



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der modernen Malerei

Schmidt, Paul Ferdinand

Stuttgart, 1961

Paul Cézanne (1839-1906), Paul Gauguin (1848-1903), Georges Seurat (1859 bis 1891), Vincent van Gogh (1853-1890)

[urn:nbn:de:hbz:466:1-97939](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-97939)

II. DIE BAHNBRECHER

1. Die neuen Bezüge zwischen Mensch und Welt

Paul Cézanne, Paul Gauguin, Georges Seurat, Vincent van Gogh

Paul Cézanne (1839–1906) war der älteste der Impressionisten, der sich jedoch von der Zufallsbestimmung des Bildausschnitts und der Farbenzerlegung abwandte, und der überhaupt nur in einem eng umschriebenen Sinne ihnen zuzurechnen ist. Die Tektonik des Bildmäßigen und die Flächenmethode seiner Malerei isolierten ihn sehr bald von seiner Umgebung. Es gab aber noch einen andern Cézanne neben dem der Stilleben und hellen Landschaften aus der Provence: den Cézanne von 1870, den Maler dunkler Figurenkompositionen und verzweifelter Versuche zur *réalisation* von Galeriebildern.

Als er (1862) von seinem Vater die Erlaubnis erhalten hatte, Maler zu werden, und sich nach Paris begab, schloß er sich zwar an Pissarro an, aber sein eigentliches Ideal, mit dem er sich auseinanderzusetzen suchte, war, neben den Brüdern Le Nain, deren Schwarz und dunkles Braun es ihm angetan hatten, der erfindungsreiche Gestalter Delacroix. Auch Cézanne wollte *gestalten*. Aus einer späteren Zeit ist von ihm überliefert, wie seine ganze Sehnsucht darauf gerichtet war, zu „realisieren“, womit er erstaunlicherweise die glatte Perfektion von Couture und Bouguereau meinte, und bestimmt auch ihre figurenreiche Komposition. Cézannes Menschlichkeit ist überhaupt so strikt von den Resultaten seiner Kunst zu trennen, wie das nur bei wenigen möglich ist. Der brave Provinzbürger mit unausstehlichen Gewohnheiten und Allüren, der ein ausgesuchtes Objekt für die Feder Maupassants abgegeben hätte, gleichwohl als Sonderling mißtrauisch angesehen in seiner Vaterstadt Aix en Provence, die er seit 1879 nicht mehr verlassen hat – war ein anderer als der Maler, der wochenlang von früh bis spät an einer kleinen Landschaft arbeitete und zu einem Porträt 120 Sitzungen brauchte. *Der* malte aus der Dämonie seines Innern heraus, er war nicht Herr des Geniezwanges, der seine Hand führte und ihn zum besessenen Arbeiter vor der Leinwand machte. Aber das war erst der Zustand in seiner zweiten, berühmteren und folgenreichen Periode.

In den Jahren um 1870 versuchte er sich in leidenschaftlichen Darstellungen von Morden, Entführungen, Versuchungen des hl. Antonius, idyllischen Badeszenen. Ja, er dachte wohl mit Manet zu konkurrieren, dessen „Frühstück im Freien“ er auf seine Weise wiederholte. Es wurden Karikaturen, die niemand ernst nahm, mit Flüchtigkeiten und tollen Verzeichnungen, aber mit einer erschütternden Ernsthaftigkeit in den Versuchen, eine Basis für seine *réalisation* zu finden. Diesen schwarzen, unheimlich suggestiven, von weitem an Daumier erinnernden Kompositionen folgten auch in späteren Zeiten, fast bis zu seinem Tode, immer wieder Versuche in großem Stil, mit Figuren konstruktive Monumentalmalereien zu bauen. Aber niemals gerieten sie ihm zur „Verwirklichung“; seine gröblichen Deformationen der



Paul Cézanne, *Die Hütte von Jourdan*, Ölgemälde, 1906, Kunstmuseum Basel

Akte, seine Vergewaltigungen der Raumträger und Tiefenvorstellungen sperrten sich gegen das vorgefaßte Ideal.

Dies Versagen rührte nicht etwa von technischem Unvermögen her. Man kann diese fortgesetzten Entgleisungen von Naturformen nur als die ersten und schon beträchtlichen Anzeichen destruktiver Tendenzen auffassen, als Vorläufer der Formzertrümmerung. Wie bei Hans von Marées gehorchte die Hand nicht dem bildenden Willen; der Dämon zwang Cézanne zu deformieren. Demgegenüber will die geringe Verschiedenheit der Augenpunkte bei seinen Stilleben (nach 1880) nicht so viel besagen. Man hat aus dieser viel Wesens gemacht, und sicher haben die Fauves und die Kubisten hier angeknüpft. Aber wie viel ausdrücklicher, wie viel zukunftsträchtiger sind die schwarzen Bilder von 1870 und die gepreßten Figurenungeheuer von 1900! Es sieht in der Literatur mitunter so aus, als ob man sich für Cézanne wegen seiner schrullenhaften Verzerrungen schäme; man geht vorsichtig um sie herum, man sucht sie zu beschönigen. Daß auch sie Ausstrahlungen seines Genius waren, wundersam in so früher Zeit, und Ausgeburten eines geheimnisvoll waltenden Zwanges zu Konzeptionen wider Willen, stellt sie an Bedeutung neben, zeitlich vor das eigentliche Werk, das man meint, wenn man Cézanne sagt. Ohne genannt zu werden, haben sie auf Nachfolger in Frankreich wie in Deutschland anregend und richtunggebend gewirkt.

