

**Afra Gethöffer**

## **Ein Temperament, gesehen durch die Natur**

Emotion in den Landschaftsdarstellungen  
von Vincent van Gogh

Afra Gethöffer

Ein Temperament, gesehen durch die Natur

Emotion in den Landschaftsdarstellungen von Vincent van Gogh

Dissertationen der LMU München

Band 23



Universitätsbibliothek  
Ludwig-Maximilians-Universität München

# Ein Temperament, gesehen durch die Natur

Emotion in den Landschaftsdarstellungen  
von Vincent van Gogh

von  
Afra Gethöffer

Herausgegeben von der  
Universitätsbibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität  
Geschwister-Scholl-Platz 1  
80539 München

Text © Afra Gethöffer 2018  
Erstveröffentlichung 2018  
Zugleich Dissertation der Universität zu München 2017

**Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in  
der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische  
Daten sind im Internet abrufbar über <http://dnb.dnb.de>

Herstellung über:  
readbox unipress  
in der readbox publishing GmbH  
Am Hawerkamp 31  
48155 Münster  
<http://unipress.readbox.net>  
Münsterscher Verlag für Wissenschaft

Open-Access-Version dieser Publikation verfügbar unter:  
<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:19-217200>

978-3-95925-083-2 (Druckausgabe)  
978-3-95925-084-9 (elektronische Version)

# Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung: Einfühlung und Vincent van Goghs Landschaften – Ein Überblick.....	1
2	Einfühlung.....	25
2.1	Einfühlung in Deutschland.....	26
2.1.1	Hermann von Helmholtz.....	27
2.1.2	Friedrich Theodor Vischer.....	36
2.1.3	Robert Vischer.....	40
2.1.4	Die Erwartungen der Einfühlungstheoretiker an die Künstler.....	45
2.1.5	Gustav Theodor Fechner: Der Einfluss der Einfühlung auf das Naturverhältnis.....	52
2.2	Einfühlung in Frankreich.....	62
2.2.1	Victor Cousin.....	63
2.2.2	Charles Lévêque.....	66
2.2.3	Die Helmholtz-Rezeption.....	68
	Georges Guérault.....	69
	Taine.....	74
2.2.4	Victor Basch und der Import der Einfühlung.....	75
2.2.5	Einfühlung in Frankreich: Eine namenlose Denkfigur ....	78
	Charles Blanc.....	79
	Emile Zola.....	91
2.3	Einfühlungstheoretische Aspekte in Vincent van Goghs persönlicher Kunstauffassung.....	108
3	Die Wiederentdeckung der Natur.....	125
3.1	Vincent van Gogh zwischen Boulevard und Borinage.....	127
3.1.1	Unzählige Umzüge – Vincent van Goghs Suche nach einem Zuhause.....	128
3.1.2	Van Goghs malerische Auseinandersetzung mit Stadt und Land.....	143
3.1.3	Stadt des Übels, Land der Verheißung.....	151

3.2 Exkurs: Jean-François Millet – Vincent van Goghs größtes Idol.....	161
3.2.1 Von Bauern und Malern .....	162
Jean-François Millet, der Bauernmaler .....	163
Der Sämann – Selbstverdoppelung am Nebenmenschen.....	167
3.2.2 Jean-François Millet und die Landschaft .....	176
Jean-François Millets persönliches Verhältnis zur Natur .....	177
Jean-François Millets Landschaftsbilder.....	182
Die Landschaft als gleichwertiger Partner für die Figur .....	183
<i>„Le cri terrible de la nature“</i> : November und Die Ebene von Chailly mit Egge und Pflug .....	184
<i>„Mon pauvre vieil orme“</i> : Das Dorfende von Gréville ...	188
3.2.3 „L’expression“ bei Jean-François Millet .....	192
3.2.4 Jean-François Millet und Vincent van Gogh.....	202
4 Gefühl in Mensch und Natur – Der Zusammenhang von Porträt und Landschaft bei Vincent van Gogh.....	213
4.1 Wie alles begann: ‚Sorrow‘ und ‚Les racines‘ .....	215
4.2 Mensch-Natur-Paare in der Décoration von 1888 .....	224
4.2.1 Die Sonnenblumen und der sonnenverbrannte Bauer Der Viehhirte.....	229
Die Sonnenblumen .....	236
4.2.2 Der Dichter und die Sternennacht .....	254
Der Dichter.....	256
Die Sternennacht über der Rhône.....	262
5 Vincent van Goghs Bäume.....	271
5.1 Die Weidenbäume in Holland .....	275
5.2 Die Olivenbäume in Südfrankreich .....	291
5.2.1 Die Olivenbäume im Frühsommer .....	292
5.2.2 Olivenbäume mit Alpilles im Hintergrund.....	295
Die Bedeutung der Linienführung bei Charles Blanc ...	302

---

Georges Guérout: Die Rolle der Augenbewegung für das ästhetische Empfinden.....	308
Van Goghs Verbindung zu Charles Blanc und Georges Guérout .....	311
Die ‚gefühlten‘ Linien bei Olivenbäumen mit ‚Les Alpilles‘ im Hintergrund .....	314
5.2.3 Die Olivenbäume im Herbst .....	326
Christus am Ölberg – Die endgültige Abkehr von einem biblischen Thema.....	328
„Neutraler Effekt“ – Olivenbäume am Tage .....	340
Olivenbäume mit gelbem Himmel und Sonne .....	345
Olivenbäume: Orangefarbener Himmel.....	347
Van Goghs Olivenbäume – eine impressionistische Serie? .....	350
5.2.4 Olivenbäume: Ein Bild der Angst mit und ohne Gethsemane.....	354
5.3 Der Garten der Anstalt – Das Porträt eines besiegen Stolzen .....	362
5.4 Zurück zu den Wurzeln.....	372
6 Menschennesterchen – Vincent van Goghs Hüttendarstellungen .....	379
7 Vincent van Goghs Seelenlandschaften .....	407
8 Abbildungsverzeichnis .....	417
9 Auswahlbibliographie .....	435
10 Abbildungsnachweis .....	447
11 Danksagung .....	449





## Vorwort

Das Vorhaben eine wissenschaftliche Arbeit über Vincent van Gogh zu schreiben, mag bei der unendlichen Fülle an bereits existierenden Publikationen zunächst wie ein sinn-, ja sogar hoffnungsloses Unterfangen wirken. Doch selbst bei dieser Unmenge an Veröffentlichungen finden sich bei näherer Betrachtung noch Lücken, die noch geschlossen werden müssen. Die vorliegende Arbeit entstand im Rahmen einer Promotion in Kunstgeschichte an der Ludwig-Maximilians-Universität in München und soll das Werk des holländischen Protoexpressionisten in den kunsttheoretischen Kontext der Einfühlungstheorie stellen.

Die Auseinandersetzung mit dem Glauben an die Projektion der eigenen Gefühlswelt in die Umgebung und der damit einhergehenden Anthropomorphisierung der Gegenstandswelt wirft zunächst einige terminologische Schwierigkeiten auf, die hier schon vorab geklärt werden sollen – nicht allgemeingültig, sondern lediglich im Rahmen ihrer Verwendung in diesem Buch. Es stellen sich Fragen nach der Definition von Begriffen wie *subjektiv* und *objektiv*, *Emotion* und *Emotionalität*, *Ausdruckskraft*, *Stimmung* und *Gefühl*. Im Kontext dieser Arbeit wird der Begriff der *Subjektivität* als Beschreibung des persönlich, individuell Empfundenen oder Wahrgenommenen verwendet. Wird dieses beispielsweise in Form eines Gemäldes auch für andere Personen sicht- und nachvollziehbar gemacht, so wird es *objektiviert*. Die Begriffe der *Emotion* und des *Gefühls* beschreiben beide die seelische Regung, die sich normalerweise nur im Inneren eines Individuums vollzieht, von diesem aber auch auf äußere Gegebenheiten übertragen werden kann. Auch der Terminus der *Stimmung* kann sich auf diesen seelischen Zustand eines Einzelnen, gleichzeitig aber auch die Atmosphäre der Umwelt beziehen. Mit den Begriffen der *Emotionalität* und der *Ausdruckskraft* soll in dieser Arbeit der Gehalt von *Emotion* oder *Stimmung* innerhalb von einzelnen Kunstwerken umschrieben werden.

Vincent van Gogh ist ein Künstler, der seit Generationen begeistert, und sich auch außerhalb des kunsthistorischen Diskurses regen Interesses erfreut. Auch wenn es sich bei diesem Werk um eine wissenschaftliche Arbeit handelt, sei ihm deshalb ein Zitat von Ernst H. Gombrich vorangestellt:

Ich habe mich bemüht, [...] so einfach zu schreiben wie möglich, selbst auf die Gefahr hin, manchmal laienhaft und unwissenschaftlich zu wirken. Vor schwierigen Gedanken habe ich mich allerdings nie gedrückt, und so darf ich hoffen, dass der Leser sich nicht unterschätzt fühlt, auch wenn ich versucht habe, mit einem Minimum an Fachausdrücken auszukommen. Denn nur wer die Sprache der Wissenschaft missbraucht, um dem Leser zu imponieren, nimmt ihn wirklich nicht für voll.<sup>1</sup>

---

1 Gombrich, Ernst H.: Die Geschichte der Kunst, Berlin 2005, S. 6.

# 1 Einleitung: Einföhlung und Vincent van Goghs Landschaften – Ein Überblick

Aber was sind Farben, wofern nicht das innerste Leben der Gegenstände in ihnen hervorbricht! Und dieses innerste Leben war da, Baum und Stein und Mauer und Hohlweg gaben ihr Innerstes von sich, gleichsam entgegen warfen sie es mir, aber nicht die Wollust und Harmonie ihres schönen und stummen Lebens, wie sie mir vor Zeiten manchmal aus alten Bildern wie eine zauberische Atmosphäre entgegenfloss: nein, nur die Wucht ihres Daseins, die Wirklichkeit ihres Daseins, das wütende von Ungläublichkeit umstarrte Wunder ihres Daseins fiel meine Seele an. Wie kann ich es dir nahebringen, dass hier jedes Wesen – ein Wesen, jeder Baum, jeder Streif gelben oder grünlichen Feldes, jeder Zaun, jeder in den Steinhügel gerissene Hohlweg, ein Wesen der zinnerne Krug, die irdene Schüssel, der Tisch, der plumpe Sessel – sich mir wie neugeboren aus dem furchtbaren Chaos des Nicht-lebens, aus dem Abgrund der Wesenlosigkeit entgegenhob, dass ich fühlte, nein, dass ich wusste, wie jedes dieser Geschöpfe, aus einem fürchterlichen Zweifel an der Welt herausgeboren war und nun mit seinem Dasein einen grässlichen Schlund, gähnendes Nichts, für immer verdeckte!<sup>2</sup>

So lässt Hugo von Hofmannsthal den Schreiber seiner fiktiven *Briefe des Zurückgekehrten* Vincent van Goghs Gemälde schildern. In deren Angesicht sieht jener sich außer Stande, ihre Wirkung umfassend zu beschreiben. Er stößt damit an die gleiche Grenze, mit der sich Betrachter dieser Werke noch heute konfrontiert sehen können, wenn sie versuchen, den Eindruck, den diese Bilder erwecken, nachvollziehbar zu vermitteln. In seiner Briefnovelle lässt Hofmannsthal einen österreichischen Handlungsreisenden in einem Brief an einen alten Freund vom Besuch einer Ausstellung berichten. Er, der nach eigenen Worten seit 20 Jahren weder Museum noch Kunstaussstellung betre-

---

2 Hofmannsthal, Hugo von: Das Erlebnis des Sehens, in: Kunst und Künstler 6 [5] (1908), S. 179/180.

ten hat, schildert, vermeintlich unbeeinflusst von der Entwicklung der Malerei in den vorangegangenen Jahrzehnten, die dort ausgestellten Gemälde. Durch diesen Kunstgriff kann Hofmannsthal sich bei seiner Darstellung auf die subjektive Wirkung der Bilder beschränken und vermeidet, kunstkritische oder -historische Aspekte in seine Betrachtung mit aufnehmen zu müssen. Das Ergebnis ist ein sehr emotionaler Blick auf van Goghs Arbeiten, bei dem der Erzähler immer wieder die Bilder mit seinem eigenen Gemütszustand verknüpft. Im Mittelpunkt steht dabei der intensive Ausdruck unbändiger Lebenskraft, die jedes scheinbar seelenlose Bildmotiv durchdringt. Diese Wirkung transportiert Hofmannsthal, indem er in seiner Beschreibung die dargestellten Alltagsgegenstände und Bestandteile der Natur in hohem Maße anthropomorphisiert.

Von den ersten Veröffentlichungen kurz vor und nach van Goghs Tod bis hin zu den jüngst erschienenen Arbeiten herrscht unter vielen Autoren ein Konsens darüber, dass Vincent van Gogh die ihn umgebende Natur als beseelt betrachtet und diese Sichtweise auch in seinen Gemälden zum Ausdruck gebracht hat. Schon im Januar 1890 beschreibt Albert Aurier im *Mercure de France* die Natur in Vincent van Goghs Bildern als „une nature excessive où tout, êtres et choses, ombres et lumières, formes et couleurs, se cabre, se dresse en une volonté rageuse de hurler son essentielle et propre chanson, sur le timbre le plus intense, le plus farouchement suraigu“<sup>3</sup>. Weniger pathetisch doch inhaltlich durchaus vergleichbar betrachtet es auch Chris Stolwijk 125 Jahre später:

In Van Gogh's eyes, nature was not just the outcome of an undefined evolutionary process without beginning and end, it had soul; in his youth, he believed that this soul came from God, and as an aspiring artist he

3 „eine exzessive Natur, wo alles, Wesen und Dinge, Schatten und Licht, Formen und Farben, sich aufbäumt, sich erhebt, mit dem jähzornigen Willen sein ureigenes, charakteristisches Lied im intensivsten und allerschillsten Klang hinauszubrüllen“ Aurier, Albert: *Les isolés. Vincent van Gogh*, in: *Mercure de France* 1 (1890), S. 24. Siehe hierzu auch: Matthews, Patricia: *Auriers and Van Gogh. Criticism and Response*, in: *The Art Bulletin* 68 [1] (1986), S. 94–104.

thought that nature possessed a 'truth' that could 'speak' to those wise enough to hear.<sup>4</sup>

Unbestreitbar besitzen viele von Vincent van Goghs Landschaftsgemälden eine ganz besondere, persönliche Ausdruckskraft. Allzu häufig wird die Erklärung für diese besondere Eigenschaft seiner Bilder aber allein in der Biographie des Malers gesucht. Gottfried Boehm schreibt, es sei unmöglich, Vincent van Goghs Werk ohne dessen Lebensgeschichte, ohne Bezug auf seine Haltung, seine Antriebe und Ideen aufzuschlüsseln<sup>5</sup>. Dies ist vollkommen richtig, trifft aber letztendlich auf beinahe jeden Künstler zu. Doch van Goghs Biographie und die vielen erhaltenen Briefe verleiten zu seiner Stilisierung zum Prototyp des modernen Künstlers zwischen „Genie und Wahnsinn, Hingabe und Selbsterstörung, Verkanntheit und posthumer Weltruhm, Einsamkeit und Popularität.“<sup>6</sup> Was bereits 1890 bei Albert Aurier beginnt und durch Autoren wie Julius Meier-Graefe weitergeführt wird<sup>7</sup>, setzt sich bis in die heutigen Veröffentlichungen über Vincent van Gogh fort. Nicht zuletzt wegen der dramatischen Lebens- und Leidensgeschichte, die hinter diesen Bildern steht, gehört van Gogh heute wohl zu den bekanntesten Malern überhaupt. Kaum eine andere Künstlerbiografie ist so bekannt, kaum ein anderes Œuvre wird in einen so engen Zusammenhang mit den Lebensumständen des Künstlers gestellt. In jedem Pinselstrich meinen die Betrachter, die gequälte Seele des Malers zu

4 „In Van Goghs Augen war die Natur nicht nur das Ergebnis eines unbestimmten Evolutionsprozesses ohne Anfang und Ende, sie hatte Seele; in seiner Jugend glaubte er, dass diese Seele von Gott kam und als aufstrebender Künstler dachte er, dass die Natur eine ‚Wahrheit‘ besaß, die zu denen ‚sprechen‘ konnte, die weise genug waren, hinzuhören.“ Stolwijk, Chris: *How Nature Speaks*. Holland, 1881–85, in: *Kat. Ausst. Van Gogh and Nature*, Clark Art Institute, Williamstown, MA 2015, New Haven 2015, S. 32.

5 Vgl. Boehm, Gottfried: *Auge und Emotion. Van Goghs Landschaften*, in: *Kat. Ausst. Vincent van Gogh. Zwischen Erde und Himmel. Die Landschaften*, Kunstmuseum Basel 2009, Ostfildern 2009 S. 31.

6 Ebd.

7 Zu Meier-Graefes Darstellung von Vincent van Gogh siehe u.a.: Meier-Graefe, Julius: *Kunst ist nicht für Kunstgeschichte da. Briefe und Dokumente*, Göttingen 2001.; Meier-Graefe, Julius: *Vincent van Gogh. Der Roman eines Gottsuchers*, München 1910.; Meier-Graefe, Julius: *Vincent*, München 1925.; Zum Beitrag der Kunstkritik bei der Entwicklung des Mythos ‚Van Gogh‘ siehe z.B. Zemel, Carol, *The Formation of a legend. Van Gogh criticism 1890–1920*, Ann Arbor (Mich.) 1980.

entdecken. Doch diese Vorstellung speist sich meist weniger aus der eingehenden Auseinandersetzung mit dem Bild, das man vor Augen hat, als vielmehr aus all dem (Halb-)Wissen im Hinterkopf, von dem Verrückten, der – verarmt und verkannt – wie ein Berserker Farbe auf die Leinwand schmiss, kein einziges seiner Bilder verkaufen konnte, sich ein Ohr abschnitt, es seiner Lieblingsprostituierten schenkte und sich letztendlich mit 37 Jahren das Leben nahm. Ein Großteil dieser Geschichten, die von vielen nicht weiter hinterfragt werden, ist stark übertrieben. Die Legenden, auf denen der große Mythos von Genie und Wahnsinn bei Vincent van Gogh fußt, halten sich leider trotz der wiederholten Bemühungen um Richtigstellung<sup>8</sup> hartnäckig.

So werden auch Vincent van Goghs Landschaftsdarstellungen immer wieder ausschließlich als direktes Abbild seiner Gefühlswelt verstanden. Schon Octave Mirbeau schreibt 1891 in *L'Écho de Paris* anlässlich der Ausstellung der Indépendants, bei der auch Werke van Goghs gezeigt werden:

Il ne pouvait pas oublier sa personnalité, ni la contenir devant n'importe quel spectacle, et n'importe quel rêve extérieur. Elle débordait de lui en illuminations ardentes, sur tout ce qu'il voyait, tout ce qu'il touchait, tout ce qu'il sentait. Aussi ne s'était-il pas absorbé dans la nature. Il avait absorbé la nature en lui; il l'avait forcée à s'assouplir, à se mouler aux formes de sa pensée, à le suivre dans ses envolées, à subir même ses déformations si caractéristiques. [...] Et tout, sous le pinceau de cette créature étrange et puissante, s'anime d'une vie étrange, indépendante de celle des choses qu'il peint, et qui est en lui, et qui est lui. Il se dépense tout entier, au profit des arbres, des ciels, des fleurs, des champs, qu'il gonfle de la surprenante sève de son être.<sup>9</sup>

8 Hierzu z.B. Koldehoff, Stefan: Van Gogh. Mythos und Wirklichkeit, Köln 2003.

9 „Er konnte seine Persönlichkeit nicht vergessen, sie weder vor irgendeinem Anblick, noch irgendeinem äußeren Traum beherrschen. Sie floss aus ihm in glühenden Illuminationen über auf alles, was er sah, alles was er berührte, alles was er fühlte. Deshalb wurde er nicht aufgesaugt von der Natur. Er selbst hat die Natur aufgesaugt; er hat sie gezwungen, gefügiger zu werden, sich den Formen seiner Gedanken anzupassen, ihm bei seinen rapiden Höhenflügen zu folgen, sogar seine charakteristischen Verformungen hinzunehmen. [...] Und unter dem Pinsel dieses fremden und mächtigen Geschöpfes,

Auch über ein Jahrhundert später finden sich immer noch solch einseitige Interpretationsansätze, die sich ganz auf die psychische Erkrankung des Malers stützen und seine Gemälde als Dokumente seines Leidens mit geradezu prophetischem Potential verstehen:

Die Zypressen sind wie Fingerzeige des Todes in einer auf ewigen Sommer gestimmten Landschaft. Sie tragen die Nacht noch in die größte Mittagshitze hinein, sind wie der Schatten, der dem Wanderer folgt: Wenn Vincent über diese Bäume des Südens spricht, dann offenbart sich wie tief er sieht, bis dorthin, wo sich die sichtbaren Dinge in Vorzeichen des Unsichtbaren verwandeln.<sup>10</sup>

Zu verführerisch ist es, sich ausnahmslos auf den Zusammenhang zwischen seinen Darstellungen und der Psyche des Künstlers zu konzentrieren. Doch damit tut man diesem Maler, der sich stets darum bemüht, über alle Entwicklungen in der Malerei unterrichtet zu sein, seine eigene Kunst stetig zu verbessern und so zur Erneuerung der Malerei beizutragen, großes Unrecht an. Tatsächlich sind Vincent van Goghs Landschaftsdarstellungen von einer sehr subjektiven und anthropomorphisierenden Sicht auf die Natur geprägt. Doch so einzigartig sie auch in der Ausführung sind, mit den Ideen und Überzeugungen, die dahinter stehen, fügen sie sich ziemlich gut in ihre Zeit ein.

Vincent van Goghs Credo ist zeitlebens Emile Zolas Definition des Kunstwerks: „Une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament.“<sup>11</sup> Darin vereinen sich die Forderung nach genauer Naturbeobachtung und die nach Ausdruck der Persönlichkeit des Künstlers. Diese beiden Aspekte existieren in den Arbeiten Vincent

---

belebt sich alles mit einem fremden Leben, unabhängig von den Dingen, die er malt, das in ihm ist – das er selbst ist. Er verausgabt sich völlig zum Wohl der Bäume, der Himmel, der Blumen, der Felder, die er aufbläst mit dem erstaunlichen Elan seines Wesens.“ Mirbeau, Octave: Vincent van Gogh, in: L'Écho de Paris vom 31. März 1891, S. 1.

10 Decker, Gunnar: Vincent van Gogh. Eine Pilgerreise zur Sonne, Berlin 2009, S. 276.

11 „Ein Kunstwerk ist ein Stück der Schöpfung gesehen durch ein Temperament.“ Zola, Emile: Mes haines; causeries littéraires et artistiques. Mon salon. Édouard Manet, étude biographique et critique, Paris 1893, S. 307.



van Goghs in vollkommenem Einklang Seite an Seite: Er malt stets direkt nach der Natur, geht mit seiner Staffelei in die Landschaft und bannt auf die Leinwand, was er unmittelbar vor Augen hat – doch nie mit der Absicht, die perfekte Mimesis zu erschaffen, sondern sich immer bewusst, dass er nur seine ganz persönliche Sicht auf die Wirklichkeit wiedergeben kann. Und diese Sicht ist geprägt vom Glauben an eine lebendige, eine beseelte Natur – beseelt jedoch nicht im pantheistischen Sinne, wie aus der deutschen Romantik bekannt, sondern geleitet von der Annahme, dass sich in den einzelnen Bestandteilen der Natur individuelles, fühlendes Leben finden lässt. Mit diesem Denken steht van Gogh, wohl ohne sich dessen bewusst gewesen zu sein, in der Tradition der deutschen Einfühlungslehre, die sich, vorbereitet durch Neuerungen in der Wahrnehmungstheorie, im Rahmen der Ästhetiktheorie entwickelt.

Das Konzept der Einfühlung erlebte Anfang der 2000er Jahre ein Comeback. So widmet sich Jutta Müller-Tamm in ihrer Studie *Abs-traktion als Einfühlung* der Denkfigur der Projektion und ihrer Bedeutung in verschiedenen Kunst- und Wissenschaftstheorien, wobei der Fokus meist auf der vielerorts vertretenen Idee liegt, der Mensch sei zu einer objektiven Wahrnehmung der Außenwelt gar nicht fähig, sondern verfüge stets nur über ein subjektiv gefärbtes Abbild von ihr. Müller-Tamm stellt dabei eine große Auswahl verschiedenster Diskurse vor, in denen die Ideen, die hinter dem Konzept der Einfühlung stehen, eine bedeutende Rolle spielen. Kurz nach dem Erscheinen von Müller-Tamms Habilitationsschrift haben Robin Curtis und Gertrud Koch die Ergebnisse einer Tagung in ihrem Sammelband *Einfühlung. Zu Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts* zusammengefasst. Darin werden die Einfühlungsdebatten um 1900 und ihre Korrelation zur Kunstgeschichte untersucht. Ein aktueller Bezug ergibt sich zudem durch einige Beiträge mit filmwissenschaftlichem Schwerpunkt: Joseph Imorde weist in seinem Aufsatz in diesem Band auf den großen Einfluss der Einfühlungstheorie auf die universitäre Kunstgeschichte um 1900 hin. Durch sie gewannen zunehmend die Gefühle des Rezipienten an Bedeutung, so dass nicht länger die Qualität des Kunstwerks in den Mittelpunkt gestellt

wurde, sondern die Frage, welche Empfindungen es beim Betrachter auslöst<sup>12</sup>. Dies führte zu einer immer stärker subjektivierten Kunstkritik<sup>13</sup>, bei der der Künstler und seine Absichten zunehmend in den Hintergrund traten. Während der Einfluss des Einfühlungsdenkens auf den Rezipienten von Kunst immer wieder zum Thema gemacht wird, finden sich nur vergleichsweise wenige Ansätze, in denen dessen Auswirkungen auf den Künstler und sein Schaffen in den Mittelpunkt gerückt werden. Doch die Idee der Einfühlung bedeutet die Durchdringung des Gesehenen mit einer bestimmten Empfindung, eine Verbindung zwischen wahrgenommenem Objekt und wahrnehmendem Subjekt, die sich erst nachträglich zwischen Kunstwerk und Rezipient aufbaut. Bereits vor der Entstehung des Werkes kann sie sich jedoch zwischen dem Künstler und seinem Motiv ergeben.

Gerade im Kontext der Landschaftsmalerei der Romantik wird immer wieder auf die zeitgleich im Entstehen begriffene Projektions- und Einfühlungstheorie hingewiesen. Die auf die Vermittlung bestimmter Stimmungen ausgerichteten Landschaften von Malern wie Caspar David Friedrich oder Philipp Otto Runge werden besonders häufig als durch die Empfindungen des Künstlers subjektivierte Versionen der objektiven Wirklichkeit verstanden. Die Landschaft erhält in diesen Arbeiten jedoch die Funktion einer Allegorie, um abstraktere schöne Gedanken zu vermitteln, was beispielsweise Runge zum Ziel für die Kunst seiner Zeit erklärt<sup>14</sup>. Christian Scholl formuliert den Zweck, den die Künstler in der Romantik in der Verbindung von Gesehenem und Gefühltem sahen, in seiner Arbeit *Romantische Malerei als neue Sinnbildkunst. Studien zur Bedeutungsgebung bei Philipp Otto Runge, Caspar David Friedrich und den Nazarenern* folgendermaßen:

---

12 Vgl. Imorde, Joseph: „Einfühlung“ in der Kunstgeschichte, in: Curtis, Robin/Koch, Gertrud (Hrsg.): *Einfühlung. Zu Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts*, München 2009, S. 127.

13 Vgl. ebd., S. 136.

14 Vgl. Scholl, Christian: *Romantische Malerei als neue Sinnbildkunst. Studien zur Bedeutungsgebung bei Philipp Otto Runge, Caspar David Friedrich und den Nazarenern*, München 2007, S. 40. Siehe auch: Kupfer, Alexander: *Die künstlichen Paradiese. Raus und Realität seit der Romantik*, Stuttgart 2006.

Für die romantische Kunsttheorie ist das Zusammentreten von innerer Empfindung und dem in der Natur Gesesehenen von besonderer Bedeutung. Künstler wie Runge forderten die Entstehung des Kunstwerkes in der Interferenz von Naturbeobachtung und der aus dem ‚Gemüt‘ geschöpften und auf die Natur projizierten Bedeutung. In der Forderung, dass das als bedeutend Empfundene unter den Bedingungen der sinnlichen Wahrnehmung dargestellt werden müsse, liegt das Neue des romantischen Ansatzes.<sup>15</sup>

Die Landschaft wird in der Romantik zu einem Medium für eine tiefere, nicht mehr direkt mit ihr in Verbindung stehende Bedeutung. Eine menschliche, vor allem aber eine allgemeine, nicht nur individuell dem Künstler zuzuordnende Stimmung soll in diesen Werken zum Ausdruck gebracht und der Betrachter durch sie gerührt werden. Obwohl die Romantik durch die Hinwendung zur Individualität charakterisiert wird, sind die Stimmungslandschaften von Runge oder Friedrich so konzipiert, dass sie in ihrer Subjektivität doch einer breiten Allgemeinheit verständlich bleiben. Voraussetzung hierfür ist die Annahme, dass sich der Betrachter in gleicher Weise in das Motiv einfühlen kann, wie es zuvor bereits der Künstler getan hat. Darauf spekulieren die Maler dieser subjektivierten Landschaften. Dieser aus der Ästhetik erwachsenden Forderung nach der Gleichgestimmtheit zwischen Künstler, Kunstwerk und Rezipient sowie ihrer Bedeutung für die Kunst der deutschen Romantik widmet sich Christian Scholl in seiner Arbeit 2007 ausführlich.

Die Einfühlungstheoretiker selbst beziehen sich in ihren Ausführungen häufig auf Beispiele aus der Natur- und Landschaftsbetrachtung, ebenso häufig aber auch auf abstrakte Phänomene wie Klänge, Farben oder vom Gegenständlichen gelöste Formen. Somit ist es nicht verwunderlich, dass neben dem Bereich der Landschaftsmalerei gerade bei der Untersuchung abstrakterer Motive die Verbindung von Darstellungsgegenstand und Empfindung in den Fokus gerät. Ein gutes Beispiel hierfür ist die bereits 1994 erschienene Arbeit von Michaela

---

15 Scholl 2007, S. 50.

Rammert-Götz *Das abstrakte Ornament im Münchner Jugendstil. Theorien und Gestaltung*. Darin legt die Autorin dar, wie sich nach der Überwindung des Naturalismus Künstler durch Vereinfachung und Stilisierung des Naturvorbilds das Ornament aneignen, um darin einen geistigen Gehalt zum Ausdruck zu bringen<sup>16</sup>. Wie in der Romantik die Landschaft, so soll im Jugendstil zunehmend das aus der Natur abgeleitete Ornament den Betrachter in eine bestimmte Stimmung versetzen. Auch hier suchen die Künstler wieder nach der Balance zwischen dem Ausdruck der subjektiven Empfindung und der Verständlichkeit für eine breitere Schar an Rezipienten:

Vom exakten Naturstudium ausgehend, verfremdet er [Hermann Obrist] die Formen zu stilisierten, abstrahierten oder abstrakten Ornamenten, wobei keine logische Chronologie gewährleistet ist. Dabei wird das eigene subjektive Empfinden im Erleben der Natur mit eingebracht und zu Motiven umgedeutet, die in ihrer Abstraktheit die Gefühle des Schaffenden widerspiegeln und, für den konsumierenden Laien das Erhalten, das Nehmen, das Mitempfinden, das Nachfühlen, das Mitfühlen, die Einfühlung in die so gegebenen verstärkten Empfindungen, in das stärkere Leben des Künstlers' mit sich bringen.<sup>17</sup>

Rammert-Götz zeigt auf, welche große Bedeutung Künstler wie Hermann Obrist und August Endell den Empfindungen sowohl des Künstlers als auch des Rezipienten zumessen und wie solche Gefühle in der Natur gespiegelt wiedergefunden werden können.

Um einen neuen Ansatz bemüht sich Kerstin Thomas, wenn sie den Begriff der Stimmung zur Beschreibung einer ästhetischen Strategie nutzen will, die sie in den Bildern der Künstler Puvis de Chavannes, Seurat und Gauguin findet. In ihrer Arbeit *Welt und Stimmung bei Puvis de Chavannes, Seurat und Gauguin* will Thomas den Stimmungsbegriff vom allgemein verbreiteten romantischen Modell lösen, nach dem er in erster Linie zur Charakterisierung subjektiver Land-

<sup>16</sup> Vgl. Rammert-Götz, Michaela: *Das abstrakte Ornament des Münchner Jugendstils. Theorien und Gestaltung*. München 1994, S. 13.

<sup>17</sup> Ebd., S. 85.

schaftsmalerei dient<sup>18</sup>. Stattdessen strebt sie danach, „Stimmung“ breiter angelegt als eine bestimmte Art der Weltauffassung zu interpretieren, die sich in einer gewissen „Unbestimmtheit“ manifestiert. Mit dem Begriff der Stimmung soll nicht länger die psychische Disposition des Künstlers oder das Rezeptionsverhalten des Betrachters, sondern eine Eigenschaft, die dem Gemälde selbst zugrunde liegt, bezeichnet werden<sup>19</sup>. Anhand der drei ausgewählten Künstler zeigt Thomas auf, welche unterschiedlichen Erscheinungsformen „Stimmung“ nach diesem Begriff annehmen kann. Doch sowohl bei Puvis de Chavannes als auch bei Seurat und Gauguin treten Gemeinsamkeiten auf, die zu dem Eindruck der Unbestimmtheit beitragen. Immer wieder bemüht die Autorin dazu den Vergleich mit dem Traumhaften und weist auf die Verrätselung der einzelnen Bildmotive hin. Entscheidend ist Thomas' Verweis auf Stimmung als Qualität eines Kunstwerks, unabhängig von den tatsächlichen, aktuellen Empfindungen des Künstlers und des Betrachters.

Immer geht es bei diesen Ansätzen – vom relativ direkten Zusammendenken der romantischen Landschaften mit der Einfühlungslehre bis hin zu Thomas' neu interpretiertem Stimmungsbegriff – jedoch darum, dass der Künstler eine bestimmte Komposition wählt und seinen Vorstellungen anpasst, um durch sie ein bestimmtes, ausgewähltes Gefühl zu transportieren und auf den Betrachter zu übertragen. Stets legt der Künstler die Empfindung sehr bewusst in die Landschaft hinein, wodurch sein Bild eine zusätzliche Bedeutungsebene erhält.

Vincent van Gogh hingegen versucht, die Natur so darzustellen, wie sie ist, genauer gesagt, wie sie sich in seinen Augen präsentiert. Was er an Stimmung in seinen Werken übermitteln will, fügt er dem Motiv also nicht in einem bewussten Prozess hinzu, sondern stellt sich ihm bereits beim ersten Zusammentreffen so dar. Obwohl auch van Gogh vom Zusammenhang von Gesehenem und Gefühltem überzeugt ist, folgt er in seiner Umsetzung somit weniger der Tradition der deutschen

---

18 Vgl. Thomas, Kerstin: *Welt und Stimmung bei Puvis de Chavannes, Seurat und Gauguin*, Berlin/München 2010, S. 12.

19 Vgl. ebd., S. 20.

romantischen Landschaftsmalerei, sondern eher Malern wie Théodore Rousseau. Dessen Bemühen, das der Landschaft selbst innewohnende Leben aufzugreifen, markiert nach Greg Thomas den Bruch mit dem romantischen Paradigma, in dem der Künstler in der Landschaft durch die Stimmung nur persönliche Emotionen zum Ausdruck bringt<sup>20</sup>. In seiner Arbeit *Art and Ecology in nineteenth-century France. The landscapes of Théodore Rousseau* zeigt Greg Thomas auf, dass Rousseaus Ziel nicht darin liegt, bestimmte Gefühle in die Landschaft zu legen, sondern Leidenschaft, Freude und Trauer der Landschaft selbst herauszuarbeiten<sup>21</sup>. Doch auch hier lassen sich Landschaft und Empfindung des Künstlers nicht vollkommen trennen, denn ein intimes, ein einführendes Verständnis des Künstlers für die Natur ist für eine solche Auseinandersetzung grundlegend<sup>22</sup>.

An dieser Stelle soll die vorliegende Untersuchung zu Vincent van Goghs Landschaftsdarstellungen ansetzen. Im Natur- und Kunstverständnis dieses Künstlers finden sich Ansätze, die Parallelen zur in Deutschland kurz zuvor entstandenen Einfühlungslehre aufweisen. Diese Überschneidungen sind jedoch nicht auf eine direkte Auseinandersetzung mit deren Vertretern zurückzuführen, sondern ergeben sich aus van Goghs Beschäftigung mit den Schriften von Charles Blanc und Emile Zola. Diese beiden, von van Gogh intensiv gelesenen Kunstkritiker haben, noch bevor diese selbst ihren Weg nach Frankreich fand, in ihren Arbeiten viele mit der Einfühlungsidee vergleichbare Gedanken gefasst und dürften van Gogh in seinen eigenen Ansichten zur Verbindung von objektiv Gesehenem und subjektiv Empfundem bestärkt haben. Zudem sind van Goghs Streben nach einer möglichst naturgetreuen Abbildung und seine Glorifizierung des Landlebens für seine Zeit nicht ungewöhnlich und gleichzeitig Faktoren, die sein Verhältnis zur Natur und damit auch seine Landschaftsdarstellungen beeinflussten. Vincent van Gogh sieht eine dem Menschen sehr ähnliche Natur, häufig leidend, immer empfindend, immer lebendig. Und

---

20 Vgl. Thomas, Greg: *Art and ecology in nineteenth century France. The landscapes of Théodore Rousseau*, Princeton 2000, S. 88.

21 Vgl. ebd., S. 98.

22 Vgl. ebd., S. 100.

so stellt er sie auch dar, wie etwa Albert Aurier schon vor dem Tod des Malers beschreibt:

Ce sont des cyprès dressant leurs cauchemardantes silhouettes de flammes qui seraient noires; des montagnes arquant des dos de mammouths ou de rhinocéros; des vergers blancs et roses et blonds, comme d'idéaux rêves de vierges; des maisons accroupies, se contorsionnant passionnément ainsi que des êtres qui jouissent, qui souffrent, qui pensent;<sup>23</sup>

Die Entschlüsselung der Ideen, die van Gogh zu dieser Darstellungsweise motivieren, ist eine spannende Aufgabe. 1994 setzt sich Thomas Noll im Kontext seiner Arbeit *Der große Sämann. Zur Sinnbildlichkeit in der Kunst von Vincent van Gogh* mit dem Geist und den Gedanken auseinander, die dessen Bilder beseelen. Noll beschäftigt sich dabei nicht nur mit van Goghs Landschaftsdarstellungen, widmet sich aber auch der Entschlüsselung ihrer Bedeutung. Noll konstatiert, dass van Gogh „keine dem offiziellen Christentum streng verbundene Glaubenshaltung“<sup>24</sup> vertritt, seine Arbeit aber dennoch von seiner Verehrung für Christus und dessen Lehre geprägt ist. Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet Noll van Goghs Arbeiten und konzentriert sich bei den Landschaftsdarstellungen auf diejenigen Werke, die über eine glaubensbezogene Deutungsebene verfügen. So sieht er die ewige Natur und den unendlichen Landschaftsraum verknüpft mit der Ewigkeit Gottes<sup>25</sup>. Zudem konstatiert er, dass die Sonne für van Gogh als Sinnbild für Gott, Christus und eine göttliche, schöpferische Kraft fungiert. Er weist jedoch darauf hin, dass sie nicht im pantheistischen Sinn als göttliche Macht selbst zu verstehen ist<sup>26</sup>. Doch Noll beschränkt sich in seiner Untersuchung nicht auf religiöse Sinnbil-

23 „Da sind Zypressen, ihre alpträumenden Silhouetten aus Flammen, die schwarz würden, aufrichtend; kriechende Berge, von Rücken von Mammuts oder Rhinozerosen; Obstgärten, weiß und rosa und blond, wie perfekte Träume von Jungfrauen; geduckte Häuser, sich leidenschaftlich windend so wie Lebewesen, die genießen, die leiden, die denken;“ Aurier 1890, S. 24–25.

24 Noll, Thomas: *Der große Sämann. Zur Sinnbildlichkeit in der Kunst von Vincent van Gogh*, Worms am Rhein 1994, S. 45.

25 Vgl. ebd., S. 63.

26 Vgl. ebd., S. 90.

der im engeren Sinn. So verweist er auch auf die Möglichkeit, van Goghs Kornfelder als Metapher für den gleichmäßigen Lebensrhythmus zu deuten<sup>27</sup> und auf die vielen unterschiedlichen Empfindungen wie Glück, Hoffnung, Liebe, Freude und Trost, die der Maler in seinen verschiedenen Landschaftsdarstellungen ausdrücken und dem Betrachter vermitteln will<sup>28</sup>. Van Goghs Landschaftsbilder stehen zwar nicht im Mittelpunkt von Nolls Untersuchung, aber in seiner Arbeit verdeutlicht er trotzdem van Goghs Bestreben, in seinen Darstellungen der Natur Gefühle zum Ausdruck zu bringen: „Van Gogh sah sich als treuen Schilderer der Wirklichkeit, tatsächlich konnte er jedoch der Natur nicht anders gegenüberreten als denkend und fühlend und mit dem Wunsch, seine subjektive Auffassung und seine Empfindungen zu vermitteln.“<sup>29</sup> Allerdings vernachlässigt Noll bei seiner Konzentration auf die vermittelten Empfindungen des Künstlers die Frage, in wie weit sie mit dem konkreten Motiv in direktem Zusammenhang stehen, oder anders gesagt: wie stark diese Gefühle in van Goghs Augen der Natur selbst innewohnen.

Lange standen die Landschaftsdarstellungen Vincent van Goghs, obwohl so zahlreich in seinem Œuvre vertreten, im Schatten anderer Werkgruppen. Nur gelegentlich rückt der ein oder andere Aufsatz sie in den Mittelpunkt. So widmet sich John House mehrmals der Rolle, die van Gogh gemeinsam mit seinen Zeitgenossen für die Entwicklung einer modernen Landschaftsmalerei spielte. Schon 1980 verweist er darauf, dass Maler wie Pissarro, Gauguin und auch van Gogh die Natur nicht länger imitieren, sondern interpretieren wollten, was eine Überwindung sowohl des Naturalismus als auch des Impressionismus bedeutet<sup>30</sup>. Van Gogh gehört demnach zu den Vorreitern einer Bewegung, die den Ausdruck über die Beschreibung stellt<sup>31</sup>, ohne diese jedoch gänzlich aus den Augen zu verlieren<sup>32</sup>. 2001 setzt sich John

---

27 Vgl. ebd., S. 129.

28 Vgl. ebd., S. 86/87.

29 Ebd., S. 47.

30 Vgl. House, John: Post-Impressionist Visions of Nature, in: *Journal of the Royal Society of arts* 128 [5289] (1980), S. 568/569.

31 Vgl. ebd., S. 569.

32 Vgl. ebd., S. 574.



House in seinem Beitrag im Katalog zur Ausstellung *Vincent van Gogh und die Maler des Petit Boulevard* erneut mit dem Wandel der Landschaftsmalerei durch van Gogh und seine Zeitgenossen auseinander. Dabei verweist er auf van Goghs stark subjektivierende Sicht auf die Natur und gelangt schließlich zu dem Fazit:

Das wichtigste Element von van Goghs Modernität bildet seine Suche nach einer expressiven Kunst. Dabei rekurrierte er, wie auch Gauguin erkannt hat, in mehrerlei Hinsicht auf die Romantik. Doch zugleich waren van Goghs Anliegen – sowohl thematisch und von seiner Motivwahl her als auch stilistisch und im Hinblick auf seinen Wunsch, ein möglichst breites Publikum zu erreichen – in ihrem Beharren auf dem Wert und dem Bedeutungshorizont von Alltagserfahrungen durchaus fortschrittlich, [...] Und noch in einer weiteren Hinsicht war seine Sensibilität von Grund auf modern: im Hinblick auf die intensiv empfundene private Welt emotionaler Reaktionen, die sein Bewusstsein beherrschte.<sup>33</sup>

An dieser Stelle sei erwähnt, dass auch Robert Rosenblum in seiner Arbeit *Die moderne Malerei und die Tradition der Romantik* Vincent van Gogh als Erben der Romantik klassifiziert. Er unterstellt van Gogh ein der Romantik nachfolgendes Streben, „aus der Naturbeobachtung eine neuartige Religiosität zu gewinnen“<sup>34</sup>, in dessen Konsequenz der Maler auf Göttlichkeitsmetaphern zurückgreift, wie sie bereits in den früher entstandenen Werken von Caspar David Friedrich, Philipp Otto Runge oder Samuel Palmer zu finden sind. Rosenblum verweist auf verschiedene Parallelen zwischen van Gogh und Friedrich, nicht zuletzt auf die „subjektive Eindringlichkeit“<sup>35</sup>, die sich in den Werken beider Künstler findet. Er stellt die Verbindung zwischen Gefühl und Objekt in van Goghs Werk ganz in die romantische und damit pantheistische und subjektivierende Tradition der Landschaftsmalerei. In wie

33 House, John: Auf dem Weg zu einer modernen Landschaftsmalerei, in: Kat. Ausst. Vincent van Gogh und die Maler des Petit Boulevard, Saint Louis Art Museum/Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt a.M. 2001, Ostildern-Ruit 2001, S. 197.

34 Rosenblum, Robert: Die Moderne Malerei und die Tradition der Romantik. Von C.D. Friedrich zu Mark Rothko, München 1981, S. 95.

35 Ebd., S. 106.

weit van Gogh Emotionen als eigenen Bestandteil der Natur erfasst und vermittelt, bleibt auch bei ihm außen vor.

Anlässlich der Ausstellung *Vincent's Wahlverwandschaften: Van Goghs Musée imaginaire* beschäftigte sich Chris Stolwijk mit dem Verhältnis des Niederländers zur Natur. In seinem Beitrag zum Ausstellungskatalog fasst Stolwijk die wichtigsten Faktoren, die van Goghs Naturverständnis geprägt und somit auch auf seine Landschaftsdarstellungen Einfluss genommen haben, zusammen. Er legt van Goghs Prägung durch seine protestantisch-christliche Erziehung und die Naturerfahrungen in seiner Jugend dar<sup>36</sup> und beschreibt, wie Natur und Landschaft seiner jeweiligen Umgebung seine Stimmung beeinflussen können<sup>37</sup> und wie sich das in van Goghs Arbeiten niederschlägt<sup>38</sup>.

Erst 2009 widmet sich im Kunstmuseum Basel erstmals eine Ausstellung van Goghs gesamtem Landschaftswerk. Im dazugehörigen Katalog bemühen sich verschiedene Autoren um einen möglichst umfassenden Blick auf van Goghs Landschaftsbilder. Von Walter Feilchenfeldt wird darin Theo van Gogh als der bedeutendste Sammler der Landschaftsdarstellungen seines Bruders vorgestellt. Carel Blotkamp setzt sich zudem mit den Schwierigkeiten bei der Einordnung van Goghs zwischen der nordischen und der romantischen Kultur auseinander. Blotkamp nimmt dabei vor allem auf van Goghs persönliches Verhältnis zu Frankreich und den Niederlanden Bezug, das auch durch die in den jeweiligen Ländern entstandenen Landschaftsdarstellungen des Malers zum Ausdruck kommt. In ihrem Aufsatz *Poesie der Felder und Wälder. Vincent van Gogh und die französische Landschaftsmalerei* untersucht Laura Coyle den Einfluss der französischen Landschaftsmalerei auf van Gogh. Großes Augenmerk legt Coyle dabei auf den Vergleich mit anderen Künstlern, mit denen van Gogh sich regelmäßig austauscht. Letztendlich identifiziert sie zwei Phasen, in denen

---

36 Vgl. Stolwijk, Chris: Van Goghs Natur in: Kat. Ausst. Mit den Augen von Vincent van Gogh. Seine Wahlverwandschaften und sein Kunstempfinden, Van Gogh Museum Amsterdam 2003, Amsterdam 2003, S. 25–27.

37 Vgl. ebd., S. 29.

38 Vgl. ebd., S. 34/35.

die französische Landschaftsmalerei für van Goghs Schaffen besonders maßgeblich war: zum einen noch während seiner Zeit in Holland und zum anderen während van Goghs Paris-Aufenthalts<sup>39</sup>. Auch auf van Goghs spätere Werke hat die Auseinandersetzung mit dem französischen Realismus und dem Impressionismus sowohl hinsichtlich ihrer Motive als auch bezüglich ihrer Ausdruckskraft, Einfluss genommen<sup>40</sup>.

Nina Zimmer untersucht in ihrem Essay zur Baseler Ausstellung die Landschaftsdarstellungen genauer, die über einen übergreifenden Werkzusammenhang verfügen. In *Van Goghs in Serie. Zyklen, Gruppen, Triptychen* legt sie dar, dass der Maler sein gesamtes Schaffen hindurch immer wieder mehrere Bilder mit ganz unterschiedlichen motivischen oder kompositorischen Gemeinsamkeiten zu Serien gruppiert<sup>41</sup>. Besonders Interessant ist dabei die Rekonstruktion zweier Triptychen aus van Goghs Zeit in Paris<sup>42</sup>. Doch erst nach seiner Ankunft in Arles beginnt der Maler, immer größere, zusammengehörige Bildprogramme zu ersinnen, deren Bestandteile er durch verschiedenste Berührungspunkte miteinander in Verbindung bringt. Triebkräfte für diese Vorgehensweise sind nach Zimmer ein für die Zeit typisches Gefühl des Ungenügens, wonach das einzelne Werk nicht ausreicht, die komplexe Gegenwart wiederzugeben<sup>43</sup>, sowie van Goghs persönliches Bedürfnis, Trauer und Trost zum Ausdruck zu bringen:

Am Ende sind Trauer und Trost die beiden Gefühle, die van Gogh in Hinblick auf seine Serien, Zyklen und Bildfolgen erfasste. Auf der einen Seite die Trauer über die Vereinzelung, zu der seine Bilder durch die Gesetze

---

39 Vgl. Coyle, Laura: Poesie der Felder und Wälder. Vincent van Gogh und die französische Landschaftsmalerei, in: Kat. Ausst. Vincent van Gogh. Zwischen Erde und Himmel. Die Landschaften, Kunstmuseum Basel 2009, Ostfildern 2009, S. 95.

40 Vgl. ebd., S. 94/95.

41 Vgl. Zimmer, Nina: Van Goghs in Serie. Zyklen, Gruppen, Triptychen in: Kat. Ausst. Vincent van Gogh. Zwischen Erde und Himmel. Die Landschaften, Kunstmuseum Basel 2009, Ostfildern 2009, S. 97.

42 Vgl. ebd., S. 102–105.

43 Vgl. ebd., S. 116.

des Marktes verurteilt waren, auf der anderen Seite aber auch Trost über ihren geistigen Zusammenhang.<sup>44</sup>

Gottfried Boehm schließlich versucht in seinem Beitrag *Auge und Emotion – van Goghs Landschaften*, die Verbindung von Motiv und Empfindung in van Goghs Landschaften offenzulegen, ohne die Erklärung für die neue Art der Auseinandersetzung mit der Natur in der Biographie des Künstlers zu finden<sup>45</sup>. Mit dem Begriff der „Regie der Kräfte“<sup>46</sup> beschreibt Boehm das vor allem durch den gezielten Einsatz von Farbkontrasten entstehende, angespannte Gleichgewicht, das van Goghs Kompositionen sein ganzes Schaffen hindurch prägt. Nach Boehm betrifft diese „Regie der Kräfte [...] verschiedene Aspekte, zuvorderst aber eine emotionale Partizipation des Malers und mit ihm des Betrachters.“<sup>47</sup> Auch der von van Gogh entwickelte, kommaartige Pinselstrich trägt für Boehm zu emotionalen „Teilhabe des Menschen an der Natur“<sup>48</sup> bei. Van Goghs Arbeit direkt vor dem Motiv stellt einen visuellen Übersetzungsprozess dar und die „Gelegenheit, *Resonanzen* zwischen äußerer *Wahrnehmung* und innerer *Empfindung* im Gemälde selbst zum Ausdruck zu bringen, die Landschaft mittels Auge und Emotion zu formen.“<sup>49</sup> Boehm erkennt die Verbindung von subjektivem Gefühl, objektiver Wahrnehmung und der der Natur selbst zugeschriebenen Empfindung in van Goghs Landschaftsgemälden und kommt zu dem Schluss:

Tatsächlich sprechen van Goghs Landschaften einen Betrachter an, der zu Empathie und Mitvollzug fähig ist, der den Aufschluss, den er an den Dingen erfährt, mit seinem eigenen Befinden in Einklang bringt. Der in jedem Fall aber begreift, dass die Natur mit eigenen Energien begabt ist. Die innere begegnet der äußeren Kraft.<sup>50</sup>

---

44 Ebd., S. 117.

45 Vgl. Boehm 2009, S. 32.

46 Ebd., S. 34 f.

47 Ebd., S. 37.

48 Ebd., S. 41.

49 Ebd., S. 43.

50 Ebd., S. 46.

Für Boehm führen verschiedene Faktoren dazu, dass Natur und Menschen letztendlich in van Goghs Werken zu gleichwertigen Protagonisten werden<sup>51</sup>, womit er die anthropomorphe Qualität vieler Landschaften van Goghs anerkennt.

Ebenfalls 2009 präsentieren das Museum of Modern Art und das Van Gogh Museum die Ausstellung *Van Gogh and the colours of the night*. In dieser Schau von van Goghs Abend- und Nachtkompositionen spielen auch einige seiner wichtigsten Landschaften eine bedeutende Rolle. Neben Beiträgen zur Tradition der Abend- und Nachtdarstellungen, zu Dämmerung und Nacht in Vincent van Goghs Schriften und in seinen Werken und seiner technischen Umsetzung dieser Themen finden sich darin auch Ansätze, die sich mit der Stimmung dieser Landschaften beschäftigen. So verweist Jennifer Field auf den Zusammenhang von Abendszenen und Lebenszyklen<sup>52</sup>. Maite van Dijk und Jennifer Field betonen in ihrem Beitrag *Poesie der Nacht* die Bedeutung der Nacht als Quelle der Inspiration für Vincent van Gogh. Zudem erkennen sie in van Goghs von der untergehenden Sonne beleuchteten Olivenbäumen „van Goghs tiefe spirituelle Verbundenheit mit der Erde“<sup>53</sup>. Auch wenn der Fokus dieser Ausstellung auf dem Thema der Nachtdarstellungen lag, erkennen van Dijk und Field dennoch die enge Verbindung zwischen Empfindung und Beobachtung in van Goghs Werken und kommen zu dem Schluss, van Gogh habe „im materiellen Akt des Malens endlich ein Ausdrucksmittel für die spirituellen Qualitäten der Natur gefunden.“<sup>54</sup>

Auch in jüngster Zeit sind van Goghs Landschafts- und Naturdarstellungen wieder vermehrt in den Mittelpunkt des Interesses gerückt, etwa 2012 in der Ausstellung *Van Gogh: Up Close*, die in Ottawa und

---

51 Vgl. ebd., S. 47.

52 Vgl. Field, Jennifer: Bauernleben: Les paysans chez eux, in: Kat. Ausst. Vincent van Gogh. Die Farben der Nacht, The Museum of Modern Art, New York 2008/09, Van Gogh Museum, Amsterdam 2009, Brüssel 2008, S. 111.

53 Dijk, Maite van/Field, Jennifer: Poesie der Nacht in: Kat. Ausst. Vincent van Gogh. Die Farben der Nacht, The Museum of Modern Art, New York 2008/09, Van Gogh Museum, Amsterdam 2009, Brüssel 2008, S. 141.

54 Dijk/Field 2008, S. 144.

Philadelphia gezeigt wurde. Mit Fokus auf den Jahren 1886 bis 1890 widmete sich die Schau der ungewöhnlichen Vorliebe des Malers für Nahansichten. Seine innovative Kombination aus Detailstudien und Weitsichten steht im Mittelpunkt der Untersuchungen<sup>55</sup>, denen sich der zugehörige Katalog widmet. Neben den Beiträgen zu den unterschiedlichen Werken, in denen einzelne Grasbüschel ebenso ins Auge gefasst werden wie die Gruppe von van Goghs *Sous-bois*-Bildern, wird auch van Goghs Naturverständnis ein wenig Aufmerksamkeit geschenkt. In ihrem Beitrag *Poetic nature: a reading of Van Gogh's letters* beschäftigt sich Anabelle Kienle Poňka mit van Goghs Überzeugung, einer lebendigen und beseelten Natur gegenüber zu stehen. Allerdings konzentriert sie sich fast ausschließlich auf die Schilderungen in seinen Briefen, in denen diese Annahme zum Ausdruck kommt. Der Frage, in welcher Form dies auch auf seine Naturdarstellungen Einfluss nimmt, wird nicht weiter nachgegangen.

Erst 2015 nimmt dann eine Schau des Clark Art Institute Vincent van Gogh und sein Verhältnis zur Natur ganz genau in Augenschein. Chronologisch arbeiten sich die Autoren des dazugehörigen Katalogs durch van Goghs Werk, von den Anfängen in Holland bis zu den letzten Werken aus Auvers-sur-Oise. So gibt Chris Stolwijk zunächst einen Überblick über van Goghs frühe Arbeiten in Holland und zeigt auf, welche Künstler den Maler zu diesem Zeitpunkt beeinflussen. Am Rande verweist er auch auf den anthropomorphen Charakter einiger Landschaftsbestandteile aus dieser Zeit – „As he did with Pollard Willow, Van Gogh seems to have wanted to give these sheaves almost human features, but now as a very empathic pendant to that old, bent, gnarled tree at the end of its life.“<sup>56</sup> – ohne diesen Ansatz jedoch weiter zu verfolgen. Richard Kendal beschäftigt sich in seinem Beitrag *Van Gogh, Nature, and Science* mit den naturwissenschaftlichen Ambitionen des Malers. Er verweist auf wissenschafts- und naturhistorische Lektüren

55 Siehe dazu: Homburg, Cornelia: *Nature so close*, in: Kat. Ausst. Van Gogh: *Up Close*, National Gallery of Canada, Ottawa/Philadelphia Museum of Art 2012, New Haven/London 2012, S. 2–39.

56 „Wie bei der Kopfweide hat Van Gogh diesen Garben anscheinend beinahe menschliche Züge geben wollen, aber jetzt als ein sehr empathisches Pendant zu jenem alten, gekrümmten, knorrigen Baum am Ende seines Lebens.“ Stolwijk 2015, S. 57.

van Goghs und auf seine Zeichnungen, in denen er Pflanzen und Tiere analytisch genau abbildet. In den übrigen Kapiteln werden van Goghs weitere Stationen – Paris, Arles, Saint-Rémy und Auvers-sur-Oise – und die dort entstandenen Werke vorgestellt. Im Fokus steht dabei vor allem seine künstlerische Entwicklung, seine innovative Behandlung der Farbe, seine Neuerungen in der Komposition. Gelegentlich zeigen sich Ansätze, auf die besondere Stimmung, die Beseelung der Natur in einigen seiner Landschaften genauer einzugehen, etwa in der Zwischenüberschrift *Pine Trees: „The character of a living being“*. Doch die Autoren scheinen kein Interesse zu haben, sich auf dieses zugegebenermaßen unsichere Feld einer Interpretation zu wagen, die zum Teil auf der Auslegung von Empfindungen und Assoziationen beruht. Lediglich in Zusammenhang mit einigen sehr deutlichen Äußerungen van Goghs aus einem seiner Briefe an Emile Bernard schreibt Sjaara van Heugten: „Van Gogh described the composition in detail to Bernard, in terms that show more clearly than ever before how much he was inclined to anthropomorphize nature and the means by which he sought to express these anthropomorphic motifs.“<sup>57</sup> Doch wie sich diese Tendenz zur Anthropomorphisierung in seinen Darstellungen niederschlägt und wie darin das Wechselspiel zwischen Wahrnehmung und Empfindung zum Ausdruck kommt, bleibt unbeachtet.

Im Winter 2016/17 hat das Cincinnati Art Museum Vincent van Gogh die Ausstellung *Van Gogh: Into the Undergrowth* gewidmet, deren Ausgangspunkt das museumseigene Werk *Unterholz mit wandelndem Paar* darstellt. Ausgehend von diesem Bild stellt diese Schau die Bedeutung des Sous-bois in van Goghs Werk in den Mittelpunkt und geht den Inspirationen und Einflüssen nach, die ihn bei diesem Thema anregten.

---

57 „Van Gogh beschreibt Bernard die Komposition detailliert in Begriffen, die deutlicher als je zuvor zeigen, wie sehr er geneigt war, die Natur zu anthropomorphisieren und zeigt die Mittel mit denen er versuchte, diese anthropomorphen Motive auszudrücken.“ Heugten, Sjaara van: *Nature and the South. Arles and Saint-Rémy, 1888–90*, in: *Kat. Ausst. Van Gogh and Nature*, Clark Art Institute, Williamstown, MA 2015, New Haven 2015, S. 195/197.

Bei all diesen Untersuchungen zu Vincent van Goghs Landschaftsdarstellungen wird der Frage nach der Emotion als Bestandteil der Landschaft selbst nur wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Lediglich Barbara Kontae hat sich 2010 in ihrer Magisterarbeit *Lebendige Kunst. Psychologische Ansätze zur Van Gogh-Deutung* bereits näher mit der Denkfigur der Einfühlung bei Vincent van Gogh beschäftigt. Kontae legt ausführlich dar, dass dieses Paradigma in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts sowohl in Deutschland als auch in Frankreich bei bildenden Künstlern ebenso wie bei Literaten die künstlerische Praxis bestimmt.<sup>58</sup> Am Beispiel von Vincent van Gogh versucht sie nicht nur die anthropomorphisierende Projektion des Malers vor seinem Motiv zu ergründen, sondern beschäftigt sich auch wiederholt mit diesem Effekt, wenn er sich seitens des Rezipienten bei der Betrachtung der Bilder einstellt.

Die vorliegende Arbeit geht stärker als die bisherigen Untersuchungen auf die Frage ein, wie van Goghs anthropomorphisierende Natur-sicht sich in seinem Werk niederschlägt und wie sich seine Sinnes- und seine Gefühlseindrücke in seinen Bildern zu einer ganz eigenen, ausdrucksvollen Bildsprache vereinen. Unter Beachtung der Neuerungen in der Wahrnehmungslehre und der Entwicklung der deutschen Einfühlungstheorie, deren Auswirkungen auf das allgemein verbreitete Kunstverständnis, sowie äquivalenten Bewegungen in Frankreich soll Vincent van Goghs naturalistisch aber auch subjektivistisch geprägtes Kunstverständnis entschlüsselt werden. Auch der Einfluss seiner für seine Zeit typischen, zivilisationskritischen Rückwendung zur Natur und zum ursprünglichen Landleben auf sein Naturverständnis soll dargelegt werden. In diesem Zusammenhang wird ein Exkurs aufzeigen, wie stark schon Vincent van Goghs Vorbild Jean-François Millet in seinem Leben und seinen Werken von einer einführenden und anthropomorphisierenden Sicht auf die Natur beeinflusst wird.

---

58 Vgl. Kontae, Barbara: *Lebendige Kunst. Psychologische Ansätze zur Van-Gogh Deutung*, München 2010, S. 86.



All diese Faktoren führen zu der engen Verbindung zwischen Empfindung und Landschaft, die den ungewöhnlichen, ausdrucksstarken Charakter von van Goghs Landschaftsbildern bestimmt. Anhand ausgewählter Werke soll van Goghs Tendenz zu Beseelung und Anthropomorphisierung der Natur verdeutlicht werden. Dabei werden verschiedene Werkgruppen in den Fokus genommen: Den Einstieg bilden ausgewählte Bildpaare, bei denen jeweils eine Natur- und eine Figurerdarstellung in engem Bezug zueinander stehen und der Künstler ähnliche Empfindungen durch ganz unterschiedliche Sujets vermittelt. Das Hauptaugenmerk der Arbeit liegt auf verschiedenen Baumdarstellungen in van Goghs Werk, in denen er über sein ganzes Schaffen hinweg verschiedenste Emotionen zum Ausdruck bringen will. Am Ende steht die Untersuchung einiger Hütten Darstellungen, auch wenn die Bauernhäuser streng genommen kein Bestandteil der Natur sind. Doch durch van Goghs innige Beziehung zur Landbevölkerung und ihrer Umgebung können sie dennoch in diesen Kontext gestellt werden.

Ziel ist es, aufzuzeigen, dass sich die emotionale Ausdruckskraft, die vielen Naturdarstellungen van Goghs innewohnt, nicht nur aus seiner persönlichen Neigung, sondern auch aus den Einflüssen seiner Zeit ergibt, die diese Neigungen prägen. Im Fokus stehen Landschaften, die nicht nur als Medium für die Emotion des sie erschaffenden Künstlers dienen, sondern in denen – aus Sicht des Malers – die Natur selbst die vermittelten Gefühle aktiv empfindet. Diese Darstellungen mögen in ihrer Erscheinung einzigartig sein, doch die dahinterstehenden Gedanken entsprechen in vielen Belangen den Strömungen ihrer Zeit – einer Zeit, in der dem Subjekt mehr und mehr Bedeutung zugeschrieben wird und die Natur sowohl als Spiegel der menschlichen als auch als Besitzer einer eigenen Seele betrachtet wird.

Il descend peu à peu dans son âme, se sépare du naturalisme, atteint à une prenante affection pour les choses et les êtres. Un facteur, un zouave, un malade, le portier ou l'interne de l'hôpital, lui font tracer des réflexions et des peintures. La technique le préoccupe moins, il peint mieux parce qu'il ne fait plus de gammes, mais suit le développement de ses intimes visions. Son mysticisme va vers une pitié qui lui fait aimer ses frères douloureux, les

inférieurs et les pauvres, les derniers de l'humanité, les malades, les perdus; dans la nature même, il s'attendrit sur le vieil arbre entouré de lierre, sur la vasque du parc, d'où l'eau est absente et que les feuilles emplissent de leur manteau fané. [...] Les crépuscules saignants, la douleur des collines et des roches infernales, tout ce qui semble pris de spasme et d'inquiétude l'attire invinciblement et vient s'agiter sur ses toiles. A ces œuvres s'ajoute le souci de la précision, du dessin ferme et cerné, de l'harmonie puissante, de la matière solide.<sup>59</sup>

---

59 „Er steigt nach und nach in seine Seele hinab, löst sich vom Naturalismus, erlangt eine packende Zuneigung zu den Dingen und den Lebewesen. Ein Briefträger, ein Zuave, ein Kranker, der Pfortner oder der Assistenzarzt des Krankenhauses bewegen ihn dazu, Studien und Gemälde zu malen. Die Technik beschäftigt ihn weniger, er malt besser, weil er keine ‚Tonleitern‘ mehr übt, sondern der Entwicklung seiner innersten Visionen folgt. Sein Mystizismus steuert auf Mitleid zu, das ihn seine Brüder im Leid lieben lässt, die Niederen und die Armen, die Letzten der Menschheit, die Kranken, die Verlorenen; sogar in der Natur empfindet er Mitleid mit dem alten, von Efeu überwucherten Baum, mit dem Brunnenbecken im Park, dem das Wasser fehlt und das die Blätter mit ihrem welken Mantel füllen. [...] Die blutenden Dämmerungen, der Schmerz der Hügel und der höllischen Felsen, alles, was ergriffen scheint von Krampf und von Unruhe spricht ihn unwiderstehlich an und beginnt sich in seinen Bildern zu bewegen. In diesen Werken kommt das Bemühen um Genauigkeit, feste und deutliche Zeichnung, mächtige Harmonie, feste Stofflichkeit hinzu.“ Bernard, Emile: Préface, in: Vollard, Ambroise (Hrsg.): Lettres de Vincent van Gogh à Emile Bernard, Paris 1911a, S. 20/21.



## 2 Einfühlung

Gottfried Boehm macht sich in seinem Beitrag zu Vincent van Goghs Landschaften von 2009 auch Gedanken über die Eigenart von Emotionen und konstatiert: „Wir empfinden sie *in uns*, zugleich aber adressieren sie sich, haben sie eine Bedeutung, die *außerhalb* liegt. Emotionen changieren zwischen sich-fühlen und etwas-fühlen, sie verschränken auf eine innige Art Subjekte mit Objekten.“<sup>60</sup> Dieses Wechselspiel zwischen Innen und Außen, zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Mensch und Umwelt bestimmt die unterschiedlichsten Ansätze der Wahrnehmungslehre<sup>61</sup>, unter anderem auch den ersten Ausgangspunkt, an dem eine Erklärung der besonderen, anthropomorphen Ausdruckskraft von Vincent van Goghs Landschaftsgemälden ansetzen soll: Die Projektionstheorie und die daraus hervorgehende Einfühlungslehre in Deutschland. Die dort entstehenden Ideen werden teilweise schon bald auch in Frankreich diskutiert. Neben der Übernahme einiger „deutscher“ Aspekte der Wahrnehmungstheorie und deren Einzug in die Akademien, entwickelt sich dort zudem eine eigene, französische Ästhetik. Außerdem entstehen davon unabhängige, aber dennoch vergleichbare Theorien, die vor allem in den Pariser Künstlerkreisen viel diskutiert werden.

Das folgende Kapitel bietet einen Blick auf die Projektionstheorie und die daraus entstandene Einfühlungslehre. Die Neuerungen in der Vorstellung von der optischen Wahrnehmung werden am Beispiel der Arbeit von Hermann von Helmholtz aufgezeigt. Der Wandel, den die Ästhetik in Deutschland von einer Wissenschaft des Schönen hin zu einer Wissenschaft von der angenehmen Empfindung erfährt, vollzieht sich mit den Arbeiten von Friedrich Theodor Vischer und seinem Sohn Robert Vischer, der den Begriff der Einfühlung einführt.

---

<sup>60</sup> Boehm 2009, S. 46.

<sup>61</sup> Siehe hierzu auch: Braungart, Georg: Leibhafter Sinn. Der andere Diskurs der Moderne, Tübingen 1995; Leikert, Sebastian: Schönheit und Konflikt. Umriss einer allgemeinen psychoanalytischen Ästhetik, Gießen 2012; Uhlig, Franziska: Konditioniertes Sehen über Farbpaletten, Fischskelette und falsches Fälschen, München 2007.

Ein spezieller Fokus bei der Untersuchung der Schriften dieser beiden Theoretiker liegt auf ihren Aussagen über die Kunst und den Künstler. Abschließend soll explizit Gustav Theodor Fechners Werk *Nanna oder Über das Seelenleben der Pflanze* einer genaueren Betrachtung unterzogen werden, da es als Beispiel für eine im 19. Jahrhundert weit verbreitete und durch das Phänomen der Einfühlung begünstigte Art der Naturanschauung dient.

Parallel zu Deutschland entwickelt sich auch in Frankreich eine Wissenschaft des Schönen, wobei einige der deutschen Theoretiker, die für die Wahrnehmungs- und Einfühlungstheorien maßgebend sind, dort ebenfalls eine Rolle spielen. Wie und wann sie rezipiert werden, welche Veränderungen ihre Theorien in Frankreich erfahren und welche Auswirkungen das für die bildende Kunst in Frankreich hat, soll ebenfalls betrachtet werden.

## 2.1 Einfühlung in Deutschland

Es ist also ein unbewusstes Versetzen der eigenen Leibform und hiermit auch der Seele in die Objektsform. Hieraus ergab sich mir der Begriff, den ich Einfühlung nenne.<sup>62</sup>

So knapp bringt Robert Vischer 1872 die wesentlichen Bestandteile des Konzepts der Einfühlung auf den Punkt. Damit gibt er der Idee seines Vaters Friedrich Theodor Vischer einen Namen. Robin Curtis bezeichnet Vater und Sohn als die eigentlichen Gründungsväter der Einfühlungstheorie<sup>63</sup>, obwohl in weiten, vor allem sozialwissenschaftlichen und psychologischen Kreisen, Theodor Lipps als Begründer angesehen wird<sup>64</sup>. Dessen Definition des ästhetischen Genusses als objektiverter Selbstgenuss veranschaulicht sehr gut, wie eigenes

62 Vischer, Robert: Über das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Ästhetik, Leipzig 1873, S. VII.

63 Vgl. Curtis, Robin: Einführung in die Einfühlung, in: Curtis, Robin/Koch, Gertrud (Hrsg.): Einfühlung. Zu Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts, München 2009, S. 19.

64 Vgl. ebd., S. 12.

Empfinden und Beobachtung gemeinsam zur Verlebendigung des angeschauten Gegenstandes und somit zur Einfühlung führen. Da Lipps' Fokus jedoch zum einen eher auf dem ästhetischen als auf dem emotionalen Empfinden liegt und sein Beitrag zum anderen vor allem für die Einfühlungsdebatte im Kontext der Psychologie entscheidend war, werden seine Schriften in der vorliegenden Arbeit keine weitere Rolle spielen. Stattdessen stehen für die Entwicklung der Einfühlung in Deutschland die Theorien von Friedrich Theodor und Robert Vischer im Mittelpunkt. Seinen Ursprung hat jenes Phänomen allerdings schon viele Jahre früher, als sowohl Neuerungen im Verständnis der Optik als auch die neuen Ästhetiktheorien ihren Anfang nehmen. Eine der grundlegenden Voraussetzungen für die Entwicklung der Einfühlungslehre ist die Projektionstheorie, die ihrerseits durch einen entscheidenden Schritt in der Wahrnehmungstheorie ermöglicht wurde: die Subjektivierung des Schraumes.

### 2.1.1 Hermann von Helmholtz

Eine der wichtigsten Figuren für diese Weiterentwicklung des Verständnisses der Wahrnehmung ist Hermann von Helmholtz, der mit seinen Schriften einen bedeutenden Ausgangspunkt für die Entwicklung der Ästhetik erschafft. Helmholtz beschäftigt sich ausführlich mit der sinnlichen Wahrnehmung und deren Auswirkungen, nicht aber mit Ästhetiktheorien. Doch seine Arbeiten bilden dennoch eine Basis für die Weiterentwicklung dieser Theorien.

Das erste Werk, das einer kurzen Betrachtung unterzogen werden soll, weil die darin entwickelten Ideen Kunsttheoretikern wichtige Denkanstöße lieferten, ist Helmholtz' *Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, veröffentlicht erstmals 1863. Ausführlich setzt er sich darin mit den verschiedensten Fragestellungen zu Tönen und Klängen auseinander. Er erklärt Schallempfindungen und Schallwellen, die Kombination verschiedener Töne und die Verwandtschaft von Klängen. Und er vertritt die These, dass die Schwingungen, die von äußeren Reizen – in diesem Fall von Tönen – auf die Nervenfasern des wahrnehmenden Subjekts übertragen werden, in direktem Zusammenhang damit stehen, ob sich beim

Rezipienten ein angenehmes oder unangenehmes Gefühl einstellt. Dabei kommt Helmholtz zu dem Schluss, dass die Klänge, die allgemein als angenehm wahrgenommen werden, stets bestimmte Voraussetzungen hinsichtlich ihrer Schwingungszahl erfüllen:

Eine gewisse Klasse von Klängen wird von uns bei aller Musik, melodischer sowohl als harmonischer, bevorzugt, und bei feinerer, künstlerischer Ausbildung der Musik sogar so gut wie ausschließlich angewendet; das sind die Klänge mit harmonischen Obertönen, d.h. die Klänge, deren höhere Partialtöne Schwingungszahlen haben, welche ganze Multipla sind von der Schwingungszahl des tiefsten Partialtones des Klanges, des Grundtones. Für eine gute musikalische Wirkung verlangen wir eine gewisse mäßige Stärke der fünf bis sechs untersten Partialtöne, geringe Stärke der höheren Partialtöne.<sup>65</sup>

Auf die mathematische Theorie, die Helmholtz entwickelt hat und hier anwendet, soll an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden. Für diese Arbeit ist der allgemeingültige Zusammenhang zwischen bestimmten Schwingungen und angenehmem Empfinden wichtig, den Helmholtz postuliert. Hierbei handelt es sich um eine im 19. Jahrhundert weit verbreitete Annahme, die sowohl auf akustische als auch optische Wahrnehmung bezogen wurde und mit der viele Ästhetiktheoretiker argumentieren.

Ähnliche Argumentationen finden sich auch in Helmholtz' fast 1000 Seiten umfassendem Werk *Handbuch der physiologischen Optik*. In einem Vortrag anlässlich der Enthüllung eines Denkmals für Immanuel Kant in Königsberg hält Hermann von Helmholtz am 27. Februar 1855 einen Vortrag mit dem Titel *Über das Sehen des Menschen*. Dieser Vortrag bietet sich zur Untersuchung von Helmholtz' Erkenntnissen an, da er die wichtigsten Punkte aus dem *Handbuch der physiologischen Optik* zusammenfasst.

---

65 Helmholtz, Hermann von: Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik, Braunschweig 1913, S. 581.

Zu diesem Zeitpunkt Mitte des 19. Jahrhunderts hat sich bereits eine deutliche Kluft zwischen Philosophen und Naturwissenschaftlern aufgetan. Helmholtz verkündet jedoch, er wolle dem Publikum, das sich versammelt hat, um eines Philosophen zu gedenken, aufzeigen, dass Kants Gedanken noch Einfluss auf die aktuelle naturwissenschaftliche Forschung haben könnten. Damit begründet er auch seine Themenwahl, denn Philosophie und Naturwissenschaft kämen einander am nächsten bei der Auseinandersetzung mit der sinnlichen Wahrnehmung des Menschen.<sup>66</sup>

Zu Beginn seines Vortrags gibt Helmholtz seinem Publikum einen Überblick über die neuesten Erkenntnisse zum Aufbau des menschlichen Auges und wie Licht darüber wahrgenommen werden kann. Zum besseren Verständnis vergleicht er es mit einer Camera obscura. Dabei erklärt er nicht nur die Funktionsweise der Camera Obscura, sondern auch den Aufbau des Augapfels, beschreibt die einzelnen Bestandteile und wie das Bild von außen, analog zur Kameraöffnung, durch die Pupille umgekehrt auf die Netzhaut geworfen wird:

Ein eben solches Instrument ist nun das Auge; der einzige wesentliche Unterschied mit demjenigen, welches beim Photographieren gebraucht wird, besteht darin, dass statt der matten Glastafel oder lichtempfindlichen Platte im Hintergrunde des Auges die empfindliche Nervenhaut oder Netzhaut liegt, in welcher das Licht Empfindungen hervorruft, die durch die im Sehnerven zusammengefassten Nervenfasern der Netzhaut dem Gehirn, als dem körperlichen Organ des Bewusstseins, zugeführt werden.<sup>67</sup>

Während bei der photographischen Abbildung der Vorgang damit beendet ist, gehört beim menschlichen Auge aber auch der Akt des Sehens dazu. Als erste Voraussetzung, um sehen zu können, benennt Helmholtz die Lichtempfindung, die auf der Netzhaut als Teil des menschlichen Nervensystems durch den äußeren Reiz hervorgeru-

<sup>66</sup> Vgl. Helmholtz, Hermann von: Über das Sehen des Menschen. Ein populär wissenschaftlicher Vortrag, Leipzig 1855, S. 6.

<sup>67</sup> Ebd., S. 7/8.



fen wird.<sup>68</sup> Ausführlich geht Helmholtz darauf ein, dass eine Lichtempfindung keineswegs immer nur durch eine reale Lichtquelle verursacht werden müsse. Er verweist auf die Lichterscheinungen, die im Auge durch Schläge oder Druck entstehen können, berichtet von den Lichtblitzen und der Helligkeit, die Probanden bei Stromfluss durchs Auge wahrnehmen und vom sogenannten „Lichtstaub“<sup>69</sup>, der sich bei vollkommener Dunkelheit und geschlossenen Augen ganz ohne äußere Einflüsse im Gesichtsfeld zeigt. Doch die Lichtempfindung allein reicht Helmholtz noch nicht aus, um den Vorgang der optischen Wahrnehmung zu erklären:

Aber Lichtempfindung ist immer noch kein Sehen. Zum Sehen wird die Lichtempfindung erst, insofern wir durch sie zur Kenntnis der Gegenstände der Außenwelt gelangen; das Sehen besteht also erst im Verständnis der Lichtempfindung.<sup>70</sup>

Hier ergibt sich für Helmholtz das Problem mit den Lichtempfindungen, die eben nicht von Licht, sondern durch andere Reize verursacht werden. Auch wenn solche Empfindungen auftreten, die keiner Lichtquelle zugeordnet werden können, entsteht im Menschen dennoch „die Vorstellung, dass das Licht aus dem vor uns liegenden Raume komme.“<sup>71</sup>

Der Mensch muss der Lichtempfindung auf seiner Netzhaut demnach erst einen Gegenstand in der Außenwelt zuordnen, auf den er nur über das Geschehen innerhalb seines Auges schließen kann, bevor er tatsächlich eine Vorstellung von seiner Umgebung hat. Diese Zusammenführung von Lichtempfindung und etwas Hellem im Gesichtsfeld, durch die das wahrnehmende Subjekt seine Umgebung identifiziert, verläuft unbewusst. Anhand einiger Beispiele über Druckpunkte am Auge und die dadurch hervorgerufene punktsymmetrisch nach außen verlegte Lichtempfindung verdeutlicht Helmholtz, dass sie sich nicht

---

68 Vgl. ebd., S. 12.

69 Ebd., S. 13.

70 Ebd., S. 20.

71 Ebd., S. 20.

nur unbewusst und unwillkürlich, sondern auch unbeeinflussbar vollzieht. Diese Lehre von den ‚unbewussten Schlüssen‘ ist der entscheidende Punkt in Helmholtz‘ Sinnesphysiologie.<sup>72</sup>

Der Akt, der aus der Lichtempfindung Sehen macht, ist demnach die Interpretation der Lichtempfindung, die erst durch Verständnis der eingehenden sensorischen Signale und Assoziation mit alten Erfahrungen ermöglicht wird, ein psychischer Vorgang also. Der doppelte Vorgang der Übertragung, zunächst vom Licht von außen nach innen, auf die Netzhaut, und danach der durch die Lichtempfindung entstandenen Vorstellung von Innen zurück nach außen in die Umgebung des wahrnehmenden Subjektes, legt eigentlich den Begriff der Projektion nahe. Doch Helmholtz verwahrt sich, da der Wahrnehmungsakt so stark von psychischen Abläufen bestimmt wird, entschieden gegen die Verwendung dieses Terminus, mit dem die empiristische Theorie bezeichnet wird,

weil vielfach sowohl von Anhängern als Gegnern ungebührliche Wichtigkeit darauf gelegt worden ist, dass diese Projektion in Richtung der Richtungslinien geschehen sollte, was jedenfalls nicht die richtige Bezeichnung des psychischen Vorgangs war, und auch, wenn man diese Construction nur für die physiologische Beschreibung des Vorgangs gelten lassen wollte, in sehr vielen Fällen unrichtig sein würde.<sup>73</sup>

Ungeachtet der Vermeidung dieser Bezeichnung zeigt Helmholtz‘ Lehre von den ‚unbewussten Schlüssen‘ dennoch, dass sich das wahrnehmende Subjekt die Außenwelt unbewusst und unwillkürlich durch die Übertragung der Interpretation der empfangenen Empfindungen selbst erschaffen muss. Die Umgebung ist durch dieses Wechselspiel von Innen und Außen stets von ihrem Betrachter beeinflusst, der Sehraum also abhängig vom Subjekt. Allerdings bleibt Hermann von Helmholtz bei dieser Subjektivierung des Sehfeldes ausschließlich im

---

72 Vgl. Müller-Tamm, Jutta: Abstraktion als Einfühlung. Zur Denkfigur der Projektion in Psychophysik, Kulturtheorie, Ästhetik und Literatur der frühen Moderne, Freiburg i.B. 2005, S. 59.

73 Helmholtz, Hermann von: Handbuch der physiologischen Optik, Leipzig 1867, S. 441.

Feld der Wahrnehmung verhaftet, mit der Entwicklung einer Ästhetik setzt er sich nie auseinander. Das wird besonders deutlich, wenn man seinen Aufsatz *Optisches in der Malerei* genauer betrachtet. Gleichzeitig zeigt sich darin, warum Helmholtz' Wahrnehmungslehre im 19. Jahrhundert für viele Künstler trotzdem von großer Bedeutung war.

Ausführlich erklärt Helmholtz in diesem Aufsatz, warum die rein naturgetreue Abbildung der Wirklichkeit eine Forderung an den Künstler darstellt, die dieser niemals erfüllen kann. Er führt die verschiedenen Eigenschaften des menschlichen Auges auf, die auf die Wahrnehmung Einfluss nehmen und weist auf die Einschränkungen hin, denen der Künstler gegenübersteht, wenn er versucht, diese in einem Gemälde nachzubilden. Den Malern bleiben demnach nur Hilfsmittel, die stets hinter der Realität zurückstehen müssen.

Als Erstes wendet Helmholtz sich dem binokularen Sehen zu, das dem Menschen die Fähigkeit zur Tiefenwahrnehmung verleiht. Es entsteht durch die leicht gegeneinander versetzten Standpunkte der beiden Augen eines Menschen und durch die daraus entstehenden unterschiedlichen Blickwinkel auf die vor ihm liegenden Objekte. In einem Gemälde kann der Maler aber nur einen einzelnen Betrachterstandpunkt wiedergeben. So ergibt sich ein „tiefgreifende[r] und für die Auffassung der körperlichen Formen äußerst wichtige[r] Unterschied zwischen dem Gesichtsbilde, welches unsere Augen uns zuführen, wenn wir vor den Objekten stehen, und demjenigen, welches das Gemälde uns gibt.“<sup>74</sup> Ähnliche Schwierigkeiten in der genauen Wiedergabe der Natur ergeben sich bei den Helligkeitsunterschieden. Helmholtz erklärt am Beispiel des Vergleichs von hellem Sonnenlicht in der Wüste mit dem Licht einer Vollmondnacht, dass die in der Realität wahrgenommenen Lichtintensitäten nicht dieselben sein können wie diejenigen, mit denen ein Künstler die beiden Szenarien auf der Leinwand wiedergeben könnte. Er argumentiert stets physiologisch und

---

<sup>74</sup> Helmholtz, Hermann von: *Optisches in der Malerei*, in: *Vorträge und Reden*, Bd. 2, Braunschweig 1896, S. 107.

erklärt die Unterschiede mit Gewöhnungseffekten des Auges hinsichtlich der wahrgenommenen Helligkeitsstufen.

Jetzt aber sehen Sie, wie anders sich bei Berücksichtigung dieser Umstände die Aufgabe des Künstlers stellt. Das Auge des Wüstenfahrers, der der Karawane zusieht, ist selbst durch den blendenden Sonnenschein auf das Äußerste abgestumpft, das des Mondscheinwanderers in der Dunkelheit zur größten Höhe der Empfindlichkeit erholt. Von beiden unterscheidet sich der Zustand des Beschauers der Gemälde durch einen gewissen mittleren Grad der Empfindlichkeit des Auges. Der Maler muss also streben, durch seine Farben auf das mäßig empfindliche Auge seines Beschauers denselben Eindruck hervorzubringen, wie ihn einerseits die Wüste auf das geblendete, andererseits die Mondnacht auf das vollkommen ausgeruhte Auge ihres Beschauers macht.<sup>75</sup>

Somit haben nicht nur die realen Lichtverhältnisse, sondern auch „die verschiedenen physiologischen Zustände des Auges“<sup>76</sup> Einfluss auf das Werk des Künstlers.

Entsprechend verhält es sich auch bei dem Aspekt der Farbwahrnehmung und -wiedergabe, auf den Helmholtz als Nächstes eingeht. Er erklärt optische Phänomene wie farbige Nachbilder, außerdem Komplementärkontraste und den Zusammenhang zwischen Helligkeit und Farbsättigung, der besonders bei der Farbmischung zum Tragen kommt. Aus all diesen Ausführungen zieht Helmholtz für den Künstler einen gemeinsamen Schluss: „Was er [der Künstler] zu geben hat, ist hiernach nicht mehr eine reine Abschrift des Objekts, sondern die Übersetzung seines Eindruckes“<sup>77</sup>.

Bezüglich der Tiefenwirkung bedeutet dies, dass der Maler „durch passende Anordnung, Stellung und Wendung der Objekte, durch passende Wahl des Gesichtspunktes und durch die Art der Beleuchtung“<sup>78</sup>

---

75 Ebd., S. 111.

76 Ebd.

77 Ebd..

78 Ebd., S. 107.

den Eindruck von Raumtiefe erweckt, der in der Realität durch das binokulare Sehen entsteht. Helligkeitseindrücke, wie sie sich tatsächlich vor dem Objekt ergeben, müssen den Zuständen des Auges des Betrachters angepasst werden. Und Farben sollten nicht so wiedergegeben werden, wie sie absolut gesehen wären, sondern so, wie sie sich dem Maler darstellen:

Nach diesem Prinzip fangen Kinder an zu malen, sie ahmen Körperfarbe durch Körperfarbe nach; ebenso Nationen, bei denen die Malerei auf einem gewissen kindlichen Standpunkte stehen geblieben ist. Zur vollendeten künstlerischen Malerei kommt es erst, wenn nicht mehr die Körperfarbe, sondern wenn die Lichtwirkung auf das Auge nachzuahmen gelungen ist.<sup>79</sup>

Sowohl bei Farben als auch bei Helligkeiten muss der Maler die subjektive Wirkung, die er mit seinen „mäßig hellen Farben“<sup>80</sup> nicht nachbilden kann, in eine objektive Darstellung übersetzen. Dadurch entstehen notwendigerweise Abweichungen der Farb- und Helligkeitsskala von der Natur, jedoch mit dem Ergebnis, die subjektiven Eindrücke des Malers objektiv, also für jeden nachvollziehbar, auf der Leinwand sichtbar zu machen.

So schreibt Helmholtz, auch wenn er dabei auf einer rein physiologischen Ebene bleibt, die er in den Ästhetiktheorien seiner Zeit übrigens als stark vernachlässigt ansieht, den persönlichen Empfindungen des Künstlers großen Einfluss bei der Entstehung eines Kunstwerkes zu. Und erst mit diesem persönlichen Einfluss kann entstehen, was für Helmholtz ein Gemälde ausmacht: die günstigste Wiedergabe eines subjektiven Eindrucks anstelle der detailgetreuen Kopie der Wirklichkeit.

Der ungebildete Beschauer verlangt in der Regel nur täuschende Naturwahrheit; je mehr er diese erreicht sieht, desto mehr ergötzt er sich an dem

---

<sup>79</sup> Ebd., S. 114.

<sup>80</sup> Ebd., S. 119.

Gemälde. Ein Beschauer dagegen, der seinen Geschmack an Kunstwerken feiner ausgebildet hat, wird, sei es bewusst oder unbewusst, Mehr und Anderes verlangen. Er wird eine getreue Kopie roher Natur höchstens als ein Kunststück betrachten. Um ihn zu befriedigen, wird eine künstlerische Auswahl, Anordnung und selbst Idealisierung der dargestellten Gegenstände nötig sein. Die menschlichen Figuren im Kunstwerk werden nicht die alltäglicher Menschen sein dürfen, wie wir sie auf Photographien sehen, sondern es werden ausdrucksvoll und charakteristisch entwickelte, wo möglich schöne Gestalten sein müssen, die eine Seite des menschlichen Wesens in voller und ungestörter Entwicklung zur lebendigen Anschauung bringen.<sup>81</sup>

Mit Helmholtz' Subjektivierung des Sehfeldes des Künstlers verliert die Forderung der Mimesis für die Maler im 19. Jahrhundert massiv an Bedeutung. Helmholtz erklärt eine in allen Details naturgetreue Wiedergabe der Realität für unmöglich, der Maler kann lediglich eine „Übersetzung“ bieten, bei der seine eigenen Empfindung nicht außen vor bleiben kann:

Nun spielt in jeder Übersetzung die Individualität des Übersetzers ihre Rolle. Bei der malerischen Übertragung bleiben viele einflussreiche Verhältnisse der Wahl des Künstlers frei überlassen, um sie je nach individueller Vorliebe oder nach den Erfordernissen seines Gegenstandes zu entscheiden.<sup>82</sup>

Dadurch erlangte Helmholtz' Theorie für die Entwicklung der Einfühlungstheorie, ganz besonders aber auch direkt für die bildenden Künstler einen hohen Stellenwert. Denn erst aus der Individualisierung des Sehraums kann sich die Individualisierung und Emotionalisierung des Kunstwerkes entwickeln.

---

81 Ebd., S. 97/98.

82 Ebd., S. 125/126.

### 2.1.2 Friedrich Theodor Vischer

Friedrich Theodor Vischer veröffentlicht 1846 seine sechsbändige *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*, in der er sich in weiten Teilen an Georg Wilhelm Friedrich Hegel orientiert. Weitaus bedeutender für den Fortschritt der Projektionstheorie und wegbereitend für die Einfühlungslehre ist jedoch seine 1858 in seinen *Kritischen Gängen* veröffentlichte *Kritik an meiner Ästhetik*. Vischer kommt nun zu einer sehr viel konkreteren Vorstellung vom Schönen. Er betrachtet es nicht länger als objektiv bestehende Eigenschaft eines Gegenstandes, sondern erklärt das „Zutun“ des anschauenden Subjekts zur zwingenden Notwendigkeit.<sup>83</sup> Damit bemängelt er sein Vorgehen in seiner *Ästhetik*, in der er zunächst versucht hatte, den Begriff des Schönen als solchen zu definieren, bevor er den subjektiven Eindruck des Schönen behandelte.

Das Schöne ist einmal nicht einfach ein Gegenstand, das Schöne wird erst im Anschauen, es ist Kontakt eines Gegenstands und eines auffassenden Subjekts, und da das wahrhaft Tätige in diesem Kontakte das Subjekt ist, so ist es ein Akt. Kurz das Schöne ist einfach eine bestimmte Art der Anschauung: Damit hat der erste Teil zu beginnen und mit dem Scheine, als finden wir es schlechthin vor, als falle es in unsere Sinne wie in einen passiven Spiegel, hat es also gleich mit dem ersten Satze des Systems ein Ende.<sup>84</sup>

Das Schöne entsteht erst in der Anschauung durch den Betrachter. Diese neue Grundidee Vischers erinnert an eine kurze Passage Helmholtz' zu Johannes Müllers Lehre von den spezifischen Sinnesenergien, die Helmholtz für den bedeutendsten Fortschritt der Sinnesphysiologie hält. Demnach hänge die Qualität der Empfindungen, einerlei, ob es sich um Licht, Wärme, Töne oder Geschmack handelt, nicht von den wahrgenommenen äußeren Objekten ab, sondern von den Nerven des Sinnesorgans, über das die Empfindung aufgenommen wird. In Helmholtz' Worten: „Lieben Sie paradoxe Ausdrücke, so können

<sup>83</sup> Vgl. Vischer, Friedrich Theodor: *Kritische Gänge*, Bd. 4, München 1922, S. 224

<sup>84</sup> Ebd., S. 224

Sie sagen: Licht wird erst Licht, wenn es ein sehendes Auge trifft, ohne das ist es nur Ätherschwingung.<sup>85</sup>

So wie nach Müller das Licht das Auge braucht, um als Licht wahrgenommen zu werden, so braucht nach Vischer das Schöne das wahrnehmende Subjekt, um überhaupt zu existieren. Die größte Täuschung liegt demnach beim Naturschönen vor, bei dem der Betrachter sich seines Beitrags in keinsten Weise bewusst ist, denn

dem Naturschönen gegenüber befinden wir uns – sofern nicht Nachdenken oder schärferer Blick, wie er durch Übung dem Künstler eigen ist, uns eines Anderen belehrt – in der wirklichen Täuschung, dass die Schönheit ganz im Gegenstand liege.<sup>86</sup>

Zur objektiven Seite des Wesens der Schönheit, der harmonischen Beschaffenheit eines Gegenstandes, gehört unbestreitbar auch eine subjektive Seite, „de[r] subjektive Akt, wodurch es entsteht und in welchem es genossen wird.“<sup>87</sup> Diese subjektive Seite findet sich in der Prämisse „Schönheit ist eine bestimmte Form der Anschauung“, mit der Friedrich Theodor Vischer einen Zusammenhang zwischen der organischen Tätigkeit und der seelischen Empfindung, zwischen Physischem und Psychischem, aufbaut. Eine direkte Verbindung zwischen beidem erstellt er durch die Einführung einer neuen Bedeutung des Symbolbegriffs<sup>88</sup>. Das Symbolisieren wird für Vischer zu einem ästhetisch autonomen Verfahren.<sup>89</sup> Es hat nichts mehr zu tun mit dem Symbol als Mythos, bei dem das unpersönliche Bild und das, wofür es steht, miteinander verwechselt werden, beispielsweise dem Glauben an die tatsächliche Existenz von Gottheiten. Vischers neuer Begriff vom Symbolisieren ist die Vorstellung von „einem ahnenden Leihen, einem unbewussten Unterlegen von Seelenstimmung“<sup>90</sup> in alle organischen Erscheinungen wie Licht und Farbe und auch in die orga-

85 Helmholtz 1855, S. 18.

86 Vischer, FT. 1922, S. 223.

87 Ebd., S. 313.

88 Vgl. Müller-Tamm 2005, S. 228.

89 Vgl. Vischer, FT. 1922, S. 318.

90 Ebd.



nischen wie Pflanzen. Mit diesem Versetzen der eigenen Seelenstimmung erklärt Vischer die ästhetische Wirkung dieser Erscheinungen. Die besondere Art der Anschauung geht einher mit dem Hineinlegen von Bedeutung in den geschauten Gegenstand.

Symbolisieren ist für Vischer das grundlegendste ästhetische Verhalten und er führt es auf einen organischen Ursprung zurück.<sup>91</sup> Helmholtz hatte im Bereich der Tonempfindungen ein Beispiel gegeben für die zu diesem Zeitpunkt verbreitete Annahme vom Zusammenhang zwischen den von außen auf das Subjekt treffenden Reizen, die sich sowohl in der optischen als auch in der akustischen Wahrnehmung als Wellen manifestieren, und den Empfindungen im Subjekt, die durch die in Schwingung versetzten Nerven in den Sinnesorganen hervorgerufen werden. Eine vergleichbare Verbindung sieht auch Vischer, denn er proklamiert, dass nicht der Geist, sondern die Nerven den Akt des Symbolisierens auslösen.<sup>92</sup> Müller-Tamm verweist dazu auf eine Passage Vischers, in der er einen direkten Zusammenhang herstellt zwischen Seelenstimmung, Nervenschwingung und Naturphänomen, das die jeweiligen Schwingungen und somit auch die Seelenbewegung begünstigt<sup>93</sup>. Die Nerven neigen demnach bereits zu bestimmten Schwingungen, die durch den geistigen Akt, durch bestimmte Seelenbewegung ausgelöst werden. Äußere Eindrücke, Naturphänomene, können diese Nervenschwingungen so unterstützen, dass das Subjekt seine innere Stimmung in ihnen wiederzuerkennen meint. Diese einander begünstigenden Schwingungen bemerkt das wahrnehmende Subjekt jedoch nicht, es vollzieht sich ein Akt, „wodurch wir in dem

---

91 Vgl. Müller-Tamm 2005, S. 224.

92 Ebd.

93 „Wir werden annehmen dürfen, dass jeder geistige Akt in bestimmten Schwingungen und – wer weiß welchen? – Modifikationen des Nervs sich in der Art vollzieht und zugleich reflektiert, dass diese sein Bild darstellen, dass also ein symbolisches Abbilden schon im verborgenen Inneren des Organismus stattfindet; die äußeren Erscheinungen, welche so eigentümlich auf uns wirken, dass wir ihnen unwillkürlich Seelenstimmungen unterlegen, müssen sich zu diesem inneren Abbilde verhalten wie seine objektive Darstellung und Auseinanderlegung; der vorausgesetzten Neigung des Nervs zu den betreffenden Schwingungen kommt das entsprechende Naturphänomen entgegen, weckt sie zur Aktion, stärkt und bestätigt sie und hiermit die in ihr sich spiegelnde Seelenbewegung.“ Vischer, F.T. 1922, S. 320.

Unbeseelten unserem Seelenleben zu begegnen glauben<sup>94</sup>. Da der Mensch nach Vischers Auffassung nichts schön finden kann, was ihm nicht gleicht, weil er in aller ästhetischen Anschauung sich selbst sucht, bedarf es einer Art Verschiebung des eigenen Selbst, um an anderen Dingen Gefallen finden zu können.<sup>95</sup>

Die erste große Verschiebung ist ganz eigentümlicher Art; sie besteht in einem Sprung, der sie von jeder anderen unterscheidet: in die ganze nicht beseelte Natur, die Landschaft, legt der ästhetisch fühlende Mensch sein Inneres auf andere Weise als in die beseelte Natur.<sup>96</sup>

Vischer erklärt diese Verlagerung des eigenen Fühlens ins Leblose deshalb auch mit einer Neigung des Menschen zum Vergleichen:

Dieser Akt, wodurch wir in dem Unbeseelten unserem Seelenleben zu begegnen glauben, ruht an sich ganz einfach auf einem Vergleichen. Das physikalisch Helle vergleicht sich mit dem geistig Hellen, das Trübe, Düstere mit dem gemütlich Trüben und Düstern usw. – man sieht, dass selbst die Sprache für Beides nur dasselbe Wort hat, das bildliche, das sie aus der Natur entnimmt – ; das Vergleichen geht aber so unbewusst und unwillkürlich vor sich, dass wir, weit entfernt, an ein bloßes ‚Gleichwie‘ zu denken, geradezu die Seelenstimmung als Prädikat dem seelenlosen Gegenstande beilegen, denn wir sagen ja: diese Gegend, Luft, dieser Farbenton des Ganzen ist heiter, ist melancholisch usw.. Wir glauben keinen Augenblick im Ernste, dass wirklich Seele im Objekte sei, wie der Lichtenbeter den göttlichen Geist im siderisch Lichte gläubig schaut, wir können uns ganz klar sagen, dass wir nur einen vergleichenden Phantasieakt vollziehen, aber wir sagen es uns nicht, verweilen im vollen Scheine, und dies ist es, was ich Vorbehalt nenne: ein unentwickeltes, unbenütztes Bewusstsein darüber, dass eigentlich nur verglichen wird, während wir, dem Scheine hingegeben, doch verwechseln. Dies nenne ich ein tiefes, dunkles, sicheres, inniges, doch freies Zusammenfühlen, Ineinsfühlen von Bild und

---

94 Vischer, F.T. 1922, S. 319.

95 Vgl. ebd., S. 293.

96 Ebd.

Inhalt; man könnte es im Unterschied von jenem unfreien religiösen ein helldunkles nennen, wenn das Wort nicht selbst zu bildlich wäre.<sup>97</sup>

Das Schöne ist also keine dem Gegenstand zugrunde liegende Eigenschaft mehr, sondern ergibt sich erst durch die Übertragung der geliehenen Stimmung des betrachtenden Subjekts in das betrachtete Objekt. Dieser Vorgang ist dem wahrnehmenden Menschen dabei nicht bewusst, er vollzieht sich unwillkürlich, aus einem inneren, angeborenen Bedürfnis heraus, dessen der Mensch sich aber durch Reflexion bewusst werden könnte, da es sich um ein unbewusstes Vergleichen, nicht aber um ein Verwechseln handelt.<sup>98</sup>

Bei Helmholtz' Verständnis der optischen Wahrnehmung zeigt sich bereits eine Subjektivierung des Sehfeldes. Mit seinem neuen Symbolbegriff, der die aktive Teilnahme des Subjekts als unverzichtbar für das Schöne voraussetzt, betont Friedrich Theodor Vischer nun die subjektive Seite der ästhetischen Wahrnehmung.

### 2.1.3 Robert Vischer

Angeregt durch die Arbeit seines Vaters versucht sich 1873 auch Robert Vischer an einem Beitrag zur Ästhetik. Im Großen und Ganzen bleibt er Friedrich Theodor Vischers Vorstellung von der Symbolisierung und klassischen projektionstheