arbeiten — l'énergie pour l'énergie — bei allen tätigen Leuten stark mitspricht. Denn man sieht es an den Concours, daß Hartnäckigkeit nötig ist und daß die Gesellschaft es ihnen nicht danken wird. . . . Man muß es mit einem gewissen Kraftgefühl anfangen, um etwas in seiner Zeit zu sein.“

Er bricht schließlich von aller Arbeit und infolge der furchtbaren Hungerei zusammen. Im Verlauf von acht Monaten hat er sechs- bis siebenmal ordentlich zu Mittag gegessen. Dazu hat er zur Betäubung viel geraucht. Er hält sich mühselig aufrecht. Dann taucht der Plan auf, nach Paris zu gehen, wo sein Bruder ist. Immerhin klingt aus diesen Briefen selten noch ein heiterer Ton. Die jahrelange Not, das lange Fasten, die Dürftigkeit des Daseins zusammen mit den Überreizungen, die sein angestregtes Arbeiten brachte, haben seine Nerven zerrüttet. Er sieht auch das Leben um sich herum grau. So berührt ihn das Elend der Großstadt, wie er es in den Gassen Antwerpens beobachtet, auch schwer. Um zu zeigen, wie seine Herzenswärme das Mitleid mit den Notleidenden und Armen in dieser Samariternatur auch in Zeiten größter Not nicht erlischt, dafür sei folgende Briefstelle aus den letzten Antwerpener Tagen abgedruckt: „Es war heute — Sonntag — fast ein Frühlingstag. Ich habe heute Morgen einen langen Spaziergang gemacht, allein durch die ganze Stadt, durch den Park und über die Boulevards. Es war solch Wetter, daß man draußen vermutlich die Lerchen zum erstenmal gehört haben wird. Kurzum, es war so etwas wie Auferstehung in der Stimmung. Doch in wie gedrückter Stimmung ist alles in den Geschäften und ebenso in den Menschen — ich glaube nicht, daß man übertreibt, wenn man, bei den verschiedenen Umständen überall, eine düstere Zukunft voraussieht. Nun aber läßt es sich für einen jeden, der in seiner Arbeit sein Brot finden muß, düster genug an, und dies um so mehr, als wir wohl voraussehen können, daß es von Jahr zu Jahr schlimmer werden wird. Der Arbeiter gegen den Bürger — das ist ebenso gut motiviert wie vor hundert Jahren der tiers état gegen die beiden anderen. Am besten ist, man schweigt, denn die Bürger haben das Schicksal nicht auf ihrer Seite, und wir werden mehr noch erleben, wir sind noch lange nicht am Ende. Ist es auch Frühling — wie viele Tausende und Abertausende laufen nicht in Trostlosigkeit umher. Ich sehe gerade so gut wie der ausgemachteste Optimist die Lerche, die in die Frühlingsluft aufsteigt. Aber ich sehe auch das junge Mädchen von kaum zwanzig Jahren, das hätte gesund sein können und die Auszehrung in den Gliedern hat — und vielleicht noch, bevor es an einer Krankheit stirbt, ins Wasser springt. Wenn man immer in einer Gesellschaft, *comme il faut* ist und unter einigermaßen begüterten Bürgern, dann merkt man das vielleicht nicht so — aber wenn man, so wie ich, eine Anzahl Jahre mit la vache enragée gespeißt hat, dann kann man es sich nicht wegdemonstrieren, daß das große Elend eine Tatsache ist, die ein Gewicht in die Waagschale legt. Seilen oder retten mag man vielleicht nicht können, aber man kann diese Dinge doch mitfühlen und daran teilnehmen. Corot, der gewiß Fröhlichkeit hatte, wenn jemand sie hatte, und den Lenz empfand, war er nicht sein ganzes Leben lang einfach wie ein Arbeiter und mitfühlend all den *Misères* anderer gegenüber? Was mich besonders packte in seiner Lebensbeschreibung: als er schon sehr alt war, im Jahre 70 und 71, sah er sicher auch noch in die klare Luft, aber — zugleich besuchte er die Ambulanzen, wo die Verwundeten lagen und freipierten. Mögen die Illusionen schwinden — aber was bleibt? Das Erhabene.



Abb. 19. Barken am Strande von Saintes Maries. Gemälde aus Arles. Ausschnitt. 1888
Amsterdam, Sammlung B. W. van Gogh (Zu Seite 54)



Abb. 20. Die Zugbrücke. Gemälde aus Arles. Um 1888. Köln, Wallraf-Richartz-Museum
(Zu Seite 54)



Abb. 21. Die Eisenbrücke von Trinquetaille. Gemälde aus Arles. 1888
Breslau, Sammlung W. Silberberg

Wenn man auch an allem zweifeln sollte, an Leuten wie Corot und Millet und Delacroix zweifelt man nicht. Und ich finde, daß man in Augenblicken, da man um die Natur nichts mehr gibt, noch sehr viel um Menschen gibt.“

Gerade die letzten Briefe bringen viel Bemerkungen über das Altzeichnen im Sinne der Antike: „Die Frage, wie ich die Antike zeichne — ne pas prendre par le contour, mais prendre par le milieu habe ich noch nicht gelöst, aber ich löse es mehr und mehr, es ist zu interessant.“ Er gerät darum mit seinen Mitschülern in der Akademie in Streit, weil sie immer nur von Umriß reden und nur den Umriß zeichnen.

Auch fühlt er dringendes Verlangen, endlich einmal eine Geistesgemeinschaft zu finden. „Was weißt Du, was es ist, wenn man eine Stütze hat? Wenn man mit seinen Gefühlen und Gedanken nicht immer allein zu laufen braucht, wenn man mit einer Gruppe von Menschen zusammenarbeitet und denkt, dann vermag man außerdem mehr und ist man unendlich glücklich“, so schreibt er im Hinweis auf das ihm nahende Zusammensein mit seinem Bruder in Paris. Er weist auf die Goncourts hin, und wieder bricht bei ihm die Freude am Frohsinn aus, d. h. am seelischen Frohsinn: „Was mich erschüttert, ist der prachtvolle Frohsinn der großen Denker unserer Zeit, z. B. dieser letzte Spaziergang der beiden Goncourts, den Du beschrieben findest. So waren auch die letzten Tage des alten Turgeniew — er war damals viel mit Daudet zusammen. Gefühlvoll, subtil, intelligent wie die Frauen und voll Empfindung, trotz eigenem Leide noch immer voller Leben und Selbstgefühl, kein gleichgültiger Stoizismus, keine Verachtung des Lebens. Nochmals sage ich: diese Kerle sterben wie Frauen sterben. Keine fixe Idee von Gott, keine Abstraktionen, immer auf dem ehernen Boden des Lebens selbst und diesem allein anhängend, wiederum wie die Frauen, die viel geliebt haben, betrübt und wie Silvestre von Delacroix sagt: ainsi il mourut presqu'en souriant.“

Ende Februar 1886 taucht Vincent unerwartet in Paris auf, obwohl die Verabredung auf Anfang Juni ging. Er hat es nicht mehr abwarten können und läßt seinem Bruder sagen, daß er ihn im Salon Carrée des Louvre finden würde. Für diese Pariser Zeit, die bis zum Februar 1888, zwei Jahre, dauerte, kommen leider die Briefe an seinen Bruder Theo als wichtige Tagebuchblätter in Wegfall, da er bei ihm wohnt. Wir müssen die einzigartige Aufopferung, die dieser dem Maler zukommen läßt, bewundern. Anfänglich geht alles gut. Die vielen neuen Eindrücke beschäftigten Vincent so, daß er nicht auf sprunghafte Nebengedanken kommt. Die Gesundheit bessert sich, ebenso zeigen sich Fortschritte in der Kunst — er malt viel Blumen, an denen er sein koloristisches Gefühl entwickelt, so daß Theo der Mutter Gutes berichten kann. Dann aber treten Reibungen zwischen Vincent und dem im Kunsthandelsgeschäft stark in Anspruch genommenen Theo auf. Jener bedrängt den Bruder mit seinen eigenen Ideen, auch den Kunsthandel betreffend. Er soll sich selbständig machen u. a. Vincent läßt keine Ruhe, so daß Theo einmal verzweifelt an seine jüngste Schwester schreibt: „Bei mir zu Hause ist er fast unerträglich, niemand will mich mehr besuchen, da es immer zu Zwistigkeiten kommt; unordentlich ist er auch, so daß unser Haushalt nichts weniger als reizvoll ist. Ich hoffe sehr, er wird sich eine eigene Wohnung nehmen; gesprochen hat er auch selbst schon davon, indessen, wenn ich ihm nun sagte, er müsse gehen, dann wäre das für ihn viel eher ein Grund, zu bleiben. Da ich ihm doch nichts recht machen kann, bitte ich ihn nur um Eines: mir keine Unannehmlichkeiten zu bereiten; durch sein Bleiben tut er das aber, denn ich habe es unter diesen Verhältnissen schwer. Es ist, als wohnten zwei Menschen in ihm — der eine wunderbar begabt, fein und zart, der andere selbstsüchtig und hartherzig! Sie treten abwechselnd hervor, weshalb man ihn einmal auf die eine und dann wieder auf eine ganz andere Weise urteilen hört — und dies immer mit Argumenten, die einmal dafür und

einmal dagegen sprechen. Es ist schade, daß er sein eigener Feind ist; denn nicht nur anderen, sondern auch sich selbst macht er das Leben schwer."

Trotzdem will ihn Theo nicht gehen lassen, da er ihn für ein Genie hält. „Daß er ein Künstler ist, steht fest“, schreibt er. „Ich bin entschlossen, auch weiterhin so zu handeln, wie ich es bisher getan habe.“ Er hilft weiter. Im Sommer wird es besser, da der Maler ins Freie geht und dort arbeitet. Damals besucht er öfter das einfache Landhaus eines jungen Malers, Emile Bernard, den er in Cormans Atelier kennengelernt hatte. Aus nichtigem Anlaß kommt es zu Zwistigkeiten mit dem Vater des jungen Künstlers, man geht auseinander. Die Briefe an ihn sind wertvolle Hinterlassenschaften des Künstlers. Im Winter legt er sich besonders auf das Porträt; damals entstehen zahlreiche Selbstbildnisse, an denen der Einfluß des französischen Impressionismus und des Neoimpressionismus ebenso deutlich erkennbar ist wie in den zarten durchsichtigen Landschaften. Aber die Intensität der Arbeit an sich, die mit vollster Hingabe geleistet noch mehr Anstrengungen macht, greift seine Nerven an, und wir sehen seine Gesundheit immer schwächer werden. Der zweite Winter kommt, die Trübsal der grauen Tage wirkt weiter verstimmend auf sein Gemüt. Der Großstadt, der Enge und Unruhe ist er überdrüssig; er strebt hinaus. Seine Sehnsucht geht der Sonne und ihrem lichten Glanz nach.

Im Februar 1888 geht er nach dem Süden. Die langen Jahre der Sorgen und Widerwärtigkeiten haben ihn nicht kräftiger gemacht, und er fühlt ein entschiedenes Bedürfnis, in milderer Luft zu leben. Zuerst geht er nach Arles, um sich umzusehen, dann wohl nach Marseille. „Bevor er wegging, besuchten wir einige Wagnerkonzerte, wir fanden sie beide sehr schön. Es ist ein wunderliches Gefühl, daß er fort ist; er war mir in letzter Zeit zuviel.“ In Arles schlägt er sein neues Atelier auf. Nicht die Kunstschätze, nicht die Stadt reizen ihn; froh, aus der Enge der Straßen heraus zu sein, begeistert er sich, ein Naturkind durch und durch, an der herrlichen lichten Schönheit der Landschaft. Der zarte Duft der Atmosphäre, die heitere Farbenpracht, die Blütenfülle, wie sie sich dort entfaltet, reißen ihn hin; fast nur Landschaften malt er. Seine Kunst erreicht seine höchste Höhe.

Hier seien bezeichnende Briefstellen aus dieser glücklichen Zeit angeführt. Er schreibt einmal aus Arles: „Viele Motive hier sind im Charakter durchaus ebenso wie in Holland; der Unterschied liegt in der Farbe. Überall gibt es hier einen Ton wie Schwefel, die Sonne steigt einem zu Kopf. Du erinnerst Dich wohl an den wundervollen Rosengarten von Renoir. Ich hatte gehofft, hier ähnliche Motive zu finden und das war vielleicht bei den blühenden Obstgärten der Fall. Aber jetzt änderte sich das Aussehen, und die Landschaft ist wilder geworden; aber welch ein Grün, ein Blau! Ich muß eingestehen, daß einige Landschaften Cézannes das unheimlich gut wiedergeben und ich bedaure, all das nicht eher gesehen zu haben.“ Im Juni kommen die Briefe an Theo, in denen er zuredet, Gauguin nach Arles zu schicken; diesem wie ihm selbst, der nach Aussprache und Gemeinschaft mit einem Künstler verlange, werde damit geholfen. Er redet auch von einem Impressionistenbund, „so etwas wie die Gesellschaft der zwölf englischen Praeraphaeliten, und sie wäre, wie ich glaube, sicher lebensfähig. Aber warum so etwas Künstlergesellschaft nennen, was sich aus jüdischen Bankiers zusammensetzt?“ „Was das Bleiben hier im Süden betrifft, selbst wenn es nicht viel kostet, sieh, man liebt die japanische Malerei, und man lebt unter ihrem Einfluß. Was ist allen Impressionisten gemeinsam, und wer ginge nicht gerne nach Japan, das will heißen, nach dem Süden, der einen für Japan entschädigt?“ Ein andermal schickt er zwei Zeichnungen von der Gran und den Rhôneufeln und schreibt: „Sie sehen gar nicht japanisch aus; dabei sind sie im Wesen japanischer als alle anderen. Schau sie Dir in einem blauen Café an, wo keine anderen Bilder sind, oder draußen im Freien. Man

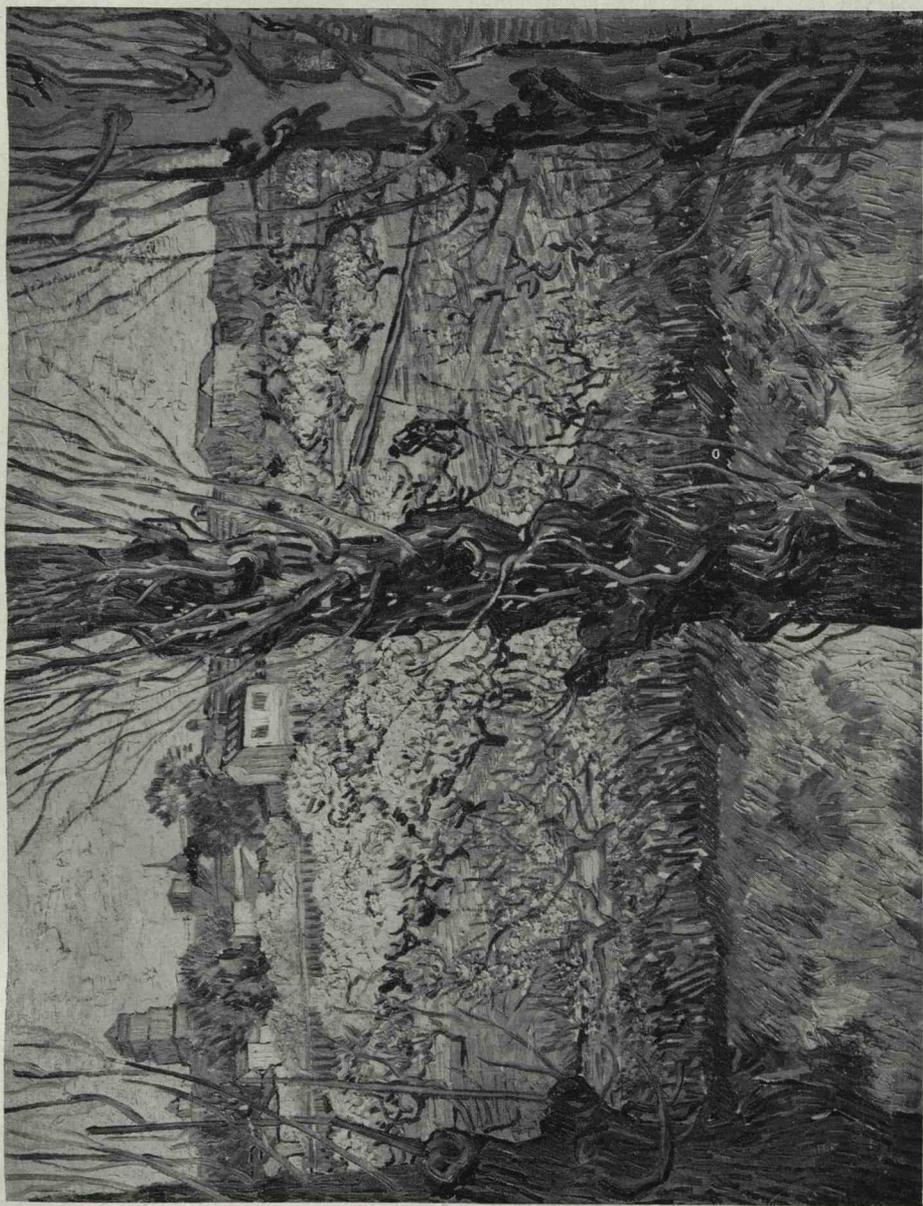


Abb. 22. Blick auf Arles. Gemälde aus Arles. München, Neue Staatsgalerie
Aufnahme J. Hauffkaengl, München (Zu Seite 54)

müßte sie in Rohr einrahmen, ganz dünn. Ich arbeite hier in einem leeren Raum, vier weiße Wände und rote Backsteinfliesen am Boden. — — — Ich möchte Dir, soweit wie möglich, einen wahren Begriff von der Einfachheit der Natur geben."

Das Künstlerische kräftigt sich, und so schreibt er: „Die Malerei wird für mich eine Zerstreuung wie die Hasenjagd für die Blödrians, die das machen, um sich zu zerstreuen. Die Aufmerksamkeit wird stärker, die Hand sicherer. Darum wage ich Dir zu versichern, daß meine Malerei besser wird, denn ich habe nichts außer ihr. Lassest Du in Goncourt, daß Jules Dupré auch den Eindruck eines Verrückten machte? Nach der Krisis, die ich nach meiner Ankunft hier durchmachte, vermag ich Pläne nicht mehr zu machen. Ich fühle mich viel besser, aber die Hoffnung, der Wunsch, durchzudringen, eben das ist gebrochen. Ich arbeite aus Notwendigkeit, um nicht mehr innerlich so zu leiden und um mich zu zerstreuen.“ Er ist also keineswegs allzu hoffnungsfreudig. Gauguin betreffend schreibt er immer wieder: „Glaube nicht, daß das Alleinsein mich stört, und übereile es nicht, sondern gehe ganz ruhig vor.“ — Nun folgt eine leidenschaftliche Farbenskizze in Worten: „Das Bild des jungen Mädchens ist auf weißem Grund mit Veroneser Grün, das Nieder ist blutrot und violett gestreift, der Rock königsblau mit großen orange und gelben Punkten; das glanzlose Fleisch ist graugelb, die Haare veilchenblau, die Wimpern und die Brauen schwarz, die Augen orange und königsblau; sie hält in den Händen einen Zweig von Kirschlorbeer.“

Gelegentlich gehen ihm, wenn auch wesentlich seltener als früher, Gedanken über das Jenseits durch den Kopf. „Ich komme mir immer wie ein Wanderer vor, der ein Stück Weg geht in irgendwelcher Bestimmung. Mir scheint, Gewissen, Bestimmung, so etwas gibt es nicht. Ich weiß es, und schließlich am Ende meines Lebens werde ich unrecht haben, meinetwegen; ich werde dann wissen, daß nicht nur die Künste, sondern auch alles übrige nur Traum war und mein Ich überhaupt nichts. Um so besser für uns, wenn wir so leicht darüber hinweggehen und uns nicht den Möglichkeiten eines zukünftigen Seins widersetzen. Woher kommt es, daß beim Tod unseres Dufels sein Gesicht ruhig, heiter und würdig schien? Tatsache ist, daß es, als er lebte, nicht so ausah, weder in seiner Jugend, noch im Alter. Oft verspürte ich beim Anblick eines Toten eine Wirkung, als ob ich ihn hätte fragen wollen. Und das ist für mich ein Beweis, wenn auch nicht der ernsteste, für ein Dasein im Jenseits. So hat ein Kind in der Wiege das Unendliche in den Augen. Im ganzen weiß ich nichts, aber dieses Gefühl, nichts zu wissen, macht unser Leben einer einfachen Projektbahn vergleichbar. — Von dem zukünftigen Leben der Künstler durch ihre Werke halte ich nicht viel. Sie geben sich zwar die Fackel in die Hand, wenn sie sich begegnen, so Delacroix den Impressionisten. Aber ist das alles? Wenn eine gute alte Familienmutter von beschränktem Ideenkreis, der durch das christliche System verquält ist, unsterblich wäre, soweit sie an die Unsterblichkeit glaubt, und zwar ebenso ernstlich wie ich, der ich fest daran glaube, warum sollte ein schwind-süchtiger, nervöser Droschkengaul es nicht ebenso sein wie Delacroix oder Goncourt mit ihren tiefen Gedanken? Es scheint uns recht, daß für Menschen, die sich ganz leer fühlen, eine unerklärbare Hoffnung hieraus erwächst. Das genügt. Aber wenn man in einer Zivilisation lebt, inmitten von Paris und den Künsten, warum sollte man da nicht dieses Ich der alten Frau bewahren, wenn die Frau selbst, ohne ihren instinktiven Glauben: „Das ist so“, nicht die Kraft fände, zu gebären und zu handeln? Die Ärzte werden sagen daß nicht nur Moses, Christus, Luther u. a. Verrückte waren, ebenso Frans Hals, Rembrandt, Delacroix und alle die guten Weiber, die wie unsere Mutter beschränkt waren. Man könnte dann sie fragen, wo sind denn die vernünftigen Menschen. Sind das die Zuhälter in den Bordellen?

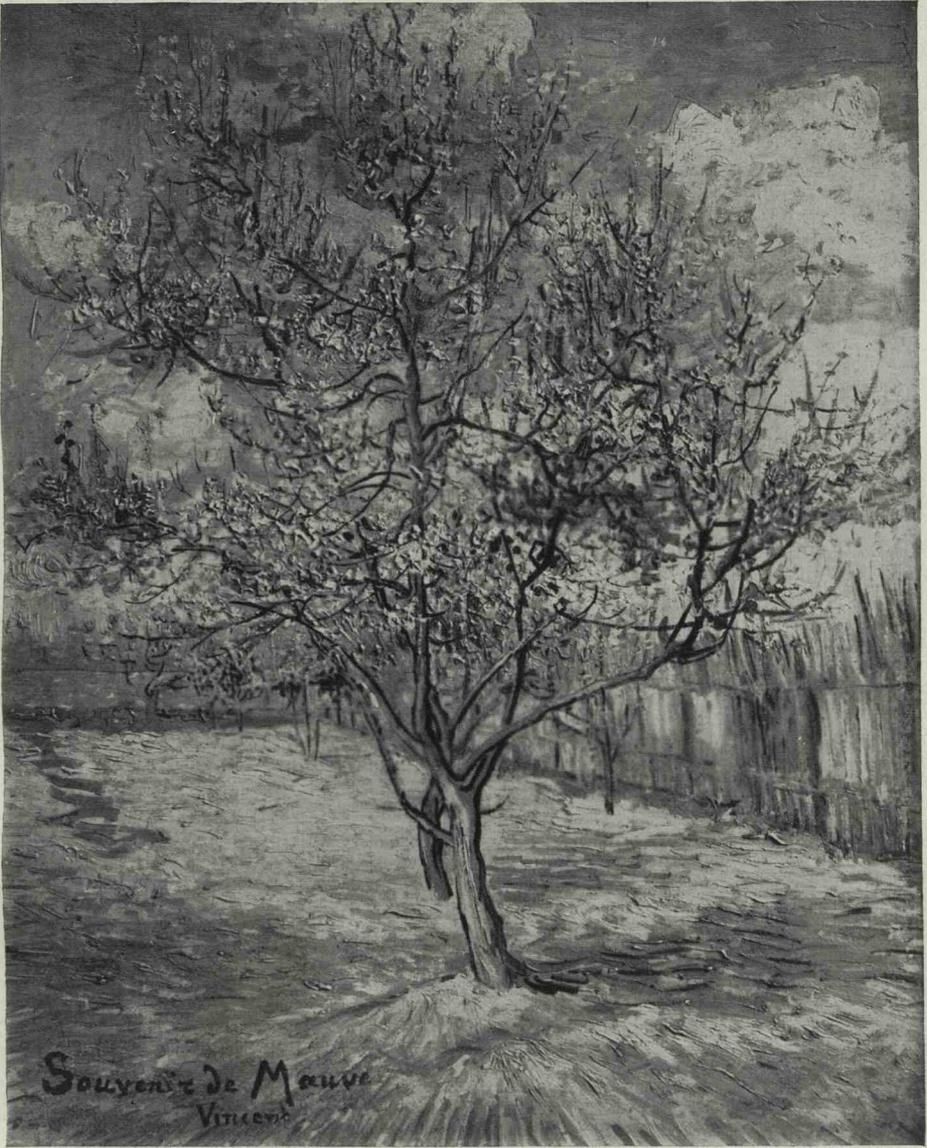


Abb. 23. Blühender Baum. Gemälde aus Arles. 1888
Haag, Sammlung Frau S. Kröller-Müller. Aufnahme F. Bruckmann A.-G., München
(Zu Seite 54)

Ah, Manet war nahe daran, sehr nahe, und auch Courbet, die Form mit der Farbe zu verheiraten. Ich möchte zehn Jahre lang schweigen, nur Studien machen. Das ist der alte Gedanke, der so oft empfohlen wurde und so selten ausgeführt.

Wenn die Zeichnungen, die ich Dir schicke, zu grob sind, so kommt es daher: Ich machte sie, um mich ihrer, wenn sie sitzen, beim Malen zu bedienen, damit sie mich mit Erinnerungen versorgen. Der kleine Bauerngarten in Hochformat ist in der Natur ganz wunderbar farbig. Die Dahlien haben ein reiches dunkles Purpur. Die doppelte Blumenreihe ist von der einen Seite rosa und grün, von der anderen orange und fast ohne Grün. In der Mitte sind eine weiße niedere Dahlie und ein kleiner Granatbaum mit Blumen und ganz stechendem Orange und Rot, und mit gelbgrünen Früchten. Der Boden ist grau, die Spaliere grünblau, die Feigenbäume smaragd, der Himmel blau. Die weißen Häuser haben grüne Fenster und rote Dächer. Der Morgen ist voller Sonne, der Abend ganz in Schatten getaucht, der sich über Feigenbäume und Spaliere breitet. Man sollte eine ganze Schule zusammenbringen, die im gleichen Lande zusammenarbeitet und sich ergänzt wie die alten Holländer, die Porträtisten, die Genremaler, die Landschaftler, die Tiermaler und die Stillebenmaler.

Ich muß Dir noch sagen, daß ich mit einem, der das Land gut kennt, eine interessante Wanderung durch die Pächtereien gemacht habe. Du weißt, für die Provence sind die kleinen Bauernhöfe bezeichnender als irgend etwas anderes. Mc. Knight und Bock begreifen wenig oder nichts davon. Obwohl ich hier etwas klarer sehe, bedürfte es eines sehr langen Aufenthaltes, wollte ich das alles malen. Mitunter scheint es mir trotzdem wahrscheinlich, daß ich meinerseits die Reise mache, wenn Gauguin sich nicht aus dem Dreck herausarbeiten kann, damit wir unseren Plan ausführen. Wie es auch sei, ich bleibe da auch unter Bauern, das andere ist gleichgültig. Ich meine, wir müssen uns dranhaltten, zu ihm zu kommen, denn er kann so bald wieder in der Patsche stecken, z. B. wenn sein Wirt ihm nichts mehr borgen will. Das ist sicher, das kann man als ziemlich gewiß annehmen, und seine Verzweiflung könnte so groß werden, daß für ihn das Zusammenleben ganz dringlich wird. Hier haben die Tage ohne Geld einen Vorteil gegenüber dem Norden: das schöne Wetter, eine glorreiche Sonne, unter der Voltaire seinen Kaffee trank und sich austrocknete und seine trockene Vernunft fand. Wie spürt man hier unwillkürlich Zola und Voltaire. Das ist so lebendig wie Jan Steen oder Ostade. Wenn das so weiter geht, glaube ich, werde ich hier noch ganz Provenzale.

Ah, diese Bauerngärten mit den großen roten Rosen der Provence, den Weinreben, den Feigenbäumen, das ist sehr poetisch. Die ewige Sonne strahlt gewaltig. Trotzdem steht alles in frischem Grün. Aus der Zisterne kommt klares Wasser, das das Gut durchfließt in einem kleinen System von Wasserläufen. Ein alter, ganz weißer Camargue-Gaul setzt das Ganze in Bewegung. Rühr gibt es auf den kleinen Höfen nicht. Die Hütten und die kleinen Kneipen sind weniger traurig, weniger dramatisch als im Norden, weil die Hitze macht, daß die Armut weniger hart und traurig aussieht. Ich wünsche so sehr, Du sähest dieses Land. Wir wollen erst sehen, wie die Sache mit Gauguin ausgeht."

So beschreibt er die lichte, freie Welt. „Das Wirtshaus, in dem ich bin, ist sehr merkwürdig. Es ist ganz grau, der Fußboden ist von grauem Pech wie ein Trottoir, die Wand ist grau tapeziert. Die grünen Vorhänge sind immer geschlossen, ein großer grüner Vorhang vor der Tür hindert den Staub hineinzukommen. Das ist wie auf den ‚Spinnerinnen‘ des Velasquez. Ein ganz dünner, aber sehr heftiger Sonnenstrahl dringt durch den Vorhang, ganz wie in dem Bild des Velasquez, selbst dies fehlt nicht. Natürlich kleine Tische mit weißen Tischdecken. Hinter dem grauen Velasquez-Zimmer sieht man die

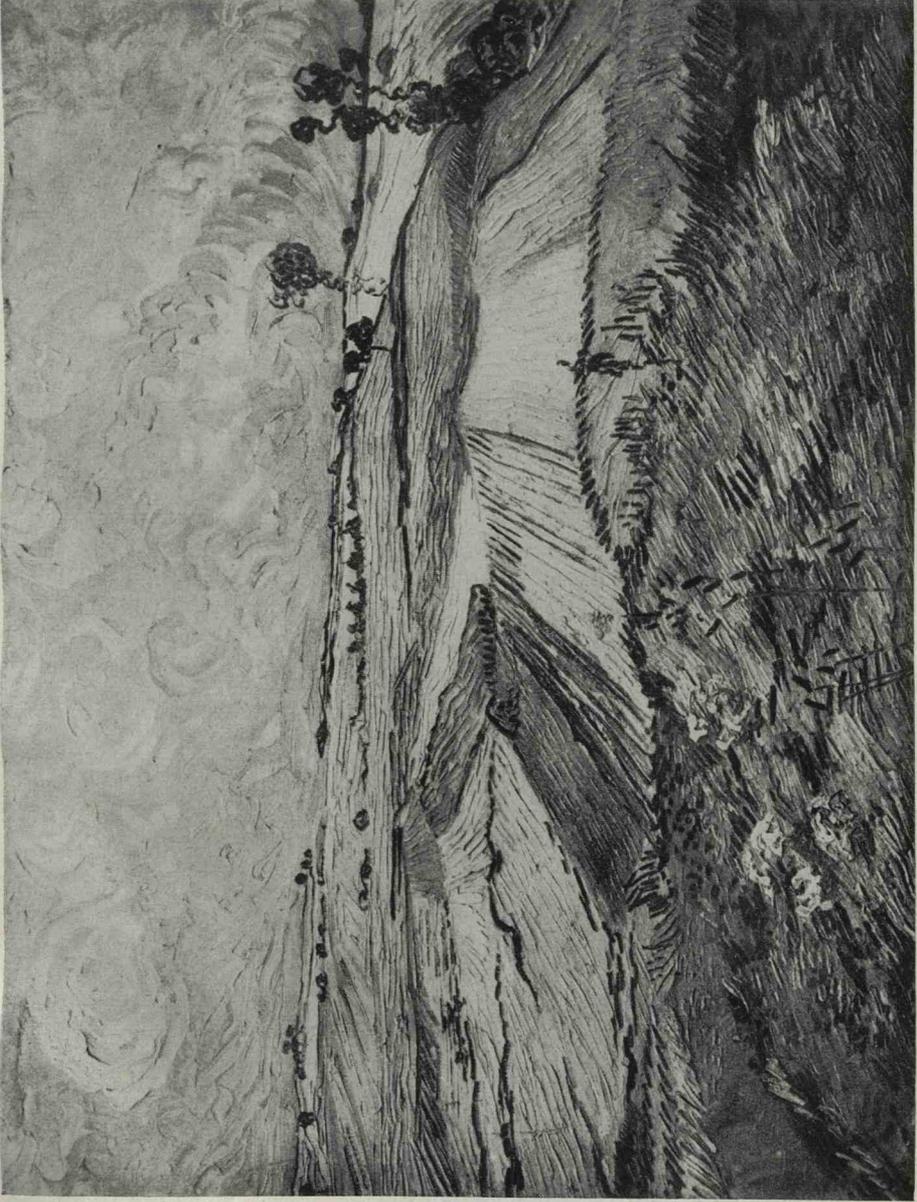


Abb. 24. Die Ebene von Arles. Gemälde aus Arles. 1888. Berlin, Sammlung Graf S. Kessler

alte Küche, reinlich wie eine holländische Küche, der Fußboden hat ganz rote Ziegelsteine, grünes Gemüse, die Küchengeräte in warm leuchtendem Kupfer vor blauweißen Rachen und das gelborange Feuer. Zwei Frauen arbeiten darin, auch in grau. Die Köchin ist eine alte Frau, das andere Mädchen ist grobschlächtig und klein, auch in grau, schwarz und weiß. Ich weiß nicht, ob ich Dir das deutlich genug beschrieb, so daß Du wie ich einen wahren Velasquez siehst.“

„Neulich sah ich eine andere sehr ruhige und schöne Sache. Ein junges Mädchen mit einer Haut wie Milchkaffee, mit, wenn ich mich recht erinnere, aschfarbenem Haar, grauen Augen, einem hellrosa Nieder aus Musselin, unter dem man die geraden, harten und kleinen Brüste sah. Das gegen das Smaragdgrün des Feigenbaumes. Eine ganz bäurische Frau, eine große jungfräuliche Geste. Es ist nicht ganz unmöglich, daß sie mir im Freilicht steht, ebenso die erdfarbene Mutter, eine Gärtnerin, die ganz verwelkt ist und schmutziggelb und blau aussieht. Die milchfarbene Haut des Mädchens war dunkler als das Rosa des Niders. Die Mutter war außerordentlich. Das Gesicht schmierig, welk und blau, sie hob sich in der vollen Sonne von einem farbigen Blumenbeet ab, schneeweiß und zitronengelb. Ein richtiger Vermeer van Delft. Dieser Süden ist nicht häßlich.“

Gauguin betreffend schreibt er: „Nun, Gauguin und ich, wir beide müssen voraussehen, wir müssen arbeiten, um ein Dach über dem Kopfe zu haben, Betten und das Allernotwendigste, um den Kampf, die Erfolglosigkeit, die unser ganzes Leben lang dauern wird, durchzuhalten, und wir müssen wohnen, wo es weniger teuer ist. Ich schliesse, man sollte leben wie ein Mönch oder Einsiedler, mit der Arbeit als einziger Leidenschaft, mit Verzicht auf Wohlbefinden.“

Dann schreibt er: „Wenn man Maler ist, dann gilt man entweder für einen Narren oder für einen Rentier. Eine Tasse Milch kostet einem dann einen Frank, ein Stück Kuchen zwei, und die Gemälde lassen sich nicht verkaufen. Darum muß man sich zusammentun, wie es die alten Mönche machten und die holländischen Beghinen. Ich sehe schon, wie Gauguin an seinen Erfolg glaubt. Er kann sich nicht von Paris trennen, er sieht nicht die Unendlichkeit der Hindernisse. Du begreifst, wie es mir unter diesen Umständen ganz gleichgültig ist, ob ich hier bleibe oder weggehe. Man muß ihn seine Schlacht schlagen lassen. Gewiß gewinnt er. Fern von Paris käme er sich wie verbannt vor. Aber bewahren wir uns die gänzliche Gleichgültigkeit den Erfolg oder Mißerfolg betreffend.“

Er phantasiert über das Suggestive der Farbe: „Ich freute mich besonders, daß Bissarro etwas an dem jungen Mädchen fand. Hat er etwas von dem Säer gesagt? Später, wenn ich diesen Versuch weitergetrieben habe, dann bleibt der Säer doch immer der erste Versuch in dieser Art. Das Nachcafé setzt den Säer fort, ebenso der Kopf des Bauern und des Dichters, wenn ich so weit komme, das letzte Bild zu vollenden. Das ist dann eine Farbe, nicht wörtlich wahr vom Standpunkt des Realismus, der Augentäuscher u. a., aber es ist eine suggestive Farbe, welche irgend eine Bewegung des glühenden Gefühls ausdrückt. Als Paul Manz in der Ausstellung der Champs-Élysées den leidenschaftlichen gesteigerten Entwurf des Delacroix ‚Christusbarke‘ sah, da schrie er in seinem Artikel: ‚Ich wußte nicht, daß man mit dem Blau und dem Grün so schrecklich sein könne‘. Hokusai läßt Dich den gleichen Schrei ausstoßen, aber eher durch seine Linien, seine Zeichnung. Du sagtest das in Deinem Brief. Diese vagen Linien sind Klauen, man spürt das. Wenn man die Farbe oder die Zeichnung ganz richtig wiedergäbe, so brächte man nie diese Erschütterungen heraus.“

Nachdenkliches mischt sich in seine Farbenplauderei. „Ich las einen Aufsatz über Wagner — Die Liebe in der Musik —. Anscheinend nimmt Tolstoi in seinem ‚Meine Religion‘ an, daß neben der wild aufflammenden Revolution

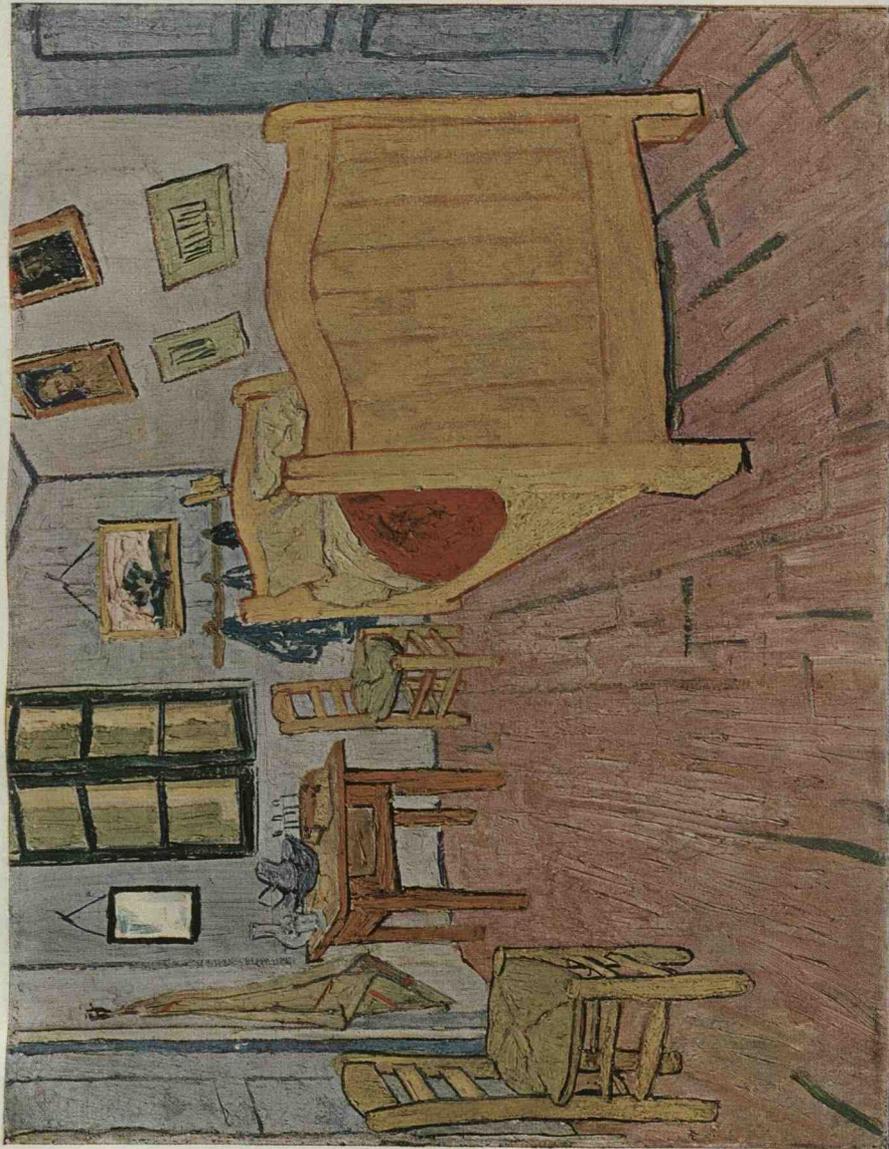


Abb. 25. Schlafzimmer des Künstlers in Arles. Gemälde aus Arles. 1888. Amsterdam, Reichsmuseum
(Zu Seite 54)

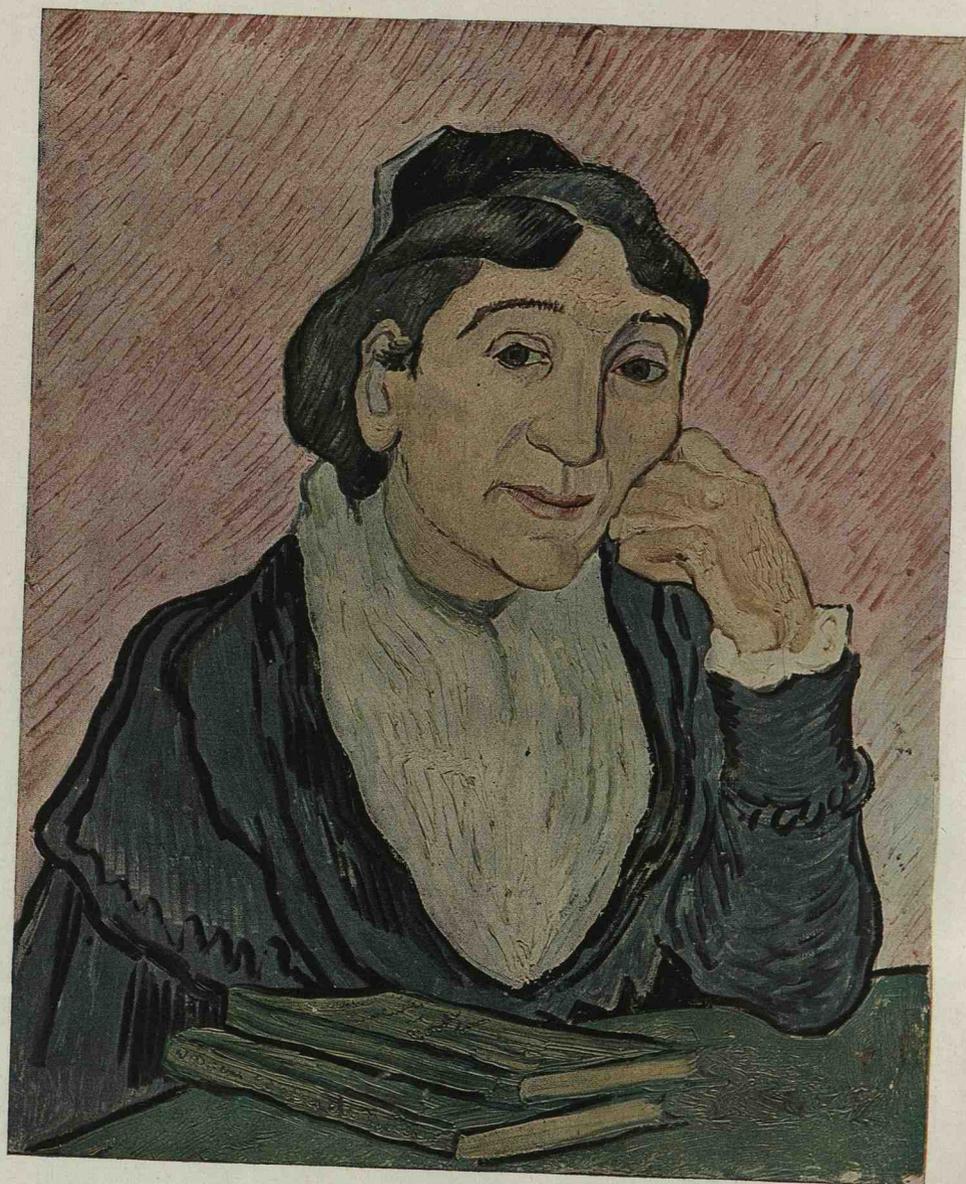


Abb. 26. Arlesierin. Gemälde aus Arles nach einer Zeichnung von Paul Gauguin
1888—1889. Amsterdam, Reichsmuseum (Zu Seite 56)

auch noch eine intime, geheime Religion in den Herzen der Menschen glühe, aus der ein neues Reich oder irgend etwas Neues geboren wird, vielleicht namenlos, das aber auch wie dereinst die christliche Religion trösten und Leben spenden wird. Man hat gewiß, wenn man es gelesen hat, genug von der Zynik, der Skepsis und von den Spötereien, und man möchte musikalischer (melodischer) leben. Es wäre wunderbar, das voraussagen zu können, und es ist besser, es vorauszusagen, als in der Zukunft nichts als Zusammenbrüche zu sehen. Allerdings würde die heutige Welt und die Zivilisation stürzen und zergehen wie schreckliche Blitze durch Revolution, Krieg oder durch den Bankerott der angefaulten Staaten.“

Dann springt er zur Kunst über: „Wenn man die japanische Kunst betrachtet und daneben sieht, wie ein zweifellos weiser, philosophischer Mensch die Zeit damit verbringt, den Abstand nach dem Mond zu messen! Wozu das? Nein! Oder die Politik Bismarcks zu studieren! Nein! Der aber studiert einen Grashalm, aber dieser einzige Halm ermöglicht es ihm, alle Pflanzen zu zeichnen, die Blume, die Landschaft, endlich die Tiere und schließlich auch die menschliche Gestalt. Damit verbringt er sein Leben, und es ist noch zu kurz, das alles zu machen. Ist nicht das, was die Japaner vorführen, auch beinahe eine wahre Revolution? Und man versteht diese japanische Kunst nicht, wenn man nicht viel freier und glücklicher wird. Wir müssen zurück zur Natur, trotz unserer Bildung, trotz unserer Arbeit in der Welt der Konversation.“ Dann aber regt sich in diesem Menschen, dem nun einmal — die Briefe zeigen es — persönliche Aussprache Herzensbedürfnis ist, in der Einsamkeit, wo er keinen Gleichgesinnten findet, das Verlangen nach Gesellschaft. Er sucht die geistige Gemeinschaft mit anderen Künstlern. Der Zufall fügt es, daß Paul Gauguin, der nach mancherlei Lebensschicksalen Maler geworden war und seine Familie hatte laufen lassen, damals aber gerade in großer Not lebt, bei ihm anfragt. Vincent kommt auf den Einfall, ihn nach Arles einzuladen, damit er so eine Gemeinschaft, die er erhofft, in ihm finden möge. Theo soll das Geld dazu hergeben und dafür Gauguins Bilder übernehmen. Das konnte nichts Gutes werden. Zwei durchaus unterschiedliche Naturen, der brutale Gauguin mit Negerblut in den Adern und der sensible, durch all die geistigen Anstrengungen noch empfindsamer gemachte Gogh passen nicht zusammen. Noch ein weiteres: Vincent arbeitet übermenschlich. Er will dem Kommenden seine Leistungen vorführen und hofft dadurch Eindruck zu machen. Die Arbeiten, die er damals geschaffen, gehören zu den besten, so daß Gauguins Behauptung, erst dank seinem Einfluß wäre der Künstler groß geworden, nicht der Wahrheit entspricht. Zwei Monate wohnen sie zusammen in einem einfachen Haus. Es kommt zu harten Auseinandersetzungen. Bei solch einer Gelegenheit ergreift der erregte Gogh ein Glas, schleudert es gegen Gauguin und verschwindet, um sich zu Haus ins Bett zu legen. Gauguin hat sich in seinem Tagebuch über diese Zeit des Zusammenseins ausgesprochen, wobei er wenig Verständnis für die ganz anders geartete Natur entwickelt. Schon die Unordnung, in der Gogh lebt, findet er unausstehlich. „Trotz aller Anstrengungen gelingt es nicht, Logik in diesen wirren Kopf und seine Anschauungen zu bringen. Er bewunderte über die Maßen Meissonier, haßte Ingres, Degas brachte ihn zur Verzweiflung, und Cézanne hielt er für einen Kitschmaler; wenn er an Monticelli dachte, weinte er. Wütend wurde er, wenn er mir größere Klugheit zugestehen mußte, während er in meiner niedrigen Stirn das Zeichen der Dummheit sah.“ Dann beschreibt er weiter, wie sie sich selbst kochten, was er in der Hauptsache machte. Einmal aber wollte Vincent auch die Suppe kochen. „Wie er sie mischte, weiß ich nicht, vermutlich so wie die Farben auf seinen Bildern: sie war ungenießbar. Vincent lachte wie toll und rief: ‚Tarascon la cascade au Père Daudet‘ und schrieb mit Kreide an die Wand: ‚Ich bin der heilige Geist, ich bin geistig heil‘. In der letzten

Zeit wurde Vincent sehr aufbrausend und laut, dann wieder still. An einigen Abenden stand er auf und kam an mein Bett. Immer genügte es, ihm zu sagen: „Was fehlt Ihnen Vincent? und er ging wieder in sein Bett und fiel in bleiernem Schlaf. Während ich ein Stilleben, die von ihm so geliebten Sonnenblumen malte, kam mir der Gedanke, ihn zu porträtieren. Als das Porträt fertig war, sagte er: „Ja, das bin ich, aber als Wahnsinniger“.

Am Tage vor Weihnachten 1888 bricht die Krise aus. Van Gogh schneidet sich ein Stück von seinem Ohr ab und schenkt es einer Dirne. Blutend und bewusstlos wird er in das Krankenhaus gebracht. Theo eilt herbei, ihn zu pflegen, findet ihn phantasierend über Philosophie und Theologie. „Es ist wenig Hoffnung vorhanden — aber Vincent hat in seinem Leben mehr getan als viele andere und mehr gelitten und gekämpft, als die Menschen sonst ertragen können. Muß es zu Ende gehen, dann sei es; aber das Herz will mir brechen, wenn ich daran denke,“ so schreibt er damals nach Hause.

Der Postbote Roulin, den er wie seine Familie öfters porträtiert hat, aber auch der Arzt des Krankenhauses, Dr. Rey, sorgen sich um ihn, ebenso wie der protestantische Geistliche Salles. Er selbst schreibt aus dem Spital, wohin er gebracht war: „Es war, hoffe ich, eine einfache Künstlerschulle und daneben tüchtiges Fieber, infolge des sehr starken Bluterlustes, da eine Arterie durchgeschnitten war. Aber der Appetit ist gleich wiedergekommen.“ Am 17. Januar 1889 berichtet er von seiner Entlassung aus dem Krankenhaus. Bald ist er wieder in voller Arbeit und schreibt am 23. Januar: „Ich versuche, durch meine Produktion mehr oder weniger jeden Monat, der vorbeigeht, auszugleichen. So viel Widerwärtigkeiten machen unruhig und ängstlich, jedoch verzweifle ich noch nicht. Wir alle sind sterblich und allen möglichen Krankheiten unterworfen. Was können wir dafür, wenn diese nicht angenehmer Natur sind? Das Beste ist, eine Heilung zu versuchen.“

Es kommt etwas Wirres in seine Briefe. Bald läßt er sich aus in den Schilderungen seiner Farbenkompositionen, bald kommt er auf seine Krankheit zu sprechen. „Ich glaube, ich erzählte Dir, daß ich außerdem noch ein Bild der Berceuse mache. Ich arbeitete gerade daran, als meine Krankheit mich unterbrach. Davon besitze ich heute gleicherweise zwei Entwürfe. Ich möchte mit Gauguin über dieses Bild sprechen. Wir plauderten öfters von den Isländfischern und ihrer melancholischen Einsamkeit, die allen Gefahren ausgesetzt sind, allein auf dem traurigen Meer. Ich faßte auch den Plan, ein Bild zu malen, bei dem die Seeleute, diese Kinder und Märtyrer, wie sie in der Kajüte eines isländischen Fischerkahnes sitzen, sich gewiegt fühlen und sich ihrer alten Ammenlieder erinnern. Das ähnelt, wenn man will, einem billigen Farbendruck. Eine grün gekleidete Frau mit orangefarbenen Haaren hebt sich von einem grünen Hintergrund mit rosa Blumen ab, und diese verschiedenen und harten und hohen Farben, das Rosa, das Orange, das Grün sind durch die Mollfarben der Rot und Grün besänftigt. Ich stelle mir diese Bilder gerade zwischen den Sonnenblumen vor, die gleichsam Fackeln oder Kandelaber von derselben Größe bilden. Das Ganze setzt sich also aus sieben oder neun Bildern zusammen. Die unerträglichen Wahnbilder sind indes verschwunden bis auf einen Alp, ich glaube, weil ich Brom nehme. Es ist mir unmöglich, die Geldfragen in allen Einzelheiten zu betrachten. Indes möchte ich sie gerne bis ins Detail auseinanderlegen. Ich schufte vom Morgen bis zum Abend unablässig (wenn meine Arbeit wenigstens keine Halluzination ist), um Dir zu beweisen, daß wir wirklich eine Spur Monticellis und daß wir ein Licht auf unserem Weg und eine Leuchte vor unseren Füßen haben.“ Er kommt weiter auf seine Tobsuchtsanfälle zu sprechen: „Entweder Ihr sperrt mich einfach in eine Tobsuchtszelle, ich werde mich nicht dagegen sträuben, oder Ihr laßt mich mit allen Kräften arbeiten, aber auch die nötigen Vorsichtsmaßregeln treffen.“

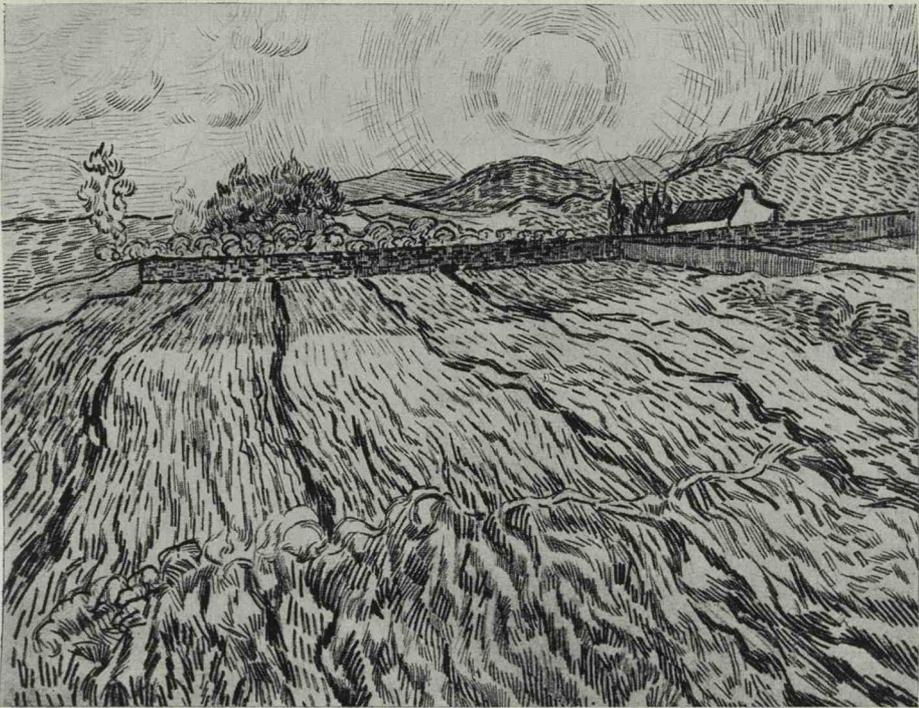


Abb. 27. Felder mit Gartenmauer. Federzeichnung. 1888/89. München, Neue Staatsgalerie
(Zu Seite 52)

Die Situation wird für ihn immer furchtbarer. Die Polizei wird gegen ihn alarmiert. Man fürchtet sich vor ihm, bewacht ihn, und er wird wieder ins Spital gebracht. Er schreibt darauf: „Wenn ich auch früher oder später wirklich verrückt werde, so möchte ich doch nicht hier im Spital bleiben und möglichst heraus. Es wäre sicher das Beste, wenn ich nicht bliebe. Aber lieber will ich ewig im Tollhaus bleiben, als eine andere Existenz der meinen opfern. Das Malerhandwerk ist schrecklich in diesen Zeiten. Wäre ich katholisch, so würde ich Mönch werden — die Spitalverwaltung ist, wie soll ich sagen, jesuitisch. Sie sind sehr fein, sehr wissenschaftlich, sehr mächtig, geradezu impressionistisch. Sie ziehen mit unglaublicher Spitzfindigkeit Erfundungen ein, aber, aber . . . dennoch — hier hast Du den Grund meines Schweigens. Halte Dich in diesen Dingen etwas fern von mir, warte ab, ich bin auch ein Mann. Ich werde aus alledem herauskommen, da es mich allein angeht und es mir bewußt ist.“

Er schreibt immer aufgeregter, peitscht dabei seine Nerven auch durch Rauchen und Schnaps auf, klagt über die Gendarmen, die ein Stilleben mit Heringen geärgert habe, weil sie selbst Heringe genannt würden. Er schreibt, daß er es nicht mehr aushalten kann, entweder ganz allein im Atelier oder in dem Café herumzusitzen mit all der Kritik der Nachbarn ringsum. Nach Paris will er nicht „Für Augenblicke, wo sich gleichsam die Wogen an den stumpfen Klippen der Verzweigung brechen, tobt ein Sturm von Sehnsucht in mir heraus, irgend etwas zu umarmen, irgend eine Frau, eine Art Haushenne. Aber man muß das mehr als eine Wirkung einer hysterischen Überreizung, denn als Vision der Wirklichkeit nehmen. Rey und ich haben schon manchmal damit unseren Witz getrieben; er sagt, die Liebe ist ein Bazillus; dies würde mich nicht wundern

und es schadet auch nichts. Ist der Christus von Renan nicht tausendmal tröstlicher als die Christusse in Papiermasché, deren man Euch so viele in Euren Etablissemments, genannt protestantische oder katholische Kirchen, vorsetzt? Warum sollte es nicht ebenso mit der Liebe sein? Ich werde so bald wie möglich den Antichrist von Renan lesen. Ich habe keine Vorstellung, aber ich bin sicher, darin werden ein oder zwei unaussprechlich schöne Gedanken zu finden sein.“ Dann wieder folgt nach dieser schwermütigen Auseinandersetzung einer jener begeisterten Exkurse über ein Augenerlebnis: „Ach, lieber Theo, wenn Du die Olivenbäume in dieser Jahreszeit sähest! Das Blätterwerk, das noch wie altes Silberwerk aussieht, beginnt gegen das Blau zu grünen. Der gepflügte Boden ist orangefarben. So etwas sieht man im Norden nicht. Das ist von einer Feinheit, einer Bornehmheit ohne Gleichen. Es ist wie die abgeschnittenen Trauerweiden unserer holländischen Wiesen oder die eichenen Büsche in den Dünen. Das Murmeln eines Olivengartens hat etwas ganz intim Heimliches, unendlich Altes; das ist zu schön als daß ich es zu malen wage oder verstehen könnte. Der Kirschlorbeer, ach, der spricht von Liebe und ist schön wie das Bild von Puvis de Chavannes mit Frauen am Strand. Aber der Olivenbaum, das ist etwas anderes, den kann man mit Delacroix vergleichen.“ Am Schluß des Briefes kommt er wieder auf seine Krankheit zu sprechen und sagt traurig: „Ich will versuchen, mich zu trösten, und mir sagen, daß solche Krankheiten vielleicht zu einem Mann gehören wie der Esau zur Eiche. Ich drücke Dir recht fest die Hand.“

Am 8. Mai 1889 geht er auf Zureden von Salles nach St. Remy, wo er bis zum 15. Mai 1890 bleibt. Aus dem ersten Brief, den er dem Bruder schreibt (9. Juli), klingt es tragisch: „Ich wollte Dir sagen, daß ich glaube, es war gut getan, hierher zu gehen. Zunächst weil ich die Wirklichkeit des Lebens der Berrückten und der verschiedenen Irren in dieser Menagerie sehe, verliere ich die vage Furcht davor, und allmählich komme ich dazu, die Berrücktheit wie eine andere Krankheit anzusehen. Außerdem tat mir der Wechsel der Umgebung gut. — Das Pflichtgefühl der Arbeit meldet sich schon wieder, und ich glaube, daß alle Fähigkeiten rasch wiederkommen werden.“ An seine Schwester schreibt er damals:

„Es ist ziemlich komisch, aber das Ergebnis dieser schrecklichen Krise ist, daß es in meinem Geist weder Wunsch noch Hoffnung gibt. Und ich frage mich, ist das wirklich, daß, wenn die Leidenschaften ein wenig erlöschen, man den Berg hinabgeht, anstatt ihn zu ersteigen? Schließlich, meine Schwester, wenn Sie zu glauben vermögen, wenigstens fast, daß alles in dieser besten der Welten zum Besten geht, dann können Sie vielleicht gleicherweise glauben, daß Paris die beste aller Städte ist. Bemerkten Sie vielleicht schon, daß die alten Droschkengäule so große Schmerzdurchzuckte Augen haben wie manchmal Christen? Wie dem auch sei, wir sind keine Wilden, keine Bauern, und mitunter sind wir sogar verpflichtet, diese (sogenannte) Zivilisation zu lieben. Es wäre wohl scheinheilig, zu behaupten oder zu glauben, daß Paris schlecht ist, wenn man darin lebt. Wenn man Paris zum erstenmal sieht, so nimmt es sich fast aus, als wäre es unnatürlich schmutzig und traurig. Schließlich wenn Sie nicht Paris lieben, dann lieben Sie vor allen Dingen nicht die Malerei und nicht die, die sich damit beschäftigen. Aber, was wollen Sie, es gibt Menschen, die lieben die Natur und sind dabei ganz verrückt oder krank, so die Maler. Dann gibt es Leute, die lieben, was Menschenhand machte und die sogar dazu kommen, die Gemälde zu lieben. Obwohl es hier einige Schwerfranke gibt, hat sich die Furcht, der Schrecken, den ich früher vor der Berrücktheit hatte, schon sehr gemildert. Und obwohl man beständig Schreie und furchtbares Heulen wie von Tieren in einer Menagerie hört, so kennen sich trotzdem die Leute hier gut untereinander, und einer hilft dem andern, wenn er in eine Krise fällt. Wenn ich im Garten arbeite, besuchen sie mich, um es zu sehen, und ich versichere

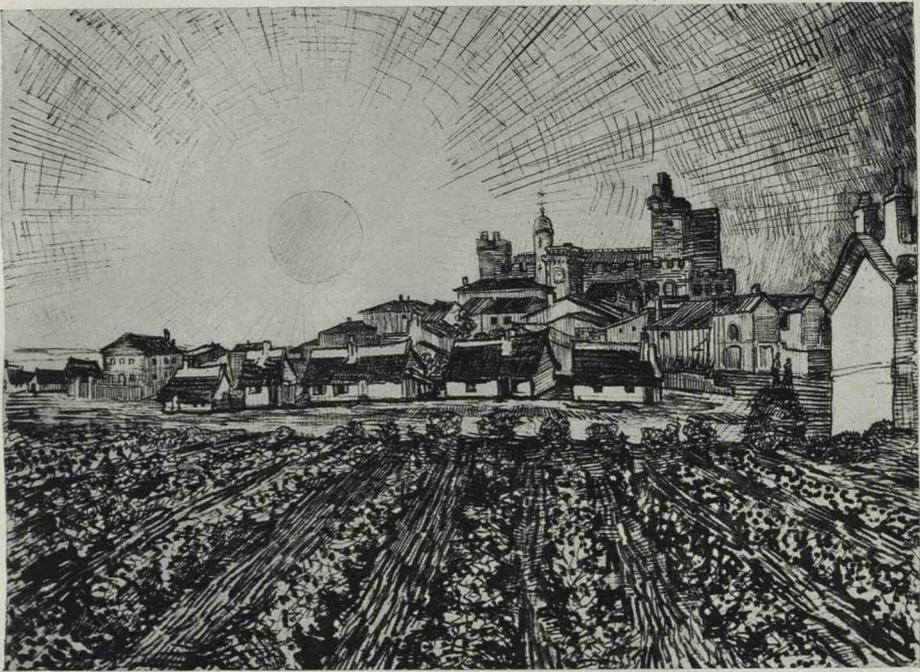


Abb. 28. Saintes-Maries. Federzeichnung. 1888/89. Berlin, Sammlung Frau M. Mauthner
(Zu Seite 52)

Sie, sie sind zurückhaltender und höflicher und lassen mich mehr in Ruhe als z. B. die guten Bürger von Arles.“

Dann schreibt er (am 25. Mai) an seinen Bruder offenbar nach einem Anfall: „Nie war die Erschütterung so, daß es mich ekelte, irgendeine Bewegung zu machen, und es wäre mir lieber gewesen, nie wieder zu erwachen. Jetzt ist der Schreck vor dem Leben weniger deutlich und der Trübsinn weniger betont. Aber ich habe noch gar keinen Willen, ebensowenig Wünsche, und was sonst im Leben der Fall ist, mich verlangt nicht danach, Freunde zu sehen. Darum bin ich auch nicht auf dem Punkte angelangt, von hier wegzuwollen. Ich hatte immer furchtbar Melancholie. Nur in den letzten Tagen mäßigte sich meine Abscheu vor dem Leben etwas; aber von da bis zum Willen und zur Handlung ist noch ein weiter Weg.“

Trotzdem ist er bei der Arbeit und streut den Briefen Bildbeschreibungen ein: „Nur kann ich Dir hier keine Neuigkeiten schreiben, denn die Tage sind immer die gleichen, und ich denke nichts anderes, als daß ein Weizenfeld und eine Zypresse sich wohl verlohnen, von nahe betrachtet zu werden. Ich arbeite ein ganz helles, gelbes Kornfeld, vielleicht ist das das hellste Bild, das ich machte. Die Zypressen beschäftigen mich andauernd, ich möchte daraus eine Sache machen, wie die Bilder mit den Sonnenblumen; denn es wundert mich, daß man sie noch nicht so gesehen hat; das ist in den Linien und Verhältnissen so schön wie ein ägyptischer Obelisk. Und das Grün ist von solch vornehmer Qualität; das ist der schwarze Fleck in einer sonnigen Landschaft. Aber sie besitzt eine der interessantesten schwarzen Färbungen, die schwierigste, die man finden und sich vorstellen kann. Denn man muß sie hier gegen das Blau sehen, oder richtiger gesagt: Innenblau.“

Im August kommt eine neue Krise: „Manchmal war ich vollkommen verwirrt wie in Arles; das ist um so schlimmer, weil man annehmen muß, daß in

der Folge die Krisen wiederkehren; das ist entsetzlich.“ Er bessert sich und schreibt: „Ich schicke Dir mit diesem Brief eine Zeichnung von Zikaden. Ihr Gesang in den heißen Tagen entzückt mich ebenso wie das Zirpen der Heimchen am Herd der holländischen Bauern. Vergessen wir nicht, daß die kleinen Nührungen die großen Kapitäne unseres Lebens sind, und daß wir ihnen, ohne es zu wissen, folgen. Man muß trotz begangener Fehler Mut fassen und ganz auf die Genesung vertrauen; freilich fällt mir das noch schwer. Vergessen wir aber nicht, daß unsere Spleens und unser Trübsinn, unsere Behaglichkeit und unser Menschenverstand nicht unsere einzigen Führer sind, vor allem aber nicht die endgültigen Wächter.“

Dann leuchtet es wieder einmal hell auf. Im September schreibt er: „Da stehe ich nun wieder. Ich will trotz allem nicht ermatten, und auf jeder neuen Leinwand suche ich Neues. Ach, ich möchte glauben, ich habe eine neue Zeit voll Helle vor mir. Was soll man tun, soll ich hierbleiben oder anderswohin ziehen? Ich weiß es nicht. Wenn die Krisen sich einstellen, sind sie nicht angenehm, und es ist schwer, einen Anfall wie diesen bei Dir oder anderen zu riskieren. Mein lieber Bruder, ich schreibe Dir immer während der Arbeit, ich pflüge wirklich wie ein Besessener. Ich habe eine stumme Arbeitswut in mir, mehr als je. Ich glaube, das trägt zu meiner Genesung bei. Vielleicht widerfährt mir die Sache, von der Eugen Delacroix spricht: ‚Ich fand die Malerei, als ich keine Zähne mehr hatte und aus dem letzten Loch pfiß.‘ Ich möchte, daß meine elende Krankheit mich mit stummer Wut arbeiten läßt, sehr langsam aber vom Morgen bis zum Abend, ohne aufzuhören; darin steckt wahrscheinlich das Geheimnis, im langen, langsamen Arbeiten . . .“

„Jetzt haben wir September, bald werden wir den vollen Herbst haben und dann den Winter. Ich will fortfahren hart zu arbeiten und dann sehen, ob gegen Weihnachten die Krisis wieder kommt. Ist das vorüber, werde ich nach dem Norden zurückkehren.“

All seine Hoffnung, seine Lebensfülle ist die Malerei, und es ist geradezu rührend, mit welcher Hingabe er an die Natur auch jetzt oder vielleicht gerade jetzt hinschaut. So schreibt er weiter einmal: „Ich komme mit einer Leinwand zurück, an der ich seit einiger Zeit arbeite, sie stellt das gleiche Feld wie auf dem Mäherbild dar. Jetzt sind es Erdschollen, der ausgetrocknete Erdboden und Felsen, darüber ein Stück Himmel, blaugrün mit einer kleinen weißen, violetten Wolke, im Vordergrund eine Distel und trockenes Gras, in der Mitte ein Bauer, der eine Fuhre Heu zieht. Das war ein hartes Stück Arbeit, anstatt, daß es vollständig gelb ist, wurde es ein fast ganz violetttes Bild, gebrochenes und neutrales Violett. Ich schreibe Dir das, weil ich glaube, daß wir den Mäher vervollständigen und besser sehen lassen, was er ist, denn der Mäher scheint im Zufall gemacht zu sein. Ich bitte Dich oftmals, sie, wenn jemand die Studien sehen will, zusammen zu zeigen, wegen des Gegensatzes der Komplementärfarben. Außerdem habe ich in dieser Woche den Weg angefangen, der ganz japanisch anmutet. Du erinnerst Dich wohl an die japanischen Zeichnungen von Felsen, wo hier und da größere und kleinere Bäume wachsen. Zu manchen Zeiten ist die Natur wundervoll, und die Herbstwirkungen sind von einer Pracht, was Farbe anlangt. Die grünen Himmel kontrastieren mit den gelben, orangenen, grünen Pflanzen, der Boden ist ganz violett, das Gras verbrannt. Die Regen haben trotzdem gewissen Pflanzen eine letzte Kraft gespendet; die nehmen sich zusammen, um kleine Blumen hervorzubringen, rosa, blau, gelb, Dinge, daß man ganz traurig ist, sie nicht wiedergeben zu können. Und die Himmel wie unsere nordischen Himmel, aber der Sonnenauf- und Untergang ist reicher und kühner, wie bei Jules Dupré und bei Biem. Ich habe noch zwei Ansichten vom Park und vom Irrenhaus, worauf dieser Ort recht angenehm aussieht; ich versuchte, die Sache, wie sie einmal sein könnte, zu rekonstruieren. Ich vereinfachte und betonte den stolzen, unwandelbaren Charakter der Pinien und der Zedernbüsche gegen das



Abb. 29. Olivengarten. Gemälde aus Arles. Haag, Sammlung Frau H. Kröller-Müller
Aufnahme F. Brudmann N.-G., München (Zu Seite 54)

Blau; damit hätten wir etwas Farbiges. Was mir aber nicht gleichgültig ist, so ein Mann wie Meunier, der mir so überlegen ist und Bergwerker aus der Borinage malte, über dem Grubenweg die Fabrik mit ihren roten Dächern und schwarzen Kaminen, die gegen einen feinen grauen Himmel wachsen. Man müßte hinuntersteigen, um die Wirkungen des Lichtes richtig darzustellen.“

Gelegentlich schickt er auch Studien mit der ausdrücklichen Bestimmung für die Mutter und Schwester, so die Olivenbäume, das Schlafzimmer, die Mäher, das gepflügte Feld mit Egge und Zypressen, den blühenden Garten. Gesundheitlich fühlt er sich „normal“. Ende Dezember meldet er von einem neuen Anfall. Der Winter verläuft weiter sehr ungünstig, und die Briefe kommen nur spärlich. Er weiß von der unerbittlichen Wiederkehr und sucht die gegebenen kurzen Fristen nach Möglichkeit zu nützen. Er arbeitet in fieberhafter Erregtheit, um dann zusammenzubrechen. „Souffrir sans se plaindre“ ist sein Motto. Ein schwerer Winter muß überstanden werden. „Ich bin fest überzeugt, daß ich im Norden schnell genesen werde, zum mindesten auf längere Zeit; in einigen Jahren wird der Verfall wiederkehren; aber nicht so bald.“ Jedenfalls kann er es nicht mehr aushalten und drängt fort von St. Remy und aus den Klostermauern heraus. „Die hiesige Umgebung beginnt mich unsagbar zu bedrücken. Mein Gott, ich habe hier mehr als ein Jahr ausgehalten, ich muß Luft haben. Ich versichere, ein Leben unter Bewachung führen, das will viel heißen, wenn es auch ganz erträglich ist, aber seine Freiheit opfern, außerhalb der Gesellschaft gestellt sein und nur seine Arbeit zur Zerstreuung haben, das ist schlimm.“

Theo sucht nach anderer Unterkunft, wo dem Künstler mehr Verständnis bei dem leitenden Arzt entgegengebracht wird. Er findet sie endlich bei Dr. Gachet,

dem Freund Cézannes, Bissarros und anderer Impressionisten, in Auvers-sur-Oise, eine Stunde von Paris gelegen. Am 17. Mai 1890 kehrt Vincent aus St. Remy nach Paris zurück. „Ich hatte einen Kranken erwartet, und vor uns stand ein kräftiger, breitschultriger Mann von gesunder Gesichtsfarbe und mit fröhlichem Gesichtsausdruck; in seiner Erscheinung liegt etwas Entschlossenes. Schon nach vier Tagen verlangt es Vincent wieder fort von der Großstadt. Am 21. Mai reist er nach Auvers, wo er in einem Gasthause Unterkunft findet, aber bald in freundschaftlichste Beziehung zu Dr. Gachet tritt, der sein bester Freund wird. Er bezeichnet Vincent als géant (Riese). Immer, wenn ich vor seine Bilder trat, entdeckte ich eine neue Idee.“ Vincent nennt diese charakteristische und male-riische Landschaft von Auvers ernst und schön, findet Dr. Gachet zwar exzentrisch, meint aber doch, daß sie gute Freunde sein werden, und spricht von dem schönen Bissarro „Rotes Haus im Schnee“, von zwei Blumenstücken und einem Dorfbild des Cézanne in dessen Besitz. Am 4. Juni schreibt er, daß er Dr. Gachet porträtierte: „Ich arbeite an seinem Porträt (Abb. 44), den Kopf mit weißer Mütze, seine blonden Haare in ganz hellen Tönen; auch das Fleisch der Hände ganz hell; ein blauer Frack, der Hintergrund Kobaltblau. Er stützt sich auf einen roten Tisch, auf dem ein gelbes Buch liegt und eine Digitalis mit purpurnen Blüten steht. Herr Gachet ist ganz veressen auf das Bild.“

„Sein Gesicht hat den schmerzlichen Ausdruck unserer Zeit,“ schreibt er später in einem Brief an Gauguin, dem er noch folgende Beschreibung beifügt: „Ich habe noch da unten eine Zypresse mit einem Stern, ein letzter Versuch. Ein nächtlicher Himmel mit einem glanzlosen Mond, die wachsende Sichel auftauchend aus dichtem Schatten, der auf die Erde gesenkt ist. Ein hellblinkender Stern, wenn Sie wollen, ein lieblicher Glanz von rosa und grün in den Ultramarinhimmel über den Wolken laufend. Unten eine Straße, die mit hohen gelben Stafeten gesäumt ist, dahinter die blauen niederen Alpen; ein alter orange-farbener Gasthof mit erleuchteten Fenstern. Eine Zypresse ganz dunkel. Auf dem Weg ein gelber Wagen, davor ein Schimmel gespannt, und zwei verspätete Wanderer. Sehr romantisch, wenn Sie wollen, aber auch, glaube ich, ganz die Provence. Das Ganze wird etwas Gewolltes und ein ausgearbeitetes Erlebnis der Provencer Zeit sein.“

Über die Geisteskrankheit Vincent van Goghs ist mancherlei geschrieben. Schließlich sind der schwedische Psychiater Hans Erenson und der deutsche Nervenarzt Waltherr Riese der Auffassung von der starken Einwirkung der Krankheit auf seinen Stil, wie sie von Karl Jaspers (1922) ausgesprochen war, entgegengetreten. Seine Krankheit betreffend schreibt Vincent aus St. Remy: „Ich kämpfe mit aller Kraft, meine Arbeit zu zwingen, und sage mir, gewinne ich, so ist das der beste Blitzableiter für meine Krankheit, und ich werde sie überwinden. Welch namenlose Ängste kommen in den letzten drei Monaten über mich, und dann wollen sich wieder für Augenblicke die Schleier lüften . . ., wenn die Begeisterung bis zum Wahnsinn oder der Prophetie gestiegen ist. Dann bin ich wie ein griechisches Orakel auf einem Dreifuß . . . Ich denke bei meiner Krankheit an andere Künstler, die ebenso litten, und sage mir, daß das nicht am Malen hindert . . . Ich sehe, diese Krise nimmt eine sonderbare, religiöse Wendung. Alle Leiden sind notwendig, und der Tod und das Bergehen sind so relativ wie auch das Leben. Selbst von einer erschütternden und zerstörenden Krankheit wird dieser Glaube nicht vernichtet.“

Dann naht das harte Ende. Im Juli schreibt er: „Ich glaube, man darf auf Dr. Gachet auf keinen Fall rechnen. Zunächst ist er kränker denn ich, wie mir scheint, zum mindesten ebenso krank. Wenn ein Blinder den andern führt, fallen da nicht beide in den Graben? Ich weiß nicht, was ich sagen soll. Sicher kam mein letzter so furchtbarer Anfall zum großen Teil durch das Zusammenleben mit den anderen Kranken. Dieses Gefängnis machte mich kaputt,



Abb. 30. Sonnenblumen. Gemälde aus Arles. 1888. London, Nationalgalerie
(Zu Seite 55)



Abb. 31. Stilleben mit Handschuhen. Gemälde aus Arles. 1889. Amsterdam, Sammlung van Standeren
(zu Seite 56)

und Vater Peyron beachtete das nicht, sondern ließ mich mit diesen im Inneren vernichteten Menschen vegetieren.“ Er spielt auf St. Remy und Peyron, der Arzt der Nervenanstalt war, an.

Schon der nächste Brief meldet Schlimmstes; offenbar ist ein neuer Anfall gekommen, er sollte der letzte sein. Er schreibt da: „Jos Brief war für mich wirklich wie ein Evangelium, eine Befreiung aus der Angst, die mir die für uns alle schweren und schlimmen Stunden verursachten, die ich mit Euch teilte. Das ist nicht wenig, wo wir alle unser tägliches Brot gefährdet sehen. Das ist nicht wenig, da wir fühlen, wie brüchig unsere Existenz ist. Als ich hierher zurückkam, fühlte ich mich sehr niedergeschlagen, und ich fühlte, wie der Sturm sich auf mich herabsenkte, der Euch bedroht. Aber was soll man machen? Seht, ich versuche, bei guter Laune zu bleiben. Aber mein Leben wurde bei der Wurzel angegriffen, und mein Schritt ist schwankend. Als ich zurückkam, (er war einige Tage in Paris) stürzte ich mich in die Arbeit, aber der Pinsel fiel mir fast aus den Händen. Da ich aber wußte, was ich wollte, malte ich trotzdem drei große Bilder. Das sind ungeheure, ausgestreckte Felder unter wolfigem Himmel, und es fällt mir nicht schwer, meine ganze Traurigkeit auszudrücken, die äußerste Einsamkeit. Ihr seht das hoffentlich in Wälde, denn ich will es Euch so bald wie möglich nach Paris bringen, zumal ich glaube, daß diese Bilder Euch sagen, was ich nicht in Worten ausdrücken kann, was ich in dem Vandleben Gesundes und Tröstliches sehe.“

In einem Brief seines Bruders Theo heißt es: „In den ersten Tagen des Juli besuchte uns Vincent noch einmal in Paris. Wir hatten uns, infolge einer ersten Erkrankung des Kindes, übermüdet.“ Theo beschäftigte sich wieder mit seinem alten Plan, Goupil zu verlassen und ein eigenes Geschäft aufzumachen. „Vincent war mit dem Raume, in dem seine Bilder aufbewahrt wurden, nicht zufrieden, und wir sprachen davon, eine größere Wohnung zu nehmen. Es waren Tage voller Spannung. Vincent erhielt fortwährend Besuch. So kam, außer anderen, Aurier, der gerade seinen bekannten, im ‚Mercure de France‘ veröffentlichten Artikel über Vincent geschrieben hatte und sich nun noch einmal alle Arbeiten in Gemeinschaft mit dem Künstler ansehen wollte. Toulouse-Lautrec stellte sich ein, blieb zum Frühstück und machte, zusammen mit Vincent, ausgelassene Späße über einen Leichenträger, dem sie auf der Treppe begegnet waren. Auch Guillaumin wollte noch kommen, Vincent wurde es aber zuviel, und so wartete er diesen Besuch nicht mehr ab, sondern fuhr eilig nach Auvers zurück — wie aus seinen letzten Briefen hervorgeht, und worauf auch sein letztes Bild hindeutet, übermüdet und abgesspannt. Die schwarzen Vögel, die über dem vom Sturm bewegten Kornfeld flattern — es ist, als sähe man das drohende Unheil nahen.“

Am 25. Juli schreibt Theo: „Ich erhielt einen Brief von Vincent, den ich wieder ganz unverständlich finde. Wann wird auch für ihn einmal eine glücklichere Zeit anbrechen! — und dabei ist er so durch und durch gut.“

Diese glücklichere Zeit sollte Vincent nicht beschieden sein — die Angst vor einem wieder einmal drohenden Rückfall in seine Krankheit oder die Krise selbst trieben ihn in den Tod. Am Abend des 27. Juli versuchte er, sich durch einen Revolveranschuß zu töten. Dr. Gachets Nachricht erhielt Theo erst am folgenden Morgen. Er fuhr sofort nach Auvers; von dort aus schreibt er: „Heute morgen brachte mir ein holländischer Maler (Hirschig), der sich ebenfalls in Auvers aufhält, einen Brief von Dr. Gachet, der schlimme Nachrichten über Vincent enthielt und mich bat, zu kommen. Ich ließ alles liegen, fuhr sofort hin und fand ihn in einem relativ noch günstigeren Zustande, als ich gefürchtet hatte. . . . Einzelheiten, die nur allzu traurig sind. Es war ihm recht, daß ich gekommen war, und wir sitzen fast beständig zusammen.“ Theos Hoffnung erfüllt sich nicht. Am 28. Juli, früh morgens, stirbt Vincent.

Theo schreibt weiter: „Eines seiner letzten Worte war: ‚Ich wünschte, nun könnte ich heimgehen. La tristesse durera toujours‘. Und so war es denn auch, noch einige Augenblicke, und es war vorbei, und er fand den Frieden, den er auf Erden nicht hatte finden können. Am nächsten Morgen kamen aus Paris und anderen Orten acht Freunde, die das Zimmer, in welchem der Sarg stand, mit Vincents Bildern, die sich ganz wunderbar machten, schmückten. Es waren viele Blumen und Kränze geschickt worden. Dr. Gachet war der erste, der einen großen Strauß Sonnenblumen brachte, weil Vincent sie so geliebt hatte. Er ruht an einem sonnigen Fleckchen inmitten der Kornfelder.“

„Man kann nicht schreiben, man kann keinen Trost finden. Es ist ein Schmerz, der mir lange nachgehen wird und den ich mein Leben lang mit mir herumtragen werde. Alles, was man sagen könnte, ist dies, daß er nun den Frieden hat, nach dem er selbst verlangte. — Das Leben wurde ihm so schwer; aber, wie es häufiger geschieht, jetzt weiß jeder seinem Talent Gutes nachzusagen.“

Theos schon schwache Gesundheit war gebrochen. Sechs Monate später, am 21. Januar 1891, folgte er seinem Bruder ins Grab.

Sie ruhen nebeneinander auf dem kleinen, zwischen Kornfeldern gelagerten Kirchhofe zu Auvers.

Ein durch die vergangenen Jahre alt und gelb gewordener Brief Theodor van Goghs an seine Schwester redet mit seiner eigenen Stimme wie hoch über dem schweigenden Grab: „— — — Man sagt, es sei gut, daß er ruht: — Ich zögere es zu tun. Eher empfinde ich es als eine der größten Grausamkeiten des Lebens; er ist zu den Märtyrern zu zählen, die lächelnd starben.“

Das Werk des Meisters

Legen wir die geschriebenen Tagebuchblätter des Künstlers beiseite und wenden wir uns seinem Werk, seinen Taten zu. Man wird sich zunächst einmal darüber klar werden, wie weit sein Schaffen in einem ursächlichen Zusammenhang mit seinem körperlichen Leiden steht. Wir werden im Hinblick darauf, daß seine Krankheit erst in späten Jahren, d. h. in Arles ausbrach, von der Annahme einer stark psychopathischen Anlage absehen. Die Analyse seines Wesens macht besonders deswegen außerordentliche Schwierigkeiten, weil der Künstler auf der Höhe seines Schaffens zusammenbrach und sein Wesen nicht zur Reife kam. Er ist eigentlich über den Sturm und Drang nicht hinweggekommen, und alle Besonderlichkeiten seiner Kunst lassen sich allein schon damit erklären. Wenn sein Leiden eingriff, so wirkte das fast antreibend. Als er das nahe Ende ahnte, peitschte ihn der Gedanke an die kurze Frist seines Schaffens. Aber das kann doch nur für die letzte Zeit in St. Remy und Auvers gelten. Wir werden auch feststellen müssen, daß das Bedeutendste vor dieser Zeit liegt und er später, wie die vielen Wiederholungen erweisen, seinen Darstellungskreis nicht mehr erweitert. Doch auch die größten Geister zeigen Zeiten des Ermattens. Ich verweise etwa auf Michelangelo und Dürer. Zu welchen Wandlungen und zu welcher klassischen Beruhigung der Künstler hätte kommen können, wenn ihn das Unheil nicht so hart getroffen hätte, das wäre auch zu erörtern.

Einstweilen müssen wir ihn nehmen, wie er ist, und seine Werke, das Wesentliche nach seiner Schicksalsbestimmung charakterisieren. Als Grundformel möchte ich aufstellen: Brennt einem heiliges Feuer in der Seele, schäumt das Blut im Verlangen nach künstlerischer Form in den Adern, so muß er durchdringen trotz der Zeit, der unglückseligen, in die er hineingeboren ist, trotz einer widerspruchsvollen Welt ringsum, trotz einem zum Sterben franken Körper, einem zerbrechlichen Gefäß, in dem dieses Feuer brennt. Das Aber — das zeigt das

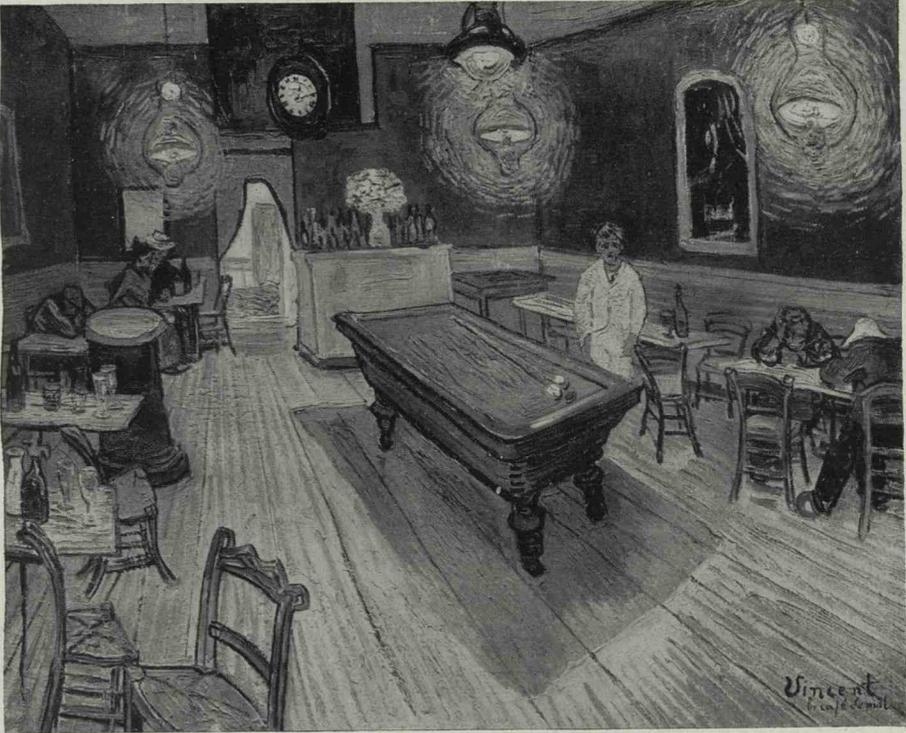


Abb. 32. Nachtcafé. Gemälde aus Arles. 1888. Moskau, Staatliches Museum der schönen Künste Aufnahme F. Brudmann N.-G., München

Beispiel dieses Künstlers. Eine solche Natur muß in sich gekehrt sein, muß ihr eigenes Leben führen. Nur ein Ich von eigener Art, das also etwas Eigenes in sich trägt oder etwas hat, das in eine Form zu gießen ist, mit dem es eine Hülle füllen kann, ist auch Künstler und zum schöpferischen Gestalten geboren. Vincent van Gogh ging seine eignen Wege, wich ab von den andern und schuf sich seine eigene Welt, so sonderbar, daß alle ringsum über ihn den Kopf schüttelten, daß seine Eltern und Geschwister ihm fremd blieben, wenn auch ein gütiges Wesen in ihm wohnte und nicht Eigennuß, sondern Eigenwille ihn absonderten.

Weiter aber möchte ich von der Güte seiner Seele wie von der geradezu leidenschaftlichen Hingabe an sein Ideal reden. Wir sehen ihn als Kind seine eignen Wege gehen. Er streifte allein für sich durch die Natur, sammelte Vogel- nester, Käfer und allerlei Getier. Die Natur zog ihn mit magischer Gewalt an, worin wir gewiß schon einen Teil seines künstlerischen Dranges zu sehen haben. Nur derjenige, dem die Natur offen ist, der in das Leben sieht und von starkem Daseinsgefühl beseelt ist, wird bildender Künstler sein können, weil das ewig schöpferisch Gestaltende der Natur ein Teil seines inneren Ichs ist, oder weil er in der Natur seine in ihm schlummernden Kräfte lebendig sieht. Allein aus solchem Lebensgefühl heraus kann wahres Künstlertum werden!

Freilich hat es viele Jahre gewährt, bis er zum Bollbewußtsein gekommen ist. Er tritt, offenbar mit Widerwillen, in den Kunsthandel ein und ist sechs Jahre lang in ihm tätig gewesen, ohne daß er sein Ziel erkannt hätte. Mehr aus Widerspruch gegen das Rohe des Händlertums denn aus Erkenntnis seiner künstlerischen Ziele wendet er sich von dieser Erwerbstätigkeit ab. Trotzdem er

dauernd mit Bildern zu tun hat und immer von den Bildern spricht, Künstler aufzählt, die ihm besonders sympathisch erscheinen — es ergibt sich freilich eine sonderbar bunte Reihe —, liebt er sehr viel und vielerlei. Abscheu gegen die Welt und das Getriebe der Menschen treibt ihn in die religiösen Welten.

Und es beginnt das dramatische Geschick des in eine fremde Welt Hineingeborenen. Er sucht die Gemeinschaft, glaubt sie öfters in einem Menschenwesen, in der Liebe zu einer Frau gefunden zu haben, wird aber immer enttäuscht. Zweimal erhält er eine Abweisung, und das drittemal zwingt ihn das Widerspruchsvolle zu einem Bruch, der ihm von anderer Seite, von seinen Verwandten aufgezwungen wird.

Schon daraus können wir ein Doppeltes, das so leicht absonderlichen Naturen eigen ist, feststellen: den Mangel an Menschenkenntnis und die doch nur geringe Entschlußkraft im praktischen Dasein. Es fehlt eben das Wohlgeordnete eines einfachen Menschen, den der natürliche Lebenszwang in eine unerträglich klare Situation hineinstellt und der darin seinen Halt findet. Es verfolgt ihn das Geschick, daß er um ein Ideal ringt, das außerhalb der gegenwärtigen Welt liegt. Sein geradezu universelles Gemeinschaftsverlangen steht widerspruchsvoll neben der Sonderlichkeit seiner Neigungen. Es treibt ihn zu den Bauern, den Arbeitern, den armen und kranken Bergleuten, nachdem es ihn schon zum Prediger gemacht hat und er in der Zeit nach dem Austritt aus dem Kunsthändlerberuf in London als Lehrer und Prediger tätig war. Er wird zum Samariter in den Kohlenbergwerken Belgiens. Ob es wirklich eine starke, einseitig entwickelte Religiosität war, die ihn fast zu asketischem Entsagen aller materiellen Genüsse treibt, oder ob sie vielmehr aus innerem Unbefriedigtsein und aus unsicherem Schwanken, wo er seine Lebensaufgabe finden sollte, hervorging, entzieht sich der letzten Entscheidung. Das psychologisch Interessante ist, die Brücke zu finden von diesem ausgesprochen auf das Allgemeinmenschliche Gerichtetsein seiner sittlichen Forderungen zu seinem überfeinert ästhetischen Künstlertum, welches sich letzten Endes als der Kern seiner Malerei darstellt.

Wieder kommen wir zu der Fremdheit der Welt rings um ihn, der ebenso wie eine Religion tief innerliches künstlerisches Fühlen fehlt. Was wir heute Kunst nennen, schöpft seine Kraft aus rationalistischer Erkenntnis, aus kalter Empirie. Auch die Malerei ist zur Malwissenschaft geworden, indem es im Impressionismus um die Weisheit der Pinselführung zu tun ist und um die Wiedergabe des optischen Phänomens der Auflösung aller Wirklichkeit im bewegten Spiel der atmosphärischen Lichtwellen.

In solche Einstellung hineingezwungen, mußte van Goghs innerliche Natur, in der eine gute Dosis ererbter Religiosität zunächst im christlichen, später in pantheistischem Sinne lebendig ist, die Kälte der Atmosphäre im französischen Impressionismus bitter empfinden. Er versteht diese herzlose Zeit nicht. Sehr lehrreich sind seine Auseinandersetzungen über den Mangel eines Zusammenhanges der Künstler untereinander und über das Fehlen einer großen Zeitaufgabe. Er weist auf die Vergangenheit zurück und darauf, in wie ganz anderem Maße den Künstlern Halt und Ziel gegeben wäre, besonders auch in dem Gebundensein an die Religion. Das ist ein allzu berechtigter Einwand, womit eben ausgesprochen ist, wie wir die künstlerische Kultur der Vergangenheit nicht mehr besitzen und erstarren in unserer frostigen, wissenschaftlichen Kultur. Ich verweise auch auf jenen Brief, in dem er den Arzt mit seiner platten objektivistischen Weisheit zurechtweist. Das sind alles tiefe, aus einem stark innerlichen Gefühl geschöpfte Einsichten, die unsere Gegenwart hart anklagen.

Es charakterisiert vielleicht die eine, die menschliche Seite seines Wesens, daß er auf die Meister der Schule von Barbizon, auf Millet, Rousseau, den er in seiner schlichten Sachlichkeit hochschätzt, Daubigny, Corot greift. In gleicher Weise und gewiß auch wegen seiner Motive schätzt er besonders Israëls. Ist



Abb. 33. Weiße Rosen. Gemälde aus St. Rémy. 1890
Berlin, Sammlung Frau F. Oppenheim. Aufnahme F. Hanfstaengl, München
(Zu Seite 56)

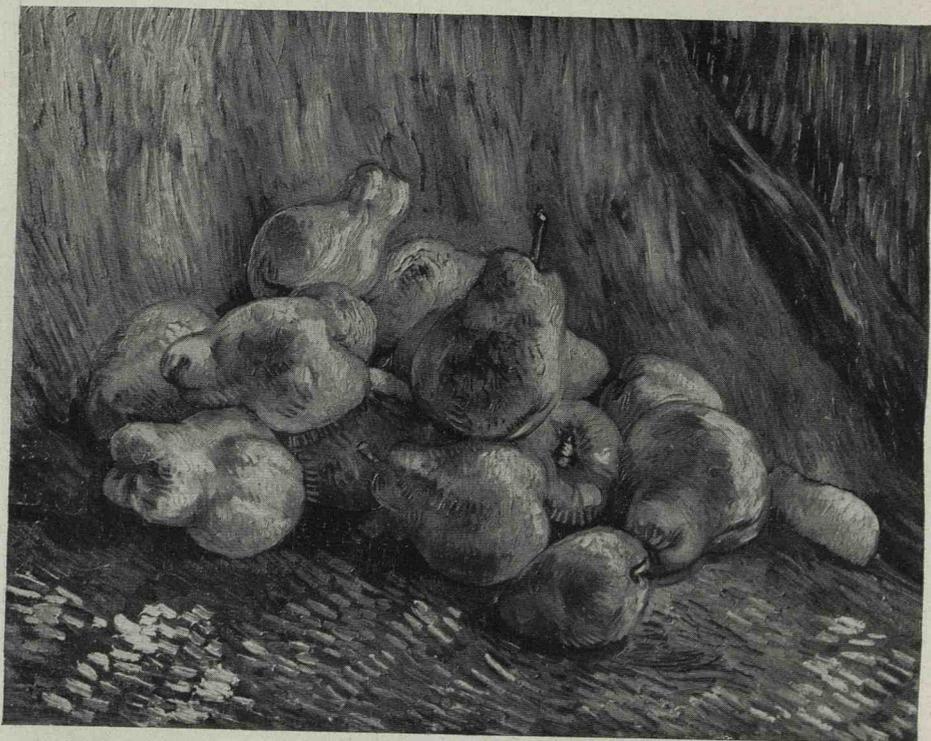


Abb. 34. Birnen. Gemälde aus Arles. Dresden, Gemäldegalerie. Aufnahme F. Hanftaengl, München (Zu Seite 56)

doch sein Leben lang seine Hingabe für den Bauern und einfachen Arbeiter ein besonderer Zug seines Wesens. Also etwas außerhalb der Kunst liegende, mehr soziale Dinge spielen in seinen Ideengängen eine bedeutende Rolle. Dazu kommen seine religiösen Neigungen. Renans Leben Jesu begeistert ihn immer und immer wieder. So wird man versucht, seine religiös-sozialen Wahneideen ein klein wenig als psychopathische Belastung anzusehen. Er wünscht sich denn auch eine Kunst, die viel mehr als die gegenwärtige mit der Religion verknüpft sei.

Trotzdem würde diese Annahme unbedingt zu weit gehen. Die Kunst und ihre reine Schönheit hält ihn von Anfang an in zunächst noch unsichtbaren Banden. All die vielen Briefstellen mit Naturbeobachtungen, die ihm immer zum inneren Erlebnis werden, erweisen das Vibrieren seiner Seele in diesen dem Auge sich erschließenden Welten. Er ist von Anbeginn an ein Seher, ein in den optischen Welten schwärmender Genius. Doch es ist nicht etwa nur die Naturfreude, verknüpft mit den heimatlichen Wirklichkeiten, wie sie vielleicht dichterischen Geistern auch zugänglich ist, sondern bald finden wir in seinen Briefen Anzeichen von rein ästhetischem Zusammenstimmen zartester Farbakkorde. Ich erinnere daran, daß ein ihm vielleicht entfernt verwandter Geist, Ph. D. Runge, ähnlich religiösen Schwärmereien nachgehend, auch zu einer Farbenlehre zu kommen versuchte. So erstaunen wir nicht, daß der andere Pol seines künstlerischen Wesens Delacroix, sein Lehrmeister aber sonderbarerweise Monticelli ist, also Künstler, die fern von jeden ethischen Triebkräften rein künstlerischen Leidenschaften nachgehen. Wir müssen gestehen, daß sich hier eine Klippe, wenn nicht tiefe Gefahr für sein Wesen auftut. Somit sehen wir ihn befangen im l'art-pour-l'art-Geist der Franzosen, und wir wissen, daß er, ein Kind seiner Zeit, im Bann der Impressionisten steht. Der überfeinerte Farben-

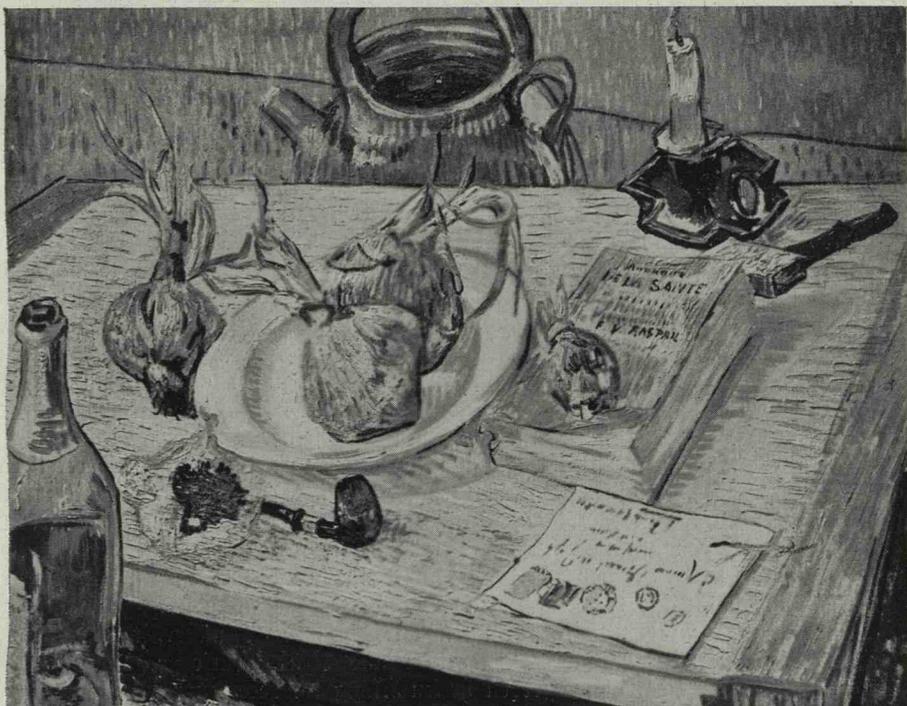


Abb. 35. Stilleben. Gemälde aus Arles. Haag, Sammlung Frau H. Kröllner-Müller
Aufnahme F. Bruckmann N.-G., München (Zu Seite 56)

sinn, der sich in Worten wie in Bildern zu zartester Farbenkombination begeistert, überschlägt sich manchmal. Das Ekstatische, das sich in seinen religiösen Erlebnissen zeigt, klingt hier durch. Sowohl in Worten wie in Bildern erlauschen wir das Klingen zartester Töne auf einem äußerst feinen Instrument. Wir erkennen, daß er jedes, sei es etwas Ethisches, sei es etwas Ästhetisches, furchtbar ernst nimmt und stets in Schwärmerei verfällt.

Dabei ergibt sich etwas ganz Bedeutsames für seine Stellung in der Kunst seiner Zeit. Wie alle Welt waren Deutschland und Holland hineingerissen in den Strudel des französischen Impressionismus. Wir wissen, daß die Franzosen in echt romanischer Weise die Kunst als ein Ding für sich erfassen und allein aus einem ästhetischen Genießen der Schönheiten von Farbsymphonien ihre entzückenden Werke schaffen. Ihre glückliche Natur ist eben dazu gestimmt, den Schönheitsrausch als solchen zu nehmen und sich sorglos ihm hinzugeben. Vincent van Gogh aber, das erkennen wir eben doch, war zu sehr germanischer Art, als daß er ohne die Last einer innerlichen Anteilnahme so göttlichem Leichtsinne hätte verfallen können. Er denkt sich eben immer etwas dabei und will seinem Werke bald diese, bald jene Note, bald die Stimmung der Ruhe, bald die des Aufgeregtseins geben, weil er dies oder jenes Bild der Natur in entsprechender Weise aufgenommen hat. So ist es gekommen, daß er den Impressionismus, also das innerlich gleichgültige Aufnehmen bestimmter Natureindrücke zum Expressionismus umgebogen hat, d. h. zu einer Art Bergewaltigung im Sinne von ganz besonderen Stimmungsakzenten. Aus dem rein optischen Erfassen wird ein seelisches Reflektieren auf die Natureindrücke. Es ist bezeichnend für das Losgelöstsein der Kunst aus jenem Getriebe des Lebens, ganz analog der Wissenschaft, daß in früherer Zeit künstlerischer Kultur als selbstverständlich zu

bezeichnende Verinnerlichung als eine falsche Zumutung angesehen wird und letzten Endes die Kunst van Goghs daran Schiffbruch litt. So wird der Widerspruch zwischen dem Ästhetischen und dem Ethischen in seiner Kunst zum Zwist. Schon die Vereinsamung in dieser besonderen, der Zeit fernem Ausdruckskunst mußte auf die Dauer zerrüttend auf den Künstler wirken.

Das spricht sich besonders in dem Zwist mit Gauguin aus. Die geistige Gemeinschaft, die er mit diesem erhofft, wird zu einem schönen Traum mit furchtbarem Erwachen. Hier ist nicht nur die Verschiedenartigkeit der Temperamente, sondern auch die starre Einseitigkeit, mit der jeder sein eignes rein künstlerisches Ideal vertritt, das Auseinandersprengende gewesen. Der moderne Künstler schafft eben nicht mehr in Anlehnung an irgend ein anderes Zeit- und Weltanschauungsideal, sondern er sucht in irgend einem Darstellungsprinzip seinen Halt, und in diese akademische Doktrin verbeißt er sich, womit er sich denen erst entfremdet, die wiederum irgend ein anderes Schlagwort als Aushängeschild gewählt haben.

So gerät Gogh auch da in Zwiespalt mit seiner Umgebung, und man könnte geneigt sein, die krankhafte Empfindlichkeit und das leichte Gereiztsein als einen hysterischen Reflex seines Nervenapparates zu bezeichnen. Somit wäre er pathologisch und anormal anzusehen. Aber der Betrachter seines Werkes, der ihm innerlich nahezu kommen sucht, möge doch vielmehr die helle Lichtseite seines Ichs in Betracht ziehen. Eine flammende Glut der Begeisterung, eine heiße, schönheitsdurstige Seele saß in ihm, und wenn er auch nicht sogleich den Weg zur Kunst gefunden hat, so können wir schon das Hinüberstimmen in die höchsten ethischen Werte, wie Nächstenliebe und Krankenfürsorge, Neigung zu den einfachen Menschen, diesen selben hellen Klang wiedererkennen. Dann aber, als er den Weg zur Kunst und seine Ausdrucksform gefunden hat, sehen wir ihn immer lichterem Gefilden zustreben, ja bewußt den Weg nach dem heiteren Süden suchen, bis ein grausames Unheil die irdische Hülle seiner Seele zerbricht.

Was uns seine Briefe und persönlichen Äußerungen offenbarten, das wird bei solch ausgesprochen eigenwilliger Persönlichkeit das künstlerische Werk in voller Klarheit belegen. Bevor wir an die Entwicklung seines künstlerischen Vermögens herantreten, möchte ich einiges über die künstlerischen Motive sagen. Es ist für eine starke innere Anteilnahme am Werk bezeichnend, daß jedes bei ihm einen besonderen Sinn hat. Es ist ihm nie gleichgültig, ob er eine Landschaft oder eine Figur malt, jedes Motiv erfordert eine besondere Anteilnahme. Am selbstverständlichsten ist ihm, dem Holländer, dem Nachfahren der Goyen und Ruysdael, immer die Landschaft. So sehen wir ihn selten nur über das Wesen der Landschaft diskutieren, und sprudelnd fließt das Wort, wenn er, von irgend einer Naturstimmung gepackt, ein Landschaftsbild, das ihm zum lebendigen Ereignis wird, beschreibt. Immer spielt das Stimmungsmoment eine wichtige Rolle, indem er seinem mehr religiösen Weltallsehen gerne in dem Tiefendrang landschaftlicher Szenerie Ausdruck gibt.

Ganz anders steht es mit dem Figürlichen. Es bedarf dazu einer ganz anderen geistigen Anstrengung, und wir sehen ihn oft sich Gedanken machen über den Sinn der Form. Mit Maave kommt er auseinander, weil er das Zeichnen nach Gipsen verweigert, ja verspottet. In Antwerpen sehen wir ihn sich aufregen wegen des übertriebenen Betonens des Umrisses im Unterricht. Er spricht von einem Erfassen der ganzen Figur, wobei charakteristischerweise das Inhaltliche, daß der Grabende eben ein Bauer sein soll, nicht bloß ein Grabender, bedeutend ist, also letzten Endes etwas, was außerhalb des rein künstlerischen liegt. Er kommt nicht über den Gesichtskreis des Bauernmalers Millet hinweg und hat gerade in den letzten Jahren Motive Millets kopiert.

Entgegengesetzt steht es mit dem Stilleben, das ihm als Niederländer ebenfalls als natürliches Erbteil gegeben war. Hier spielt das Objekt gar keine

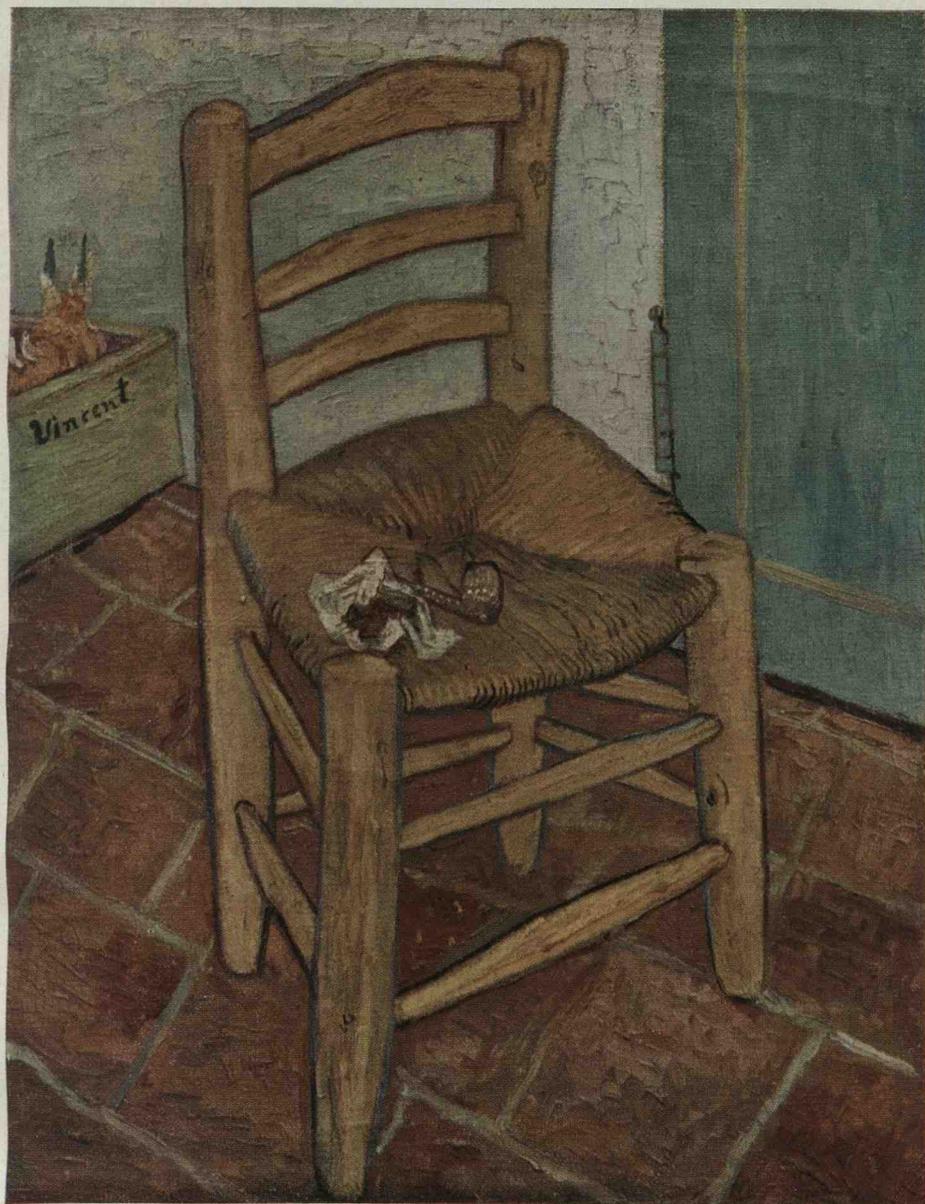


Abb. 36. Der gelbe Stuhl. Gemälde aus Arles. 1888. London, Nationalgalerie
(Zu Seite 56)

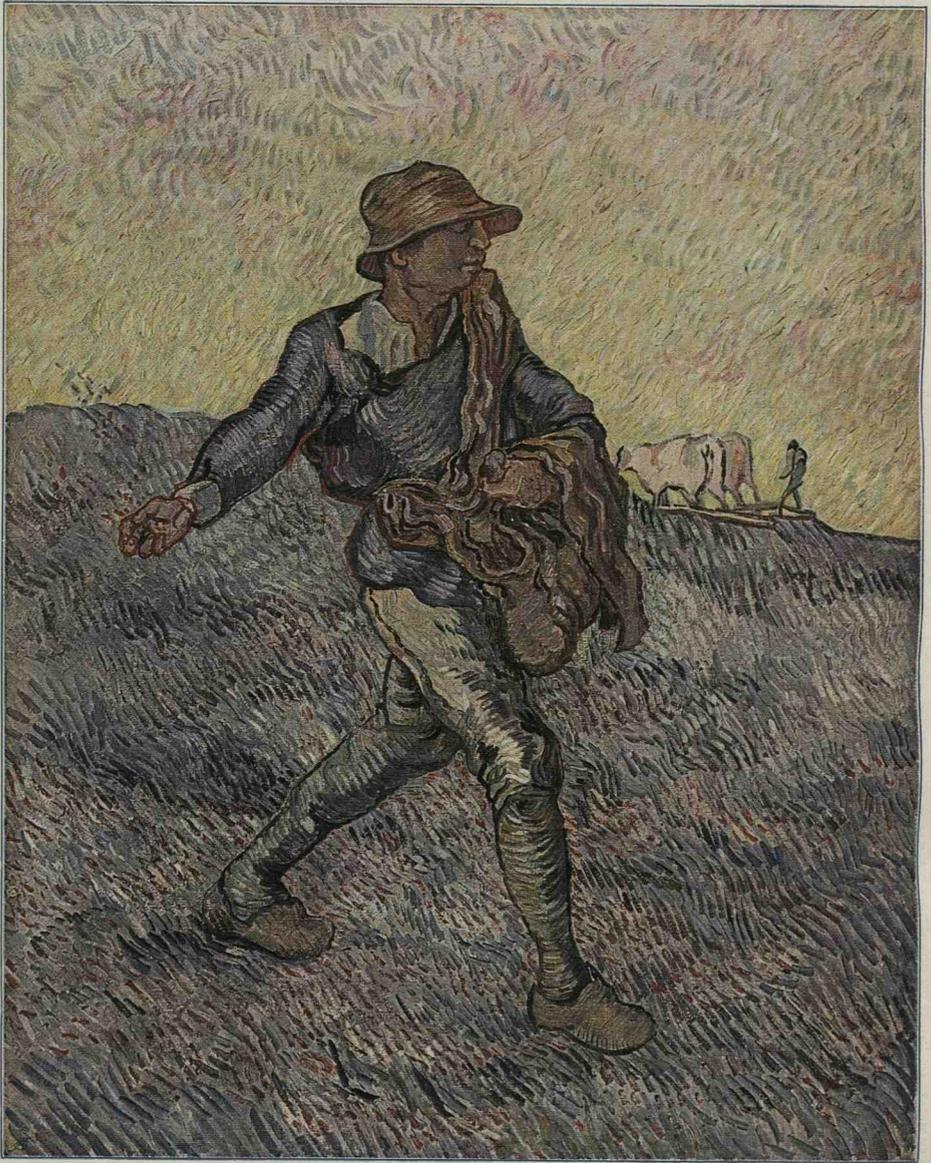


Abb. 37. Der Säer. (Nach Millet). Gemälde aus St. Rémy. 1889–1890
(Zu Seite 57)

Rolle. Es ist ihm immer rein künstlerisches Motiv, Malexperiment, wo er allein seinen ästhetischen Sentimenten individuellster Farbenzusammenstimmung nachgeht. Zu den vielen herrlichen Blumenstücken, besonders seinen Sonnenblumen, die zu Farbensymphonien berauschendster Art gehören, kommt noch allerlei. Obst, andere Eßwaren und Eßgeräte, Töpfe, Stühle, ja alte Schuhe und Vogelnester bringt er.

Endlich aber muß des Porträts gedacht werden. Hier tritt das Psychologische hervor. Wie Rembrandt wählt er oft sich selbst als Objekt seiner psychologischen Analyse, und seine zahlreichen, besonders in der Pariser und Arler Zeit entstandenen Selbstporträts erweisen das tief Eindringliche seiner Beobachtung. Es ist nicht nur die Individualität an sich, sondern auch der gewählte Augenblick, der in echt moderner Weise zur Charakteristik herangezogen wird. Er sucht den Dargestellten als Typus zu gewinnen, will ihn aber auch sprechend machen. Daß er dementsprechend auch die Ausdrucksmittel variiert, also stilisiert, das ist bei seiner Natur nur selbstverständlich.

Nun wollen wir seine Werke an Hand der künstlerischen Entwicklung besprechen, wobei wir in diesem Entwicklungsgang klar vier Epochen erkennen. Voran steht die holländische Frühzeit. Er versucht sich als Autodidakt, wobei auffällt, daß er sich eigentlich selten an andere anlehnt, sondern immer von unmittelbaren Natureindrücken ausgeht. Zeichnungen und Aquarelle aus der Zeit zeigen in der Hauptsache Figuren im Sinne Millet's oder Israëls'. Viele Kopfstudien, durchgehends Typen aus dem Volk, stammen aus dieser Zeit. Er bringt Bauern bei der Arbeit (Abb. 2), Bäuerinnen (Abb. 5, 8), Fischerinnen (Abb. 4), Weber und Weberinnen am Webstuhl (Abb. 9), alte Männer (Abb. 3) u. a., ferner Stilleben, besonders Äpfel, Kartoffeln, Kohl, Töpfe, Vogelnester. Die Landschaft steht noch zurück. Es sind durchaus Heimatbilder, die den individuellen Charakter der Landschaft festzuhalten suchen. Das elterliche Wohnhaus, die heute nicht mehr stehende kleine Kapelle, Bauernhäuser, gelegentlich auch eine Mee, der Blick über ein Ackerland. All diese Bilder charakterisieren sich durch den erdenschweren, dunklen Ton, der durchaus dem widerspricht, was wir sonst von ihm kennen. Außer zu Millet werden wir Beziehungen zur heimatischen Kunst, zu Maave, seinem Lehrer, und auch zu Goyen festzustellen haben. Hier steckt er noch in dem trüben Stimmungston, dem etwas schwierigen Toncharakter der holländischen Malerei, die aber gewiß der holländischen, wasserhaltigen Atmosphäre durchaus entspricht. Besonders Interieurs finden sich häufig. Hellbunkel in einer mehr Rembrandt'schen Schwere umhüllt alles, manchmal nur zu Franz Hals' kühlerem Grau und dessen breiteren Strich übergehend. Auch Innenräume mit Lampenlicht bei ganz tiefer Tönung zeigen sich. Das Licht hat durchaus modellierende Kraft und ist noch weit ab von der auflösenden Energie seiner späteren Jahre. Manchmal bekommt das Licht etwas unruhig Flackerndes über den in breitem Strich gekneteten Formen. Immer aber, ob wir Interieurs oder Köpfe und Stilleben mit späteren Stücken vergleichen, vermischen wir das Verklärte, Lichtgelöste, kurz die ästhetisch zarte Seele des idealistischen Meisters. So werden wir uns hüten müssen, diese unfertigen Frühwerke, in denen der Meister sich noch nicht selbst gefunden hat, zu überwerten, was von seiten derer, die den jungen Vincent noch nicht kannten und ob der anderen Note erstaunt waren, geschah. Erwähnt sei, daß ein Drittel seiner Zeichnungen und Aquarelle in diese Frühzeit gehört. Aus der Antwerpner Zeit stammt eine Reihe von Akten und Atelierarbeiten nach Modellen, endlich Straßensichten und solche von der Kathedrale.

Dann aber kommt mit der vom März 1886 bis Februar 1888 dauernden Pariser Zeit die zweite Epoche seines Schaffens, die als bedeutsames Übergangsstadium seiner Arler Blütezeit bezeichnet werden muß. Der Künstler begibt sich zunächst vollkommen in den Bann der französischen geistvoll ästhetischen Weise,

die ihm das, was ihm bei Delacroix und seiner vibrierenden Farbigeit bewunderungswert erschien, zu geben scheint. Wie eine Loslösung von harter Erdbundenheit, von dicker, trüber Farbigeit, von der belastenden Schwere des Hell dunkels, wirkt diese Freilichtmalerei. In Paris waren in Manets Schule Monet, Pissarro, Sisley, Renoir u. a. daran gegangen, alles Objektive, alle Einzelrealität in Licht und Luft zu lösen und zum wesenlosen Bestandteil der vagen vibrierenden Atmosphäre, d. h. zum Lichtphänomen zu machen. Man ging aber noch über das hinaus, was der Impressionismus an bildmäßiger Wirklichkeitswelt und farbiger Realität bewahrte; der Neoimpressionismus kannte nur noch die irrealen Werte, die Farben wurden blasser Schein, prismatische Lichtbrechungen. Der Pointillismus zeigt nur noch Interesse an der Pinselührung, und die Flächenbedeckung des weißen Bildgrundes mit farbigen Punkten wird zur künstlichen Spielerei. Technisches Raffinement ist Trumpf. Jener warme, wenn auch etwas schwere Erdenluft heimischer Erde, wie ihn die Bilder der holländischen Epoche atmen, geht dahin. Er muß in der Großstadtluft verkümmern. Geistreiche Malweise mit einem immer mehr deutlichen Verblässen innerer Anteilnahme gewinnt die Oberhand.

Zur Illustrierung des Gesagten stelle ich eine in der holländischen Zeit angelegte, freilich in Paris überarbeitete brabantische Landschaft (Abb. 6) neben Bilder der Pariser Zeit (Abb. 7). Auf ersterem ist über dicken tonigen Grund von erdenhafter Festigkeit ein lebendiges Spiel bewegter, breit hingeworfener Lichter gestreut. Sichtbar aufstrahlender, mit grauem Dunst belebter Himmel schillert durch das zitternde Blattwerk. Dies gelockerte Licht, vielleicht ein Zeugnis ersten Pariser Einflusses, leitet uns zu den ausgesprochen impressionistischen Bildern (Abb. 10). Duftiges Gelöstsein, Helligkeit, durchsichtiger Lichtglanz läßt überhaupt nicht den Begriff der faßbaren Wirklichkeit aufkommen. Lichtes Grün, zartes Rosa, violettliches Blau, zitterndes Fleckenpiel feinsten Farben geben dem Bild etwas von einem atmosphärischen Phänomen. Der Vergleich erweist die Gegensätzlichkeit. Wir fragen kaum, ob Baum, ob Strauch, ob Figur oder Bank, ob Weg oder Tiefe, auch nicht das Wo, sondern nur nach dem möglichst lebendigen Farbenflächenspiel gegenüber der intimen älteren Landschaftsmalerei, die vielmehr ein Landschaftsportrait geben will. So überraschend das Lichtphänomen vorgeführt wird, so kühl ist es, so gleichgültig läßt es uns in dem ausgesprochenen Stimmungsmangel. Der Künstler steht im Bann des Neoimpressionismus und seiner feinen Pointilliermanier, im Motiv an Pissarro erinnernd. Zwischen beiden Bildern steht das im Motiv etwas andere Seineufer (Abb. 12), das uns vielmehr an Monet oder Sisley denken läßt. Hier sind die Pinselstriche noch länger gezogen, und die verschiedenen Farbtöne, das violett schimmernde Wasser mit rosa Reflexen, das Ufer vorn mit Gelb, lichtem Grün und Rosa, dahinter die grüne Wand der in Ton verschiedenfach variierten und modellierten Bäume — all das hat noch einen deutlichen Aufbau im Sinne einer greifbaren Wirklichkeit.

Zahlreiche weitere Beispiele aus der überaus fruchtbaren Pariser Zeit könnten angeführt werden. Ein anderes Seineufer mit Brücke (Abb. 10), in wunderbar weichen Strichen breit hingesezt; von außerordentlich schöner Melodik die rote Brücke über dem blauen Wasser, worüber die gelockerten Baumkronen und ein dunstiger graublauer Himmel erscheinen — wie ein temperierter Monet der achtziger Jahre. Ein Blick auf Paris (Abb. 11) läßt bei ganz locker weichem Anstimmeln einer Vordergrundschiht das sich breit lagernde Bild der Stadt, überragt von der Kuppel des Invalidendomes und hellwolkigem Himmel, ebenfalls in Monetscher Weise als äußerst abgestimmte Farblichmelodie erklingen. Wir vermeinen, der Künstler hätte sich in den ästhetischen Schönheitsrausch der Franzosen hineinreißen lassen und wäre zum heiterfrohen Genießer der Lichtschönheiten der sichtbaren, sonnendurchstrahlten Welt geworden. Wie er sich in

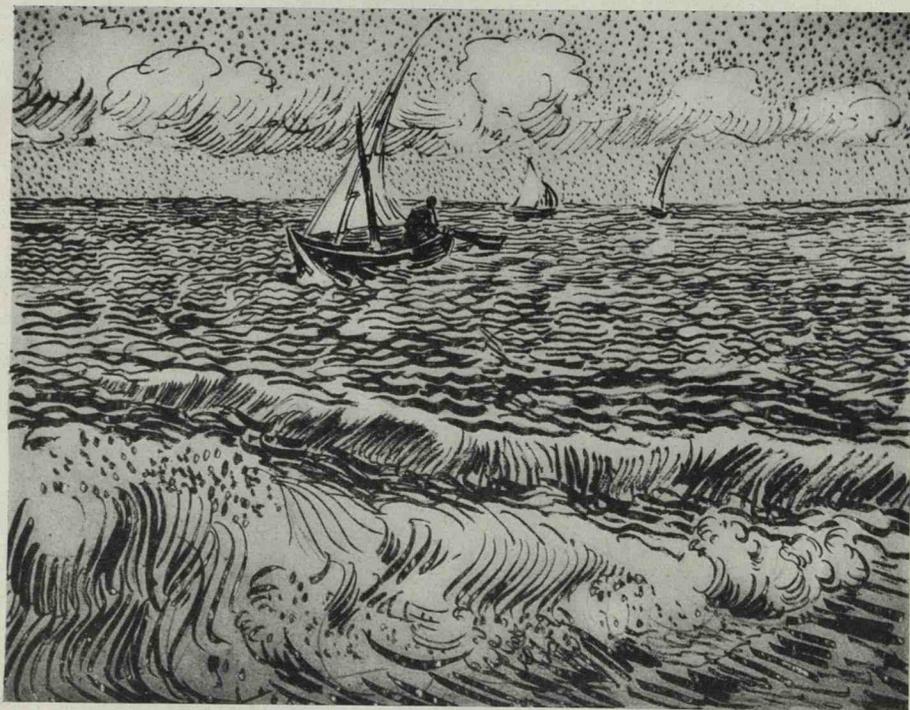


Abb. 38. Strand bei Saintes-Maries. Zeichnung. 1888. Luzern, Sammlung J. W. Böhler
(Zu Seite 54)

den Pointillismus des Neoimpressionismus verliert, das zeigt besonders deutlich der Blick aus dem Fenster (Abb. 14), wo die Häuser mit den roten Dächern in einem zitternden Spiel lichter Farbenpunkte aufgelöst erscheinen, und wenn etwa eine Häuserwand als hohe Kulisse aufragt, so wirkt das farbige Original durchaus in dem Glitzern der bald dichter und kräftiger, bald dünner gesetzten blauviolettlichen Farbenflecke und -punkte, mehr als ein leis verdichtetes Wiederklingen gleichen Farbspieler. Auch das Innere eines Restaurants (Abb. 15) mit weiß gedeckten Tischen, von einer entzückend schönen, jubelnd lichten Farbigkeit ist in dieser selben Pointilliermanier ausgeführt. Im gleichen Geist ist manches seiner damaligen Selbstporträts (Abb. 1 u. 16) gemalt, wo wir reizvoll das brennende Rot des Bartes und den zarten Fleischton zu dem energischen Blau der Jacke und dem flimmernden Grund in einem Meer zitternder Farbenpracht gelöst sehen.

Dann aber greife ich als letztes der Landschaftsbilder der Zeit eine Ansicht des Montmartre (Abb. 13) mit der bekannten Windmühle heraus. Wir spüren deutlich, daß ein anderes, kräftigeres Wesen hervordringt. Die reine, bis zum gewissen Grad innerlich unbeteiligte Hingabe an die farbige Impression, die ihn so ganz als Schüler der Franzosen erscheinen läßt, durchsetzt sich mit neuem Wollen. Aus dem leichten Genießen wird ein tiefes Erleben der Natur. Und damit hat Vincent van Gogh seinen eigenen Stil gefunden. Es ist nicht das klassische Sichbesinnen auf das Wesen von Form, Raum, Bild, also nicht das neue Aufbaueschema, wie es Cézanne bringt, sondern es ist das lebendige Sich-hineinschauen in die zum Erleben werdenden Wirklichkeiten. In dem Fall, wo es sich um eine Landschaft handelt, ist es das Erleben der Raamtiefe: Das charakterisiert sich zunächst in dem verschärften Akzentuieren gewisser Werte, so



Abb. 39. Zypressen. Zeichnung. 1889 (zu Seite 57)

der Tiefenvertikale, wie sie der scharf in die Tiefe geführte breite Weg zeigt, dem entgegen, ebenso akzentuiert, die breitgedehnte Linie des Horizontes steht. Sind das die beiden Grundrichtungen im Bild, so sucht er weiter durch reiche Formulierungen die Raumweite zum Bewußtsein zu bringen, und zwar koloristisch in der feinfühligsten Kontrastierung der breiten Vordergrundsschicht, die Gelb als Hauptton trägt, zu dem lichten, breitgespannten blauen Himmel; das ist der eine starke Komplementärakkord. Der andere zwischen Grün und Rot ist weniger gegensätzlich, mehr ineinander gespielt, in dem Grün der Bäume und Sträucher und dem Rot der Dächer angeschlagen. Vielfältige Briefstellen erweisen, daß sich der Künstler dieser Akzente durchaus bewußt war. Als Drittes und weiterhin ebenso Wichtiges kommt die Pinselführung, die er in gleichem Sinne individualisiert. Den vorn breiten, sich scharf verjüngenden Weg überzieht er mit langgezogenen, in die Tiefe führenden Linien, denen er z. T. horizontale Striche an die Seite legt. So wird die Natur zum Erlebnis des Tiefendranges. Dafür mögen zwei Flachlandschaften (Abb. 27, 28) angeführt werden. Es ist nicht mehr die innerlich gleichgültige Reflexion eines Natureindrucks, sondern das

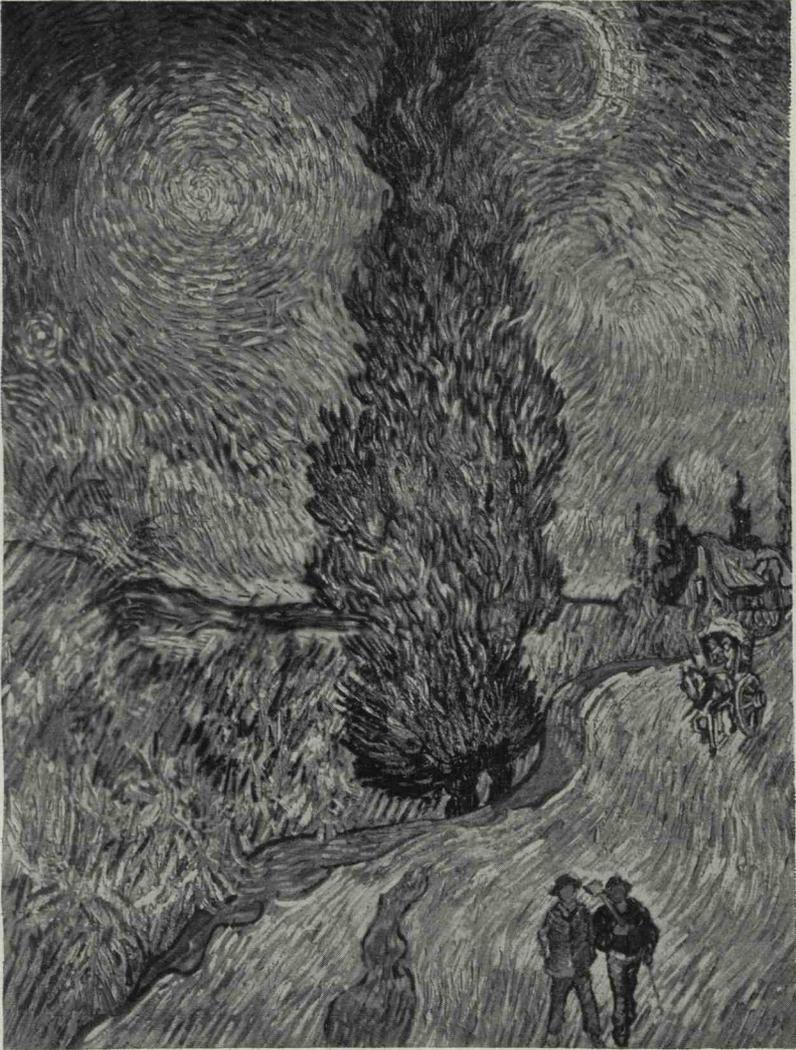


Abb. 40. Landstraße in der Provence. Gemälde aus St. Rémy. 1890
 Haag, Sammlung Frau H. Kröller-Müller. Aufnahme F. Bruckmann A.-G., München
 (Zu Seite 57)

starke Beteiligtsein des Künstlers an dem Naturerlebnis, d. h. der Impressionismus biegt um zum Expressionismus. Das Erlebnis ist das der unendlichen Weite, nirgends ein Halt, nirgends ein Ziel, hemmungslos geht es in die Tiefen, in die Unendlichkeiten, dem sein irdisches Sehnen in echt germanischer Weise zugewandt ist. Wir spüren den Marschschritt, besser gesagt: den rasenden Flug in die Tiefen. Born noch eine breite Schicht mit breiten, fast horizontalen Strichen als eine Sphäre naher Ruhe charakterisiert; dann geht es in leise parallel gelegtem, vertikalem Linienzug absatzweise in die Tiefen. Sie und da deutet ein horizontaler Streif ganz zart die Distanzen an, die, in der Tiefenrichtung gesehen, natürlich immer kürzer werden. So wird der Pinselstrich in seinem lebendigen Bewegungsdrang zum sprechenden Organ sehnuchtsvollen Weltallgefühles, das in gleicher Weise in der lichten Sonnigkeit und zarten

Durchsichtigkeit der atmosphärisch gestimmten Farben den gleichen Grundton anschlägt.

Dann aber haben wir ein Weiteres zuzufügen. Im Hinblick auf das Porträt des Farbenhändlers Père Languy (Abb. 17) haben wir eines Einflusses zu gedenken, von dem wir in den Briefen gerade dieser Zeit und der nächsten Epoche viel lesen, des japanischen Farbenholzschnittes. Im Hintergrund, rechts und links von dieser derbsten, weichgeformten Gestalt, sehen wir japanische Blätter. Wir bemerken starke dekorative Neigungen zu farbiger Flächenbedeckung im Sinne der Japaner. In ihrer Helligkeit und bewegten Linienführung wirken all diese Figürchen tatsächlich als kontrastliches Rahmenwerk zu der plumpen, weichmodellierten Gestalt des biederen Parisers. Dazu kommt das Bild einer Japanerin (Abb. 18), offenbar nach einem Farbenholzschnitt in leuchtender Pracht eines immerhin weichen Farbauftrages, umgeben von einem dekorativen Rahmen mit Reihern u. a. im Rohr. So stärkt sich an den Japanern sein Liniengefühl.

Damit haben wir schon künstlerisch hinübergegriffen in seine Epoche von Arles, die als die eigentliche Blütezeit seiner Kunst bezeichnet werden muß. Der Drang seiner schönheitsdurstigen Seele dem Lichte und der Verklärung zu treibt ihn nach dem Süden, nach der Provence, und dort hat er seine wunderbare künstlerische Form gefunden. Jetzt ist die Kunst nicht mehr nur Naturreflex, nur Impression, sondern Widerspiel seelischer Regungen, Ausdruck, Expression. Aber wir dürfen nicht denken, daß es eine Abstraktion von der Wirklichkeit wäre, oder daß diese Kunst nicht total wäre und religiöse, poetische oder sonstwelche inhaltliche Dinge für sich eine Rolle spielten. Seine Religion ist die Lichtverklärung, seine glaubensstarke Seele jubelt auf in Licht- und Farbenhymnen, alles, aber auch alles zeigt aus den sichtbaren Welten gewonnene individuelle Prägung. Es ist ein Rausch, ein Taumel ohnegleichen, der uns entgegenklingt etwa in dem wunderbaren Blick auf Arles (Abb. 22) mit den Pappeln im Vordergrund, die wie magische Kulissen in ihrem blauen Stamm und den gelblichen Zweigen vor der düstigen Landschaft stehen. Aus demselben Blauviolett, dem wir an den Stämmen begegnen, heraus entwickelt sich, je tiefer in der Ferne um so duftiger und zarter das feine Zwischenspiel zwischen dem lichten Grün der Wiesen und dem Rosa der Apfelblüten, dazu ganz leise das Rot weniger Dächer, das Gelb der Häuser, das Blau der Ferne. Das ist, man kann es nicht anders sagen, eine Vision herrlichster Art und voll jubelnder Freudigkeit ob der unendlichen Schönheiten der sonnenverklärten südlichen Welten. Von einer ähnlichen Zartheit und gleichem lichten Duft ist der blühende Baum (Abb. 23), den er seinem Lehrer Mauve († 1888) widmet. Alles nur Durchsichtigkeit, delikateste Zartheit in dem lichten Farbenglanz des Südens.

Das gleiche gilt von dem außerordentlich weich gemalten Olivengarten in lichtestem Farbenspiel (Abb. 29).

Weiterhin noch einige Landschaften: Am Uferstück mit dem Boot (Abb. 19) hat ihn offenbar das weiche, leuchtende Rot des Bootes auf dem lichtgelben Sand und neben dem blauen Wasser gereizt. Dann wäre noch eine Reihe von Zugbrückenstücken (Abb. 20) zu nennen. Wunderbar, zart in Linie wie Farbe ist das weiche Wellenspiel auf dem blauen Wasser, die rosafarbige Brücke, darüber das gelbe Gestell des Aufzuges, weiter zwei dunkle Pappeln, rechts über dem mit gelbem und grünem Gras bewachsenen Ufer ein weißes Haus mit rotem Dach, darüber zart blauer Himmel. In den Landschaften der letzten Zeit sehen wir wachsende Unruhe in schwankenden Linien (Abb. 38) oder in aufgeregtem Linienspiel Zypressen, Pappeln u. a. vor sonnendurchwühlten Himmeln.

Wir kommen weiter zu dem berühmten Zimmerinterieur (Abb. 25):

„Heute habe ich wieder damit begonnen. Meine Augen sind ermattet, aber enfin ich hatte eine ganz neue Idee im Kopf, und hier schicke ich Dir eine Zeichnung davon. Immer eine Leinwand zu 30. Dieses Mal ist es ganz

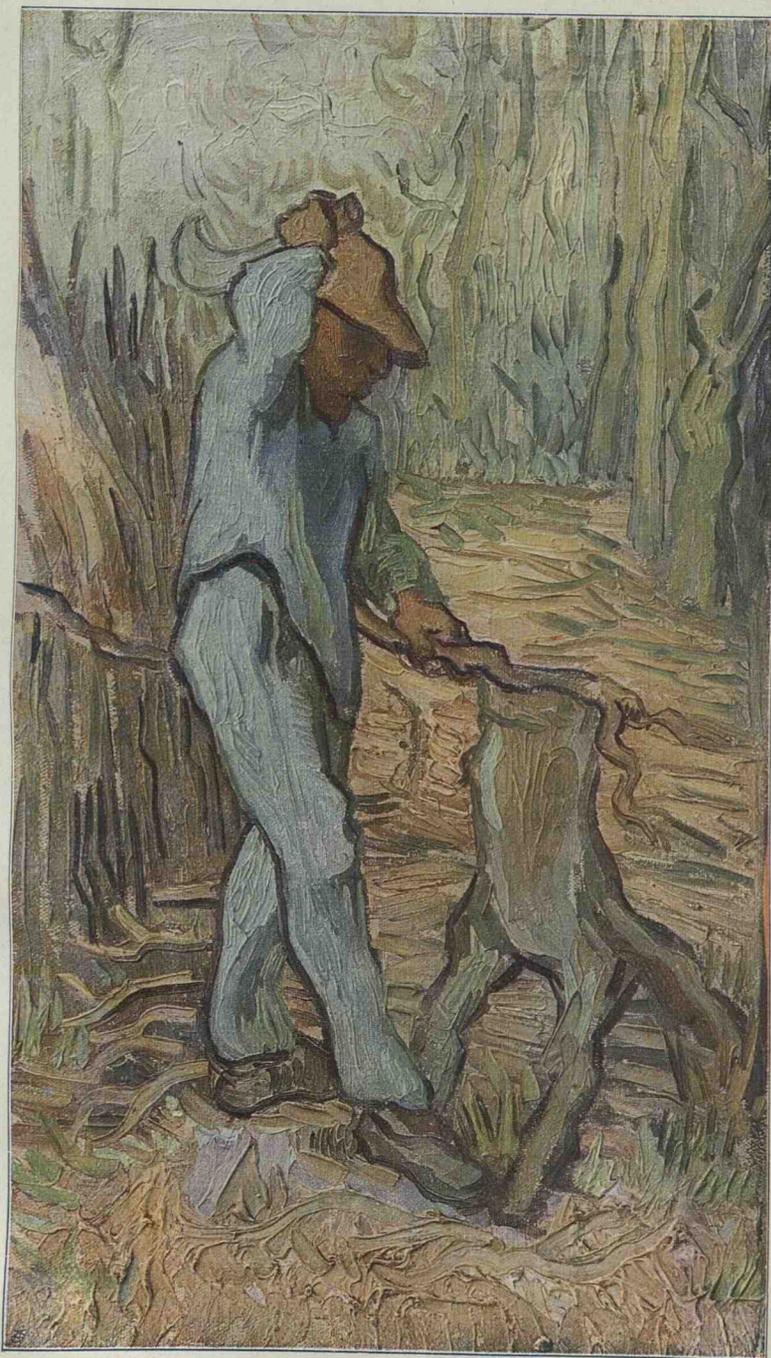


Abb. 41. Der Holzhacker. (Nach Millet). Ölstudie aus St. Rémy. 1890
Amsterdam, Sammlung B. W. van Gogh (Zu Seite 57)



Abb. 42. Feldarbeiter. (Nach Millet.) Gemälde aus St. Rémy. 1889
Amsterdam, Sammlung B. W. van Gogh (Zu Seite 57)

einfach mein Schlafzimmer. Nur die Farbe muß hier die Sache machen und durch ihre Vereinfachung der Dinge einen größeren Stil und die allgemeine Suggestion der Ruhe und des Schlafes geben. Der Einfluß des Bildes muß den Kopf oder vielmehr die Phantasie beruhigen. — Die Wände sind von einem hellen Violett, der Boden hat rote Fliesen. Das Holzbett ist gelb wie frische Butter, der Vorhang, die Decke und die Kopfkissen sind zitronengelb und grün und ganz hell, die Bettüberzüge scharlachrot, die Fenster grün. Der Waschtisch ist orangefarben, die Waschkanne blau; die Türen lila, und das ist alles und sonst nichts im Zimmer. — Die viereckigen Möbel müssen eine unerlöschliche Ruhe ausdrücken. Porträts, ein Spiegel, ein Handtuchhalter und einige Kleider hängen an der Wand. Der Rahmen soll weiß sein, weil es sonst nichts Weißes im Bild gibt. Das gleicht die erzwungene Ruhe, die ich ausdrücken mußte, aus. — Ich werde morgen den ganzen Tag daran arbeiten, aber Du siehst, wie einfach die Komposition ist. Schatten oder gedämpftes Licht sind unterdrückt, so daß es mit vollen und freien Tönen wie bei einem Farbenholzschnitt koloriert ist.“

Es erübrigt sich noch etwas dazu zu sagen. Das Bemerkenswerte ist die Absicht, einen bestimmten Stimmungston zu finden. Der Vergleich mit früheren Bildern erweist den bedeutenden Wandel des Künstlers. Aus impressionistischer Zartheit und Motiven aus der Pariser Zeit — ich verweise auf das Restaurantzimmer (Abb. 15) — aus Bewegtheit, dem leichten aufgelöstsein aller Dinge zu einer deutlich stilisierenden, vielmehr mit Farbenflächen arbeitenden Malerei. Der Einfluß japanischer Kunst sowohl wie auch das Hinübergreifen in einen vielmehr mystischen Symbolismus der Farbe macht sich geltend und erweist, wie seine impressionistisch-realistische Gestaltung in die expressionistisch-stilisierende hinübergleitet. Zu einem Caféhäusbild schreibt er:

„In meinem Caféhäusbild versuchte ich auszudrücken, daß das Café ein Ort ist, wo man verrückt werden und Verbrechen begehen kann. Ich versuchte es durch die Gegensätze von zartem Rosa, Blutrot und dunkelroter Weinfarbe, durch ein süßes Grün à la Louis XV. und Veroneser Grün, das mit Gelbgrün und hartem Blaugrün kontrastiert. Dies alles drückt eine Atmosphäre von glühender Unterwelt aus, ein bleiches Leiden. Alles wirkt wie die Finsternis, die über einen Schlummernden Gewalt hat.“

„Dies alles unter einem Schein japanischer Heiterkeit, in der Gutmütigkeit eines Tartarin. Was würde zu diesen Bildern Herr T. sagen, der schon vor einem Sisley sagt, der der diskreteste und zarteste der Impressionisten ist: „Dieses kann mich nicht an dem Gedanken hindern, daß der Künstler, der dies gemalt hat, etwas beschwipst war.““

Jedenfalls sind die Herbsttage, der September, besonders glückliche Tage. In einem Brief, der mit dem Hinweis auf Gauguin und sein Können und daß so zwei Künstlern, dem einen in der Not, dem andern in der Einsamkeit, geholfen werde, wenn Gauguin mit ihm arbeite und ein wenig generös sei, schreibt er: „Die Gedanken zu meiner Arbeit kommen mir in Überfluß, so geschieht es, daß ich in meiner Einsamkeit nicht Zeit habe zu denken oder zu fühlen. Ich renne wie eine Lokomotive zur Malerei. Ich glaube, das wird nie stille stehen.“ Daß es Momente der Ruhe sind, die er wiederzugeben strebt, erweist wiederum, daß der Künstler keineswegs den inneren Halt verliert. Immerhin erfahren wir aus den Briefen, daß er in übergroßer Hast, die allmählich etwas Nervöses annimmt, arbeitet, weil sein Herz so voll, seine Seele so berauscht ist von der Schönheit der Welt.

In dieser Zeit sind denn auch seine herrlichen Stilleben entstanden, von denen jedes wie eine Farbensymphonie bald in Gelb, bald in Weiß, bald in Rosa ist. Voran stehen die berühmten Sonnenblumen, deren er sieben Stück gemalt hat (Abb. 30). Bräunliches Gelb als Grundton in dem Tisch vorn wie

am Kopf und bei den tiefer getönten Blumen, helleres Gelb am unteren Teil des Topfes, bei den Blumen und am Grund sind die Haupttöne, kühles Grün in den Blättern ein leicht violettlicher Strich kommen hinzu. Eine Variante bringt helles Gelb, leuchtend vor grünhellblauem Grund. Schon die angenehme, fast saftige Wärme der Töne läßt keinerlei Gedankentrübsal zu. Oder er füllt den Topf mit wunderbar zart weißen Rosen und stellt sie vor einen lichtgrünen Grund (Abb. 33), das Ganze in einem duftigen Lichtschein gelöst. Dann wieder breitet er warm gelbe, ganz weich gemalte Birnen vor unseren Augen aus (Abb. 34), die noch von gewisser Materialität sind. Wir bemerken die wachsende Neigung, durchsichtig leicht, untörperlich zu werden, so auf einem weiteren Stück mit Zwiebeln und allerlei, weit ausgebreitet in durchaus lichten, breit hingestrichenen irrealen Tönen (Abb. 35). Auch Versuche, die Farben wieder geschlossener zusammenzufassen, stilisierend und die Farbenflecken flächenaufteilend zu wirken, wobei auch wieder kräftigere Töne auftauchen, zeigen sich auf dem Stilleben mit den schwarzen Handschuhen (Abb. 31). Auf hellgelber Platte schwarze Handschuhe, ein bräunlicher Korb mit gelbrotten Quitten, kräftig blaugrüne Kiefernzweige vor lichtgrünem Grund erscheinen ebenso als herausgearbeitete Farbmasse, so daß wir den Eindruck gewisser farbplastischer Energie haben, was doch jeder Abstraktion widerspricht. Das war im Januar 1889, als der Künstler offenbar noch auf der Höhe seines Könnens stand. Wir sehen, er schöpft aus dem Vollen, und die Farbe wirkt wie mit Zauberstab seine Phantasie belebend. Das wichtigste Objekt kann es sein, etwa ein alter strohgeflochtener Stuhl (Abb. 36), gelb auf dunkelpurpurnen Fliesen, neben einer türkisblauen Tür und vor grauer Wand, wobei das Geometrische der Zeichnung, die den plumpen Stuhl umfaßt oder sich am Boden zeigt, deutlich stilisierend wirkt.

Damit gehe ich zum Porträt über, bei dem das Verhältnis zum Objekt noch klarer wird. Zunächst zeigt ein Selbstporträt an der Staffelei (Abb. 1) durchaus impressionistische Auflockerung, der rothärtige Kopf und blondes Haar vor dem diffusen Bläulichweiß des Grundes, die leuchtendblaue Jacke, die gelbe Staffelei, ein Versprühen der Farben im Licht. Geistreich und lebendig sind auf der Palette links die Grundfarben Rot und Grün, Blau und Gelb gebreitet, und nun tupfelt er alles leicht hin, durchaus als Lichtphänomen, Lichtsprühend und von einer leidenschaftlich lockeren Zartheit und Durchsichtigkeit. Paris klingt nach, fast neoimpressionistische Technik wirkt sich aus. Halten wir ein anderes Porträt, die Arlesterin (Abb. 26) dagegen, so beobachten wir mit besonders klarer Eindeutigkeit den Wechsel der Manier. Nicht in Masse und Silhouette, in Licht und Farbenduft aufgelöst, sondern hart umrändert vor hellen rosa Grund gestellt, scheint alles auf Flüchtigkeit, lustlos und formenmatt stilisiert. Breit der grüne Tisch und die roten Bücher, das dunkelblauschwarze Kleid, das weiße Brusthemd, das gelbliche Gesicht hartkantig, eckig von dunklen Linien umfaßt — kein anderer als Gauguin und seine eigenwillige Flächenstilisierung haben ihn beeinflusst. Wir wissen, daß eine Zeichnung von seiner Hand zugrunde liegt, und sehen, wie der Künstler sich in diese seiner Natur durchaus widerstrebende starre Manier hineinzwingt. Von welcher kurzer Dauer diese Manier war, wissen wir. Daß sein lebendiges Wesen schließlich zum Expressionismus übergang, da ihm Bewegtheit in Linie und Licht als Ausdruck des Lebens alles zu sein scheint, zeigen etwa die ausgezeichneten Bilder des Arztes in Auvers, Dr. Gachet (Abb. 43, 44), die in der Herausarbeitung der nervösen Unruhe mit allerlei stilisierenden Akzenten schon der Spätzeit angehören.

Nicht die Erstarrung, sondern die Beseelung sucht er immer in seiner Kunst, freilich mit den verschiedensten Mitteln, oft sogar, wie wir sahen, eine ruhevollere Durchdringung in fast klassischem Abgeklärtheit erstrebend. Dann aber kommen die unheilvollen letzten Jahre nach seinem ersten Anfall. Gerade diese aus herrlichem Erfülltheit von der Schönheit der farbigen Welt gewonnenen künstlerischen



Abb. 43. Dr. Gachet. Radierung. 1890. Amsterdam, Kupferstichkabinett
(Zu Seite 56)

Werte der Arler Zeit gehen verloren. Ein nervöses Zucken kommt in die Bilder. Wie flackernde Fackeln vor flammendem Lichtmeer erscheinen Zypressen hochaufragend (Abb. 40), ein fast dämonisches Aufgeregtsein zeigt sich, d. h. das, was man als das Ureigene van Goghs bezeichnet, und weswegen man ihn zum ekstatischen Expressionisten stempelt (Abb. 39). Ich betone es wieder, daß das nur der Ablauf und das Ende ist, daß dieses nur der Verfall und nicht die Höhe seiner Kraft bedeutet. Es ist aus mit seiner Größe. Besonders in Auvers, wo er so oft, wie die Briefe sagen, an sich verzweifelt, sehen wir seine Energien schwinden, beobachten wir, daß er das Gleichgewicht verliert. Schon St. Remy läßt es erkennen. Er wiederholt alte Motive; nur charakterisieren sich die späteren Arbeiten durch steigende Unruhe und Zerrissenheit. Weiterhin sucht er in den letzten Monaten in Auvers Halt an anderen Meistern. Wieder ist es Millet, der ihm Vorbild ist. Der Sämann (Abb. 37), Holzhacker (Abb. 41), grabende Bauern (Abb. 42) sind Motive, die er neu aufgreift, schon in St. Remy, wo er das Abgeschlossenheit stark empfindet. Aber wir vermeinen in dem weich Gelockerten der Behandlung, in dem Aufgelöstsein der Wirklichkeit und einer etwas süßlichen Farbgebung den Zerfall der Geisteskräfte zu erkennen. Die Sonne wird zur spannenden Lichtzentrale, deren gewaltiges Kräftespiel alle Wesenheit der Dinge in ihren Bann zieht.

Wir sehen sich das tragische Geschick dieses auf eine falsche Erde, in eine fremde Zeit hineingesetzten Künstlergenius vollenden. Seine Kraft genügte nicht,

künstlerische Richtungen in die rechten Bahnen zu reißen. Er ist, wie jeder echte Künstler, eine Sonne für sich gewesen, die sich ihre eigene Atmosphäre, ihre eigenen Lebensweisen schafft und sie mit eigener Blut befeelt. Das schon ist genug. Es sei nicht weggeleugnet, daß er ein Unvollendeter war, daß er zusammenbrach, ehe er für sich die absolut beherrschende Form gefunden hat. Bedenken wir die Kürze seiner eigentlichen Tätigkeit. Erstaunen wir, wie überreich er jenes herrlich Vollerfülltsein in seine Werke strömen ließ. Genug, daß er die ganze Schönheit seiner im Lichttausch taumelnden Seele, ein von edelster, innerster Wahrhaftigkeit getragenes Künstlertum in die geschriebenen und gemalten Tagebuchblätter seines Lebens einschrieb. Wenn dieses Gefäß zerbrach, so war es nicht, weil es innerlich krank war, sondern weil es an den harten Ecken der Welt und ihrer künstlerischen Hilflosigkeit zerschellte. Nehmen wir den Sonnenverzerren Erkenntnis, die zuletzt ihn zermarterten. Denn wir wissen, daß nicht die Naturkopisten, sondern die schönheitlichen Naturen, die den Drang zu idealer Verklärung in sich tragen und aus dem eigenen Ich heraus gestaltend nach Form verlangen, die wahren schöpferischen Geister der Kunst sind.

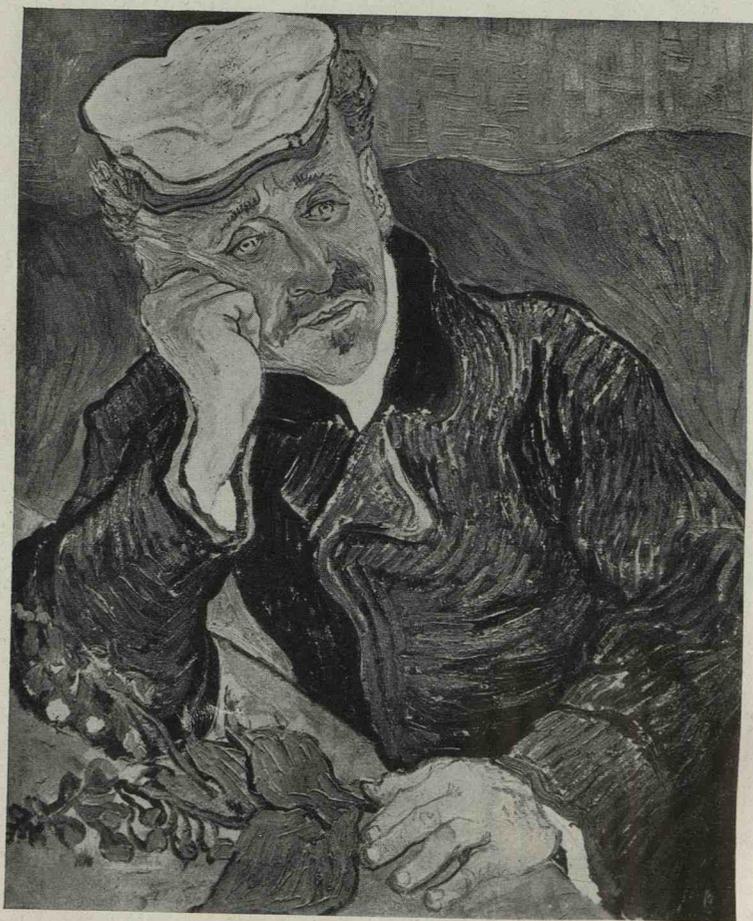
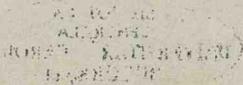


Abb. 44. Bildnis des Dr. Gachet. Gemälde aus Auvers. 1890
 Auvers, Sammlung Dr. P. Gachet (Zu Seite 40, 56)



Verzeichnis der Abbildungen

Abb.	Seite
1. Selbstbildnis des Künstlers vom Jahre 1888	Titelbild
2. Bauernjunge mit Sichel. Aquarell. 1881	3
3. Lebender Greis. Zeichnung. 1882	4
4. Scheveninger Fischerfrauen, auf einer Bank sitzend. Aquarell. 1882	5
5. Hinter den Häusern. Zeichnung. 1882	7
6. Mlee bei Nuenen. Gemälde. 1884	gegenüber 8
7. Park von Asnières. Gemälde aus der Pariser Zeit. Zwischen 1886 und 1888	gegenüber 9
8. Bäuerin am Butterfaß. Aquarell. 1884	10
9. Weber. Aquarell. Nuenen 1884	11
10. Seineufer. Gemälde aus der Pariser Zeit	13
11. Blick auf Paris. Gemälde aus der Pariser Zeit	15
12. Seineufer. Gemälde aus der Pariser Zeit. 1886—1888	gegenüber 16
13. Montmartre. Gemälde aus der Pariser Zeit. Zwischen 1886 und 1888	" 17
14. Blick aus dem Zimmer. Gemälde aus der Pariser Zeit	18
15. Restaurant. Gemälde aus der Pariser Zeit	19
16. Selbstbildnis. Gemälde aus der Pariser Zeit	20
17. Père Tanguy. Gemälde aus der Pariser Zeit	21
18. Japanerin. Gemälde aus der Pariser Zeit	23
19. Barken am Strande von Saintes Maries. Gemälde aus Arles. Ausschnitt. 1888	gegenüber 24
20. Die Zugbrücke. Gemälde aus Arles. Am 1888	" 25
21. Die Eisenbrücke von Trinquetaille. Gemälde aus Arles. 1888	" 25
22. Blick auf Arles. Gemälde aus Arles	27
23. Blühender Baum. Gemälde aus Arles. 1888	29
24. Die Ebene von Arles. Gemälde aus Arles. 1888	31
25. Schlafzimmer des Künstlers in Arles. Gemälde aus Arles. 1888	gegenüber 32
26. Arleslerin. Gemälde aus Arles nach einer Zeichnung von Paul Gauguin. 1888 bis 1889	gegenüber 33
27. Felder mit Gartenmauer. Federzeichnung. 1888/89	35
28. Saintes-Marie. Federzeichnung. 1888/89	37
29. Olivengarten. Gemälde aus Arles	39
30. Sonnenblumen. Gemälde aus Arles. 1888	gegenüber 40
31. Stilleben mit Handschuhen. Gemälde aus Arles. 1889	" 41
32. Nachtcafé. Gemälde aus Arles. 1888	43
33. Weiße Rosen. Gemälde aus St. Rémy. 1890	45
34. Birnen. Gemälde aus Arles	46
35. Stilleben. Gemälde aus Arles	47
36. Der gelbe Stuhl. Gemälde aus Arles. 1888	gegenüber 48
37. Der Säer. (Nach Millet.) Gemälde aus St. Rémy. 1889—1890	" 49
38. Strand bei Saintes-Maries. Zeichnung. 1888	51
39. Zypressen. Zeichnung. 1889	52
40. Landstraße in der Provence. Gemälde aus St. Rémy. 1890	53
41. Der Holzhacker. (Nach Millet.) Skizze aus St. Rémy. 1890	gegenüber 54
42. Feldarbeiter. (Nach Millet.) Gemälde aus St. Rémy. 1889	" 55
43. Dr. Gachet. Radierung. 1890	57
44. Bildnis des Dr. Gachet. Gemälde aus Auvers. 1890	58

Inhalt

	Seite
Einleitung	1
Sein Leben. Tagebuchblätter in Briefen. Sein literarisches Vermächtnis	2
Das Werk des Meisters	42
Verzeichnis der Abbildungen	59