Das gepriesene Wunder der Entwicklung, und freilich auch eine Folgerung aus dem Impressionismus – weshalb man ihn immerhin diesem halbwegs zuteilen kann – war das Werk seiner provençalischen Einsamkeit, Figurenbilder und Porträts, Stilleben und vor allem die strahlenden Landschaften. In einer fast 30jährigen, nie erlahmenden Tätigkeit hat Cézanne einen gewaltigen Stock von Meisterwerken geschaffen, die der französischen Kunst ihre Richtung im 20. Jahrhundert vorgeschrieben haben. Durch Flächen zart modellierter Farben, meist im Dreiklang Mattblau, Hellgrün, Ocker verweilend, wurde der Raum in Stufen gebaut, und mit dem Raum zugleich die Bildfläche. An die Stelle des Ausschnitts aus der Natur trat die Eigengesetzlichkeit des Bildes, eingespannt in die vier Seiten des Rahmens, eine Welt für sich; zwar Nachbildung von Naturmotiven, aber umgemodelt durch klare Ordnung von Raumfaktoren und Farbenflächen. Noch strenger wurden die Figurenbilder organisiert. In dem Beispiel der „Kartenspieler“ war es eine kunstvoll aufgelockerte Symmetrie innerhalb eines Dreieckaufbaus; noch statischer, weil durch Zerdehnungen der Akte und Bäume ermöglicht, die Komposition in der großen, drei Meter hohen Tafel der „Badenden“ (1900), wo die doppelte Pyramidenform sich nur durch beträchtliche Vergewaltigung der Binnenformen gewinnen ließ.

Seiner Malerei lag persönliche Vorstellung zugrunde, eine Umformung der Natur zum Bildorganismus, der das Vorbild in jedem Falle gründlich vereinfachte. Dennoch malte Cézanne fast stets vor der Natur oder den Modellen, die bei der Langsamkeit seines Arbeitens äußerste Geduld aufbringen mußten. Dieser Anschluß an die Natur, und vor allem die noch bestehende Zurückführung aller Erscheinungen auf Tondifferenzen verband ihn noch mit impressionistischen Methoden. Gleichzeitig entfernte er sich freilich weit von ihnen durch die Klarheit seiner Raumgliederung und ihrer Gesetze, die Nichtbeachtung von Sonnenlicht und Schatten und die Forderung der „Modulierung“ (statt Modellierung) der Farbenflächen. Dies alles nähert ihn den Formveränderungen der Folgezeit. Es bedurfte nicht erst der Herbeiziehung jener vielzitierten Briefstelle, um zu erkennen, daß von seinen Bildern

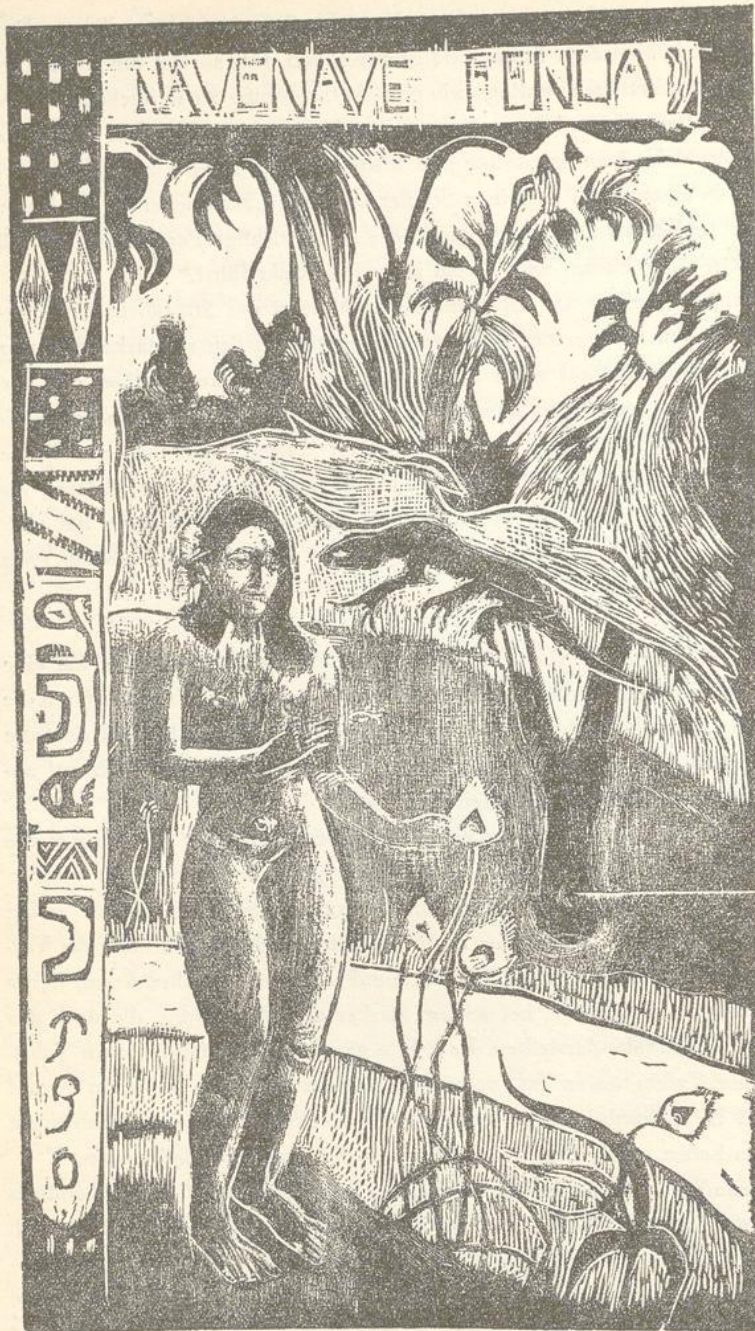
nicht nur die Fauves und Matisse, sondern auch die Kubisten ihren Ausgang nahmen. Das Zitat zur Begründung der kubistischen Entmaterialisierung, von dem so viel die Rede war, konnte mit gehöriger Interpretation allerdings wie eine Aufforderung zu weitgehendem Gebrauch lauten. Cézanne selber würde dabei unbedingt von Mißbrauch gesprochen haben, da er über die Grenzen der Malerei anders dachte und schon Gauguin seine Flachmalerei verübte. Die Stelle steht in einem Brief an seinen Schüler Bernard: „Man behandle die Natur gemäß Zylinder, Kugel und Kegel und bringe das Ganze in die richtige Perspektive, so daß jede Seite eines Objekts, einer Fläche, nach einem zentralen Punkt führt.“

Daß seine Wirkung sich vor allem auf die französische Malerei des 20. Jahrhunderts erstreckt, lag an dem formalen Geist seiner Methode. Der erste, auf den er starke Wirkung ausübte, war Gauguin, durch ihn auf seine Umgebung und danach auf Matisse und die Fauves; die größte Bedeutung gewannen seine Statik und die Andeutungen zu perspektivischen Verschiebungen für den Kubismus. In der deutschen Malerei kann man nur einige Spuren seiner Wirkung feststellen. Die Schönheit und Vollkommenheit seiner Malerei, die auch in dem geringsten Torso von Aquarellskizzen mit Intensität sich ausspricht, hat aber weit darüber hinaus eine indirekt befeuernde Wirkung gehabt, die auch wohl niemals ganz erlöschen kann.

Paul Gauguin (1848–1903), den man den ersten Schüler Cézannes nennen kann, hat eine viel schnellere und unmittelbare Wirkung auf seine Mitwelt ausgeübt; in Frankreich auf die Gruppe der Symbolisten, der „Nabis“, wie sie sich nannten, viel umfänglicher auf deutsche Expressionisten, vor allem auf die Maler der „Brücke“, auf Nolde, vielleicht auch auf andere wie Hofer und Mitglieder des „Blauen Reiters“.

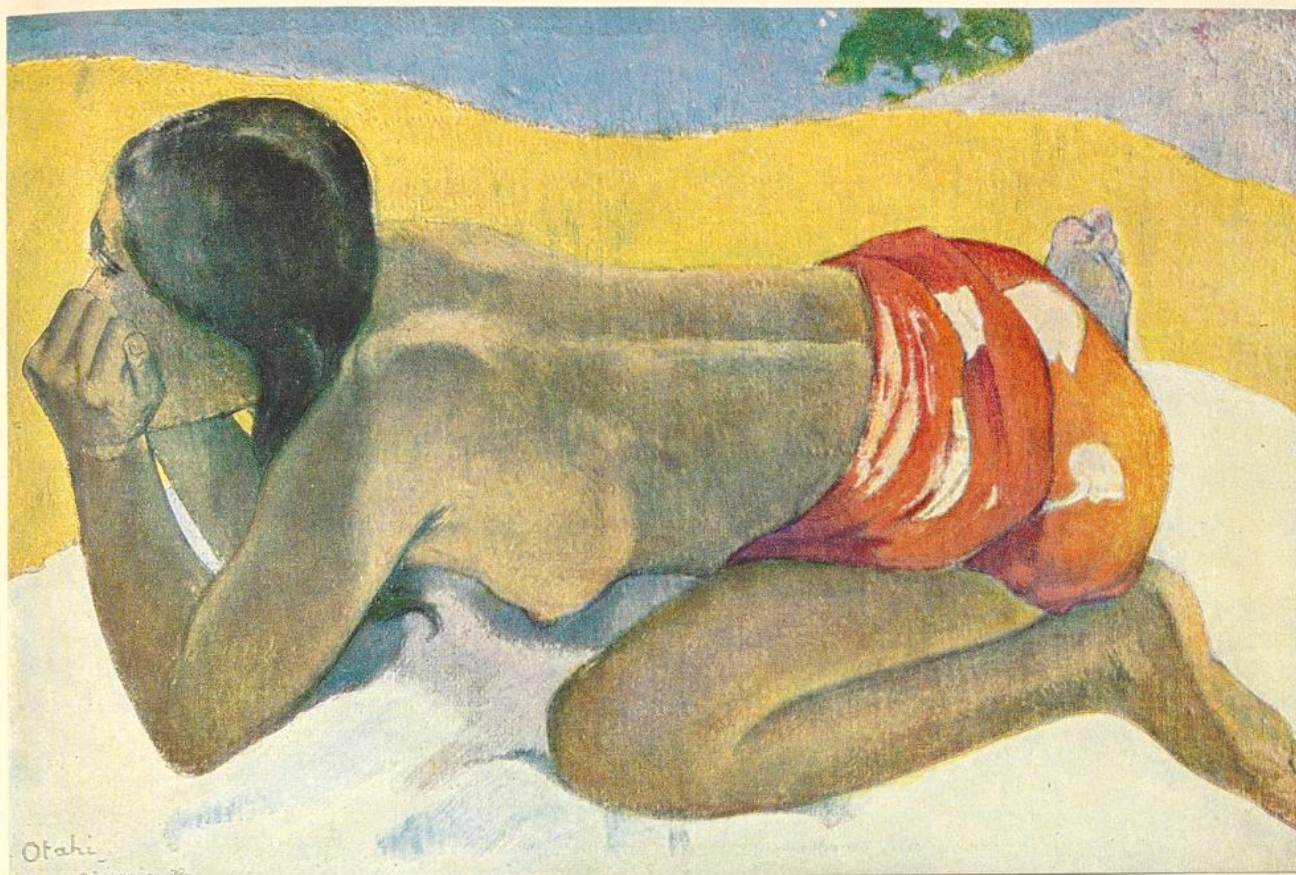
Als seine hervorragende Tat hat die Entdeckung der Südsee-Exotik für die europäische Malerei gegolten; und hier ist das Datum 1891 von Wichtigkeit: in diesem Jahr ging er zum zweitenmal nach Tahiti, um dort zu bleiben und zu malen. Aus Tahiti brachte er bei seiner ersten Rückkehr nach Paris (1893) das Buch „Noa-Noa“ mit, eine dichterische Erklärung seines Lebens bei den Eingeborenen. Es wirkte auf eine Welt, die ihre Augen lieber zum Lesen als zum Anschauen benutzte, bei weitem stärker als seine Bilder, die doch das wahre Ergebnis seines Aufenthalts darstellten. Er kehrte gänzlich unverstanden nach Tahiti zurück. Verkäufe seiner Tafeln waren fast unmöglich, und er starb am Ende, in Armut dahinsiechend, auf der Insel Dominique, ein Opfer seines Idealismus und seiner Sehnsucht nach einem natürlichen Leben, voller Ekel an der Unnatur der modernen Zivilisation.

Was seine Kunst so gründlich von der der Impressionisten und des ganzen 19. Jahrhunderts trennte, war aber keineswegs das Thematische, die Liebe zum Exotikum. Die Südsee gab ihm die Leuchtkraft außerordentlicher Farben, das Elementarwesen der braunen Eingeborenen die Anregungen zu seinen gemalten Poesien und Mythen. Seine umstürzende Form hatte sich aber schon vorher angekündigt, als er, seit 1885, in der Bretagne mit Bernard und Sérusier malte – wohin er sich auch mitunter wieder wie zu einer künstlerischen Heimat zurückfand, nach seinem ersten Ausflug nach Martinique (1887), nach seiner verunglückten Gemeinschaft mit van Gogh in Arles (1888). In den bretonischen Landschaften und Fischerbildern spricht sich dasselbe Gefühl für die farbige Fläche aus, für die Abwesenheit von Schatten und Modellierung, für die Ersetzung der Tiefenvorstellung durch Farbdifferenzen



Paul Gauguin, Nave, Nave, Fenua, Holzschnitt

wie in seinen Südseebildern; vor allem auch die immer stärker werdende Betonung der Umrisse, innerhalb deren der Ton sich nicht zu modelln brauchte. Die Methode seiner Flachmalerei vollendete sich in Tahiti, angesichts der Lebhaftigkeit exotischer Farben und



Paul Gauguin, *Otahi allein*, Ölgemälde, 1893, Privatbesitz

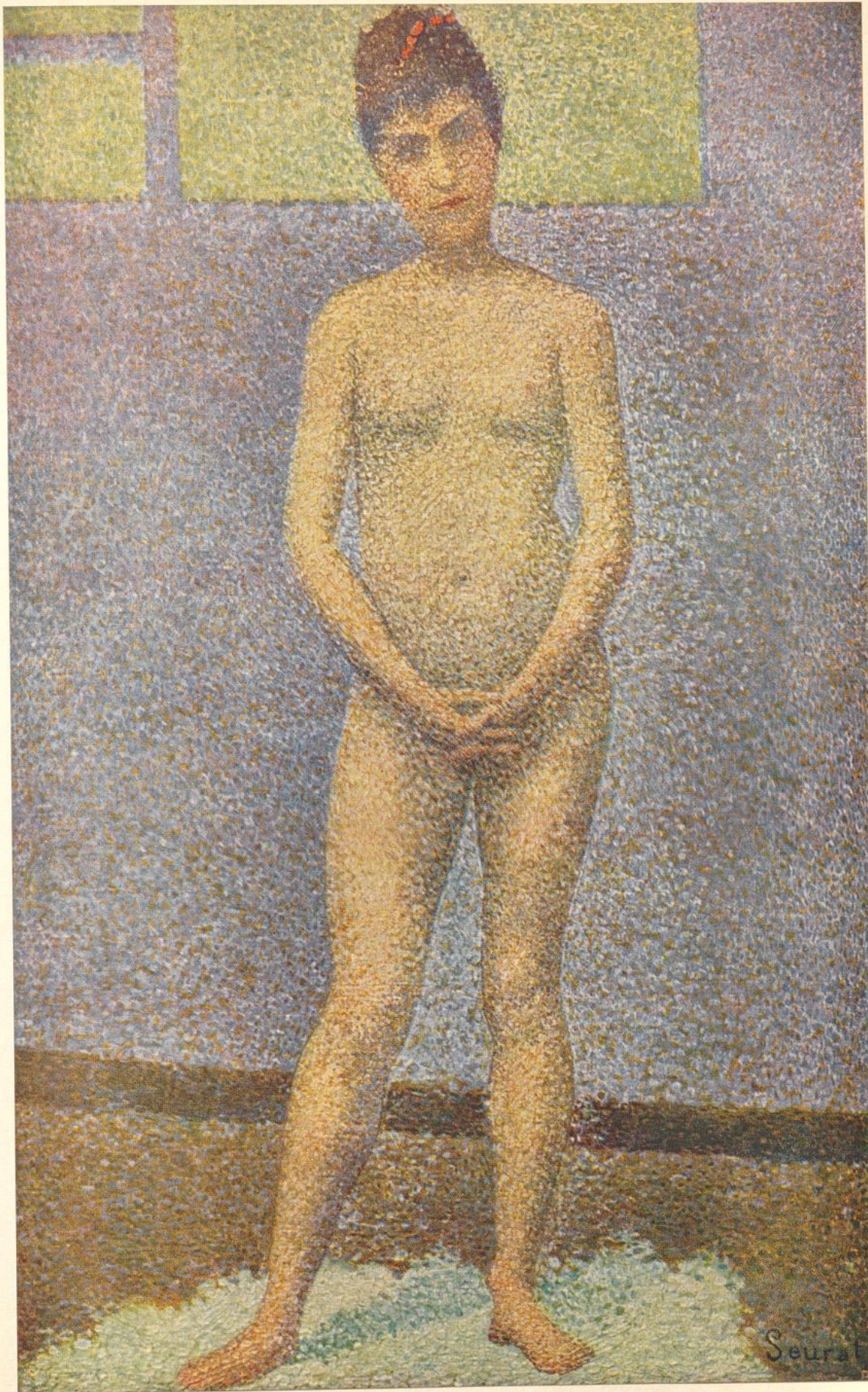
der vegetativen Schönheit von Menschen und Natur; aber sie war schon immer in seinem Werk vorhanden gewesen.

Auch bei Gauguin geht die Maßgeblichkeit der Linie in letzter Instanz auf Ingres zurück. Ihre Eleganz, die einen pariserischen Zug zur Verfeinerung trägt, verband sich aufs beste mit der Intensität seiner Farben. Beides zusammen ergab das ungewöhnlich Suggestive von Gauguins Malerei, ihre gobelinhafte Schönheit und Flächenwirkung. Die Aufgeschlossenheit für reine Töne, die von Cézanne stammte, kam dem Aufbau der Flächen zugute. Gauguin verdankte seine Linie direkt wohl Puvis de Chavannes, dem späten Nachkommen von Ingres. Dieser letzte große Idealist in der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts gab die Kunst der tektonischen Gliederung an den Vorläufer des Expressionismus weiter. Gauguin war so wenig ohne den Vorgang von Puvis wie von Cézanne zu denken. Die so unterschiedlichen Prinzipien dieser beiden verstand er auf eine glückliche Weise zu verschmelzen.

Das Element, das für die Folgezeit den Ausschlag gab, lag gleichwohl in seinen exotischen Motiven. Der Inhalt begann nach seiner Vernachlässigung durch den Impressionismus wieder an Wichtigkeit zu gewinnen. Die Eigenart einer fremdartigen Welt erschien im Verein mit der ihr so gut angepaßten Flächenform als eine wahre Offenbarung, als ein Verjüngungsmittel für die europäische Kunst. Noch heute begreift man die elektrisierende Kraft der Kompositionen, die im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts, als sie in Deutschland bekannt wurden, Gauguin als einen Gleichberechtigten neben van Gogh und Cézanne stellten und als Zündstoff für die Revolutionierung der Malerei empfinden ließen. Der dekorativen Gefälligkeit, dem Einschmeichelnden seiner Bilder, der Sanftmut seiner in sich ruhenden Geschöpfe, die nur existent sind wie Meer oder Palme und gleich diesen bezaubernde Farbflecke bilden, und dem „Pariserischen“ seiner Kunst verdankte die neuere Kunst viel.

Georges Seurat (1859–1891) verdient es, neben Cézanne als der Bauherr eines neuen Stils zu gelten. Mit dem „Freibad“ (1883) und der „Grande Jatte“ (1884–1886) beginnend, mit dem „Chahut“ (1889–1890) sein Werk abschließend, stellte er die Muster einer neuen Monumentalität in strengem Liniensystem auf, um bald darauf zu sterben.

Irreführend wäre die Verbindung mit Signac und den Neoimpressionisten, wenn sie als stilistische Gleichartigkeit behandelt würde. Er fand sich allerdings mit Signac 1884 zusammen, indem beide gleichzeitig und unabhängig voneinander in ihrer Lehre vom Pointillismus die letzten Schlüsse aus dem impressionistischen Teilungsprinzip zogen. Zu deren Nutznießern im eigentlichen Sinne gehörte Seurat aber nur nach Maßgabe der Technik. Aus den *touches* Monets wurden richtige Punkte, deren Größe sich nach dem Umfang des Gemäldes richtete. Sie durften aber nicht auf der Palette gemischt werden, sie mußten aus reiner Farbe bestehen, wie sie aus der Tube kam, und das Maß ihrer Zusammenstellung und Wirkung wurde von Gesetzen der Optik bestimmt, die Chevreul gefunden hatte. Die Kunst gewann damit einen Zug naturwissenschaftlicher Exaktheit. Der Farbpunkt wirkte nicht für sich, sondern im Zusammenklingen des Ganzen, indem auf der Netzhaut des Betrachters sich bei entsprechendem Abstand vom Bilde die Punkte zu farbigen Gegenständen und Raumbildern zusammenschlossen. Das war wohl schon von Monet vorbereitet worden, aber mit der rationalen Klarheit optischer Gesetze und reiner Farben wurde es erst von den Neoimpressionisten durchgeführt. Innerhalb dieser Lehre blieben nun Signac, Cross, Ryssel-



berghe und wer sonst sich dazu bekannte, dabei stehen, impressionistische Naturbilder darzustellen, die sich vielfach, namentlich bei Signac, dem begabtesten, durch exquisite Leuchtkraft der Farben und Kräftigkeit der Raumdarstellung auszeichneten. Auch die Möglichkeit tektonischer Ordnung meldete sich bei ihnen, sie stand dem Punktprinzip an sich nicht fern. Diese Ordnung hat dann Seurat allein mit genialer Intuition ausgebildet. Schon in seinen Landschaften und Marinen findet man eine mathematische Strenge des Gerüsts von Horizontalen und Senkrechten, welche die Bilder aus dem Bereich der impressionistischen Ausschnittstheorie löste und das Ziel andeutete, dem Seurat zustrebte. In den sechs großen Gemälden, deren Arbeit das letzte Jahrzehnt seines Lebens ausfüllte, hat er dann die Monumentalisierung des Tafelbildes erreicht. Sie bedeutete die höchste Leistung der Epoche, Grundlage für eine neue Auffassung des Bildmäßigen und für eine der Neuzeit angemessene Form des Wandbildes. Fresko zu malen, zwar mit den Mitteln der Ölmalerei, aber im Geist der Raumgestaltung als monumentalen Wandschmuck, war die große Sehnsucht Seurats, die zu erfüllen ihm nicht mehr beschieden war. Daß man auch mit aufgespannten Leinwänden die Wirkung des echten Fresko erreichen kann, hat später Hodler bewiesen. Seurat mit seiner pointillistischen Technik könnte vielleicht der Art des alten Mosaiks nahekommen.

Es ergab sich, und dies muß man wohl als den tieferen Sinn der Entdeckung Seurats betrachten, daß gerade die extreme Teilung des Malmittels die Voraussetzung bildete für eine feste Gliederung von Flächen, für bestimmteste Begrenzung der Bestandteile und den konstruktiven Aufbau des Bildes; schließlich auch für die natürliche Rundung der Gegenstände, die in das Recht ihrer Körperlichkeit wieder eingesetzt wurden. Es war keine Rede mehr von der Flächigkeit des Impressionismus. Alles diente dem Gerüst des Bildaufbaus, der Statik stehender, der Ruhelage horizontaler Körper, aus denen sich die Komposition zusammensetzte. Mit welcher Bewußtheit Seurat bereit war, diesen Absichten die Richtigkeit der Naturformen aufzuopfern, zeigte sich schon 1884 in der „Grande Jatte“, in der die Personen einen Stich ins Karikaturenhafte erhielten, um sich den Vertikalen und ihrem Parallelismus unterzuordnen. Am exaktesten wirkte der Vertikalismus sich im „Chahut“ (1890) aus, wo selbst die flatternden Kleidungsenden und Bewegungen der Tanzenden, das Profil des bürgerlichen Zuschauers im Vordergrund, die Beleuchtungskörper und was sonst aus den Gegebenheiten einer Varietészene zur Verdeutlichung ausgelesen ist, dem Drang nach oben gewaltsam angepaßt wurden – ein erstaunliches Stück Deformierung, das ebensogut 1910 wie 1890 entstanden sein könnte. In seinem letzten Werk, dem „Zirkus“ (1891), erweiterte sich das Prinzip zu dem Kontrast der bewegten Reiterin und der starren Parallelität der rückwärtigen Zuschauer. Andere Möglichkeiten, die sich der Phantasie des genialen Bildners noch hätten bieten können, hat sein vorzeitiger Tod auf immer vereitelt. Aber auch schon aus seinen hinterlassenen Bildern läßt sich die Fruchtbarkeit der Methode erkennen. Stofflich blieb Seurat im Bereich normaler Motive: Landschaften an der Seine mit Badenden oder Spaziergängern, Akte im Atelier, Variété- und Zirkusszenen sind durch die Konstruktivität der Behandlung in die Sphäre von Monumenten erhoben. Die strenge Form entrückt sie dem Alltäglichen. Selbst in der farblosen Abbildung erkennt man die Absage an den Relativismus der herrschenden Malerei. Bildform und Gestaltung sind von einem überlegenen Geist in straffer Einheit zusammengefaßt, sie scheinen nur auf den Raum zu warten, dessen Spannungen sie durch ihre Form interpretieren sollen.

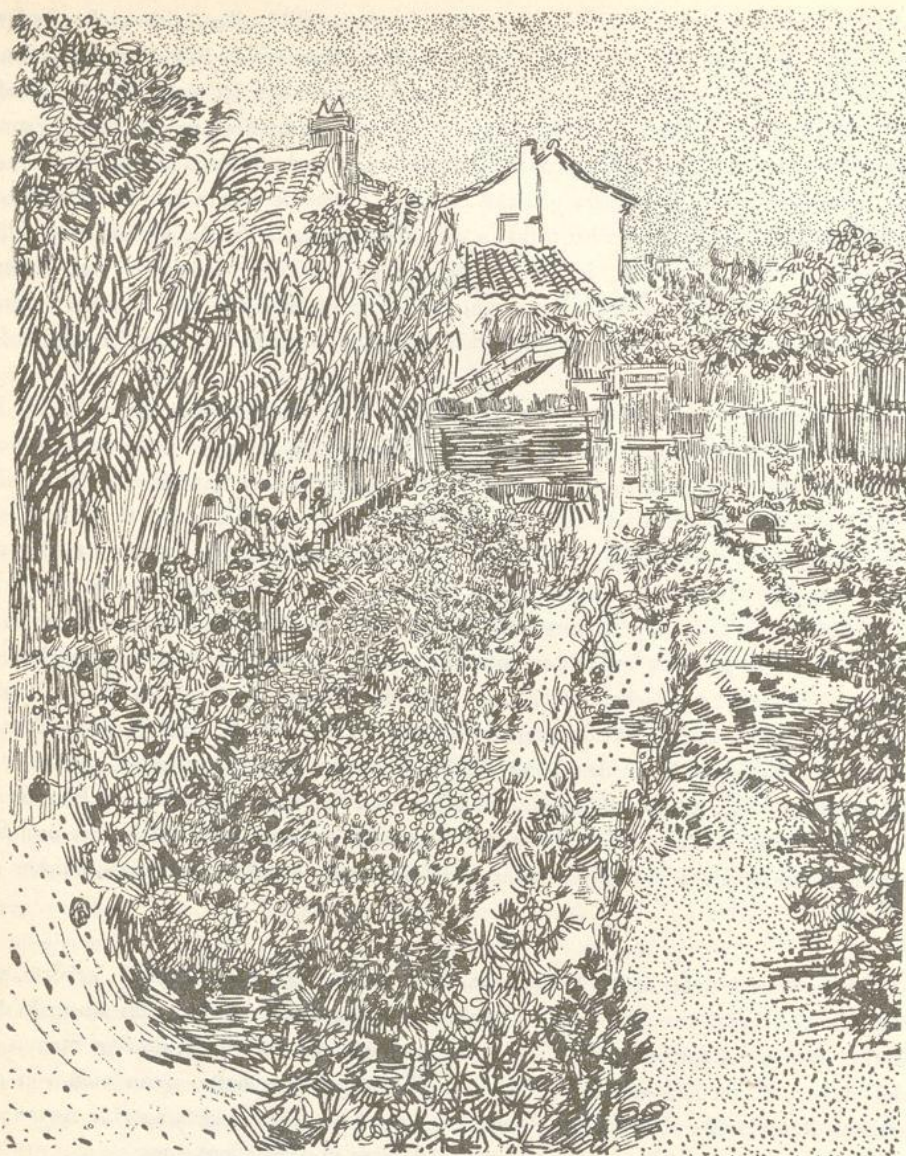
Seit der Frührenaissance war eine so konsequente Statik im Bildaufbau nicht mehr gesehen worden; die letzten Ausläufer des parallelen Wandstils erlebten wir in Piero della Francesca. Ob Hodler etwas von dem großartigen Werk Seurats gewußt hat, ist mehr als zweifelhaft, doch wurde in seinen Bildern seit 1890 und vor allem in seinen Fresken der Parallelismus wieder aufgenommen und zu Ende gedacht. Auf die französische Malerei scheint diese Seite von Seurats Kunst nicht besonders gewirkt zu haben, aber sie wurde von den Deutschen beachtet und weitergebildet, freilich nicht in dem monumentalen Sinne, der sie erst völlig zur Erscheinung gebracht hätte; in der Verwandtschaft des Thematischen bei den Malern der „Brücke“, obwohl man eine direkte Kenntnis von Seurat bei ihnen nicht einmal voraussetzen kann. Mit höchster Verehrung hat Schlemmer in Seurat seinen großen Vorläufer erkannt.

Das Visionäre seiner Kunst steht in starkem Gegensatz zu dem Umfang seiner Tafeln. Es gehörte eine ungemeine Konzentration dazu, solche Eingebungen nicht nur in lebensgroßem Format, sondern, was das Erstaunlichste ist, in jahrelanger Arbeit mit der unendlich mühsamen Technik des Punktverfahrens durchzuführen. Wenn das Wort, daß Genie in Fleiß bestehe, einige Wahrheit enthält, so wäre es auf Seurat anzuwenden. Nichts von der ursprünglichen Empfindung ist in den riesigen Bildern verloren gegangen. Einheit der Konzeption, Bewegung, Luft- und Raumstimmung, Ausdruck der Gestalten, ihre raumbildende Bedeutung, alles ist gewahrt und wie im ersten Sturm der Vorstellung erhalten geblieben. Die Malerei Seurats kennzeichnet die Kunstwende, die sich um 1890 vollzog. Seine Punkttechnik scheint einen Höhepunkt des Impressionismus zu fixieren, die Auflösung des Pinselstrichs in das Molekül. Allein das damit erreichte Resultat stellt genau das Gegenteil von Impressionismus dar, die Stabilisierung des Bildes mit Betonung eines Inhalts. Haarscharf beieinander lassen sich in seinem Werk die Prinzipien erkennen; Materialismus und Supranaturalismus scheiden sich unvereinbar und für immer; der Riß ist unversöhnlicher als bei Cézanne.

Die tragische Gestalt unter den Bahnbrechern, *Vincent van Gogh* (1853–1890), gehörte, wie es sich fast von selbst versteht, dem germanischen Volksteil Europas an; das Absurde und doch fast ebenso Selbstverständliche dabei war, daß sie aus dem holländischen Stamm erwuchs, dessen Kunst sich seit jeher von Ekstasik ferngehalten hatte, wenn man von der Ausnahme Rembrandts absieht. Daß Vincent van Gogh in jeder Beziehung eine Ausnahme darstellte, macht die einmalige Bedeutung seines Lebens und Schaffens aus.

Als Sohn eines Pfarrers im Brabantischen war ihm religiöses Empfinden vom Blute mitgegeben. Christliche Bruderliebe, die Inbrunst humaner Gesinnung trieb ihn rastlos umher. Seine Jugend verging ihm in vergeblichem Suchen nach seiner Berufung, in verzweifelter Tasten nach karitativer Betätigung. Erst als er, fast dreißigjährig und beinahe zufällig, zu künstlerischem Streben sich durchrang, fand er den Weg, auf dem er zwar menschlich scheitern, als Maler aber zu dauerndem Nachruhm gelangen sollte.

Da er, von geringen Anregungen abgesehen, als Autodidakt begonnen und geendet hat, war sein Weg übersät mit Mühseligkeiten und Irrtümern. Er begann als Zeichner, und dies Element blieb auch eigentlich tragend in seinem Werk. Seine Malerei war am Beginn zäh und dunkeltonig. Die „Erdäpfelesser“ (1885) sind das bezeichnendste Stück dieser Periode;



Vincent van Gogh, Sommerlicher Garten, Rohrfederzeichnung, 1889/90

ein Armeleutbild, eine Darstellung der Mühseligen und Beladenen, deren äußere Unansehnlichkeit sein soziales Empfinden spüren läßt.

Mit der Ungeschicklichkeit des Autodidakten kämpfte er lange. Aber aus jedem Blatt und jedem Bild dieser Vorbereitungszeit sprach schon die seelische Erregung, die sein Werk ermöglichen und seinem Leben ein frühes Ziel setzen sollte. Erst als er nach Paris ging (1886), wo ihm sein Bruder Theo weiterhalf und ihn mit den Impressionisten bekannt machte, konnte er sich von dem Duster seiner holländischen Art befreien. Der Sinn für Farbe ging

ihm an den Beispielen von Pissarro, Gauguin und Monticelli auf; seine Handschrift lockerte sich, es schien, als wenn er ein Impressionist werden sollte. Auch der Pointillismus zog ihn zeitweise an. Seine Bilder aus Paris atmen Freiheit, Schönheit der Farbe und beinahe Heiterkeit der Empfindung.

Die kursorische Gemeinschaft mit französischer Malerei hat die Historiker des Impressionismus bewogen, ihn unbesehen dessen Gemeinschaft einzureihen. Das ist ein Irrtum. Zwar gab und gibt es Ausländer genug, die nach Paris zogen und sich ganz oder doch im wesentlichen der französischen Art ergaben. Bei van Gogh aber bedeutete die impressionistische Periode nur einen kurzen Übergang, dessen Produkte in seinem Werk nicht schwer wiegen. Wenn man „Vincent“ sagt, meint man den Vollendeten, der sich in Arles und Saint Rémy zu seiner Bestimmung gefunden hatte; selbst seine dunkeln holländischen Bilder enthalten mehr von seinem Wesen als die Pariser. Diese waren notwendig für seine Entwicklung, aber sie gehörten zu bloßer Schulung; ein innerliches Anderssein scheidet das Werk von Arles gründlich von dem der Impressionisten.

Der Stoß, den Vincent im Frühjahr 1888 erhielt, als er in Arles zu malen begann, war so erheblich, daß ihn von nun an ein wahres Malfieber ergriff, dem er sich ohne Rücksichtnahme auf seine Gesundheit und körperlichen Bedürfnisse völlig ergab. Die Armut, in der er lebte, ist schwer vorstellbar; er war vollständig auf Unterstützung durch seinen Bruder Theo angewiesen, der an sein Genie glaubte, aber als Angestellter der Pariser Kunsthandlung Goupil nur über bescheidene Mittel verfügte. Zu Lebzeiten van Goghs ist nur ein Bild von ihm verkauft worden. Dabei war sein Verbrauch an Farben, Leinwänden und Malmitteln enorm; er malte wie ein Besessener, oft wurde ein Gemälde an einem halben Tage fertig, Farbentuben wurden direkt auf die Leinwand gequetscht und dick verarbeitet. Für die tägliche Nahrung blieb nicht viel übrig. Man kann wohl behaupten, daß er während seiner Künstlerzeit, und freilich auch schon vorher, regelmäßig gehungert hat. Dies im Verein mit seiner unbegrenzten Tätigkeit hat die Kräfte des von Natur robusten Mannes in den zwei Jahren seines Aufenthalts in der Provence restlos verzehrt. Eine leicht pathologische Veranlagung tat das übrige. Als Gauguin auf seine dringliche Einladung kam und es sich dann herausstellte, daß ihre Naturen unvereinbar waren, kam es zwischen ihnen zu einer wilden Szene, in deren Verlauf Vincent anscheinend einen Selbstmordversuch machte und sich dabei ein Ohr abschnitt. Gauguin flüchtete eilends nach Paris, van Gogh begab sich in eine Nervenheilanstalt und später noch ins Irrenhaus von St. Rémy. Da er ununterbrochen weitermalte und gegen seine Gesundheit wütete, konnte er sich nicht wieder erholen. Theo erschien Anfang 1890 und brachte ihn in die Nähe von Paris, zu dem kunst- und menschenfreundlichen Arzt Dr. Gachet in Auvers sur Oise. Aber er fühlte, daß seine Kraft am Ende sei. Aus Überdruß am Leiden, wahrscheinlich auch aus Furcht, dem Wahnsinn zu verfallen, machte er am 29. Juli 1890 seinem Leben freiwillig ein Ende.

Oberflächliche Beurteiler und solche, die Genie und Irrsinn verwechseln, haben aus dieser Biographie und aus der Mißdeutung seiner Bilder geschlossen, daß Vincents Kunst dem Wahnsinn entsprungen sei. In dem Verhältnis, wie sie nun als klassisch und vorbildlich erkannt wird, muß auch der letzte Vorwand zu solcher Ansicht schwinden. Mit ungeheurer Erregbarkeit und mit Leidenschaft betrieb er die Vollendung seines Lebenswerkes; ihr Ergebnis ist Vollkommenheit künstlerischer Werte. Hier trat neben das Pathos der großen französischen

Formschöpfer die Leidenschaft subjektiver Aussagen über Erlebnisse der Seele. Er fühlte sich eins mit jeder Kreatur, mit Mensch und Natur und schuf seine Bilder aus der Tiefe des Herzens mit einem hochgesteigerten Aufwand von Gefühl der Versenkung in Gott.

Das Geheimnis seiner Kunst war, daß er in den Dingen lebte, die er malte, und ihr innerstes Wesen ans Tageslicht zog. Daraus ergab sich alles, der flammende Kontur, den er den Gegenständen aufzwang, die Maßlosigkeit der Farben, die Inbrunst des transzendenten Ausdrucks. Es gibt dabei Höhepunkte und geringere Tiefen der Erfassung. Aber in jedem Bilde steckt der ganze Mensch und sein allumfassender Wille, dem Göttlichen so nahe zu kommen wie möglich. Noch in seinen Werken aus Auvers offenbart sich diese Kraft in ungeschwächter Spannung. Das Kornfeld mit den schwarzen Raben im Gewitterdunkel, das Bildnis Dr. Gachets aus seiner letzten Zeit würden genügen, von seinem schöpferischen Genie Zeugnis abzulegen und ihn zu den wahrhaft Großen der neuen Malerei zu zählen.

Über die Grenzen der Sichtbarkeit ist van Gogh dabei niemals hinausgegangen. Wohl galt seine tiefste Sehnsucht dem Wunsch, heilige Menschen zu malen, nach Modellen aus seiner Umgebung. Er war sich seiner Beschränkung aber zu sehr bewußt, um sich an diese Aufgabe zu wagen. So begnügte er sich, in einigen Fällen Bilder oder Zeichnungen von Rembrandt, Millet, Delacroix oder Doré in seine ekstatische Malerei zu übertragen; und erst darin wurde der Gehalt der Vorbilder zur Leidenschaft des Ausdrucks entwickelt, der ihnen innewohnte. Sonst malte er nur Landschaften, Stadtansichten, Stilleben, Bildnisse aus seiner Umgebung, und teilte ihnen das Gefühl mit, das ihn beseelte. Ein armseliger Strohstuhl aus seiner Kammer, ein Strauß Sonnenblumen, ein Bahnübergang genügten ihm, Empfindungen des Unendlichen zu offenbaren. Auch jene Neigung des germanischen Genius, die Linie zum Träger des Bildgedankens zu nehmen, zeigte sich in seiner Kunst. Manchen erscheinen darum seine Zeichnungen, in großem Format mit der Schilffeder umrissen, als seine eigentliche Domäne, und es ist unbestreitbar, daß die darin geübte Methode, bestimmte Linienzüge, Striche und Punkte zum Bilde zusammenzufügen, den stärksten Einfluß auf seine Malerei gehabt hat; oder vielmehr, daß beides, Zeichnung wie Malerei, mit den gleichen Handgriffen des Graphischen geübt wurde. Man könnte ihn also den Koloristen zurechnen, die ihre Umrisse mit Lokalfarben füllen, der Wirkung von Glasfenstern sich annähernd. Die ungewöhnliche Stärke und Leuchtkraft, die kräftige Kontrastierung seiner Farben wird zusammengehalten von derben Konturen. Er zeichnete mit dem Pinsel, achtlos auf Nuancierung und atmosphärische Variation der Töne. Die Sonne der Provence leuchtet überall aus seinen Bildern; sie flößte ihm den Mut zu direkter Verwendung der stärksten, auch übertreibenden Farben ein, die er nicht sowohl in der Natur vorfand, als in sie hineinlegte. Bisweilen erscheint die Sonne selber als flammenwerfende Scheibe, erscheinen Mond und Sterne mit naiver Tatsächlichkeit in seinen Landschaften. Die Lehren der Impressionisten waren vergessen; ausdrücklich formten sich die Gegenstände in ihrer Vereinzelung, erschienen ihre Konturen nebeneinander, um insgesamt den Eindruck einer erhöhten Wirklichkeit zu erwecken, aus der Hand des Schöpfers soeben entlassen, mit dem erschütternden Eindruck einer kosmischen Neugeburt.

Eine Anregung aus der Pariser Zeit hat stilbestimmend mitgewirkt, der japanische Holzschnitt, in dem er die Möglichkeiten ausgedrückt fand, ohne Schatten, ohne Modellierung und mit Vernachlässigung der Perspektive zu malen. Wie anders lauteten die Folgerungen, die er



Vincent van Gogh, Die Brücke von Langlois bei Arles, Ölgemälde, 1888, Paris, Privatsammlung

aus der ostasiatischen Kunst zog, als die bei den französischen Impressionisten; ein Wink, zu überlegen, welchen Wert man derartigen Vorlagen beizulegen hat – im Verhältnis zu der persönlichen Eigenart, mit der sie jeweils verwertet werden!

Auf die Nachfolger wirkte alles in seinem Werk, auch das Ornamentale, das geringste seiner Elemente. Wieder waren es mehr Deutsche als Franzosen, die von ihm die Anregung zum Ausdruck des Wesentlichen in der Erscheinung empfangen.



James Ensor, *Der Tod verfolgt eine Menschenmenge*, Radierung, 1896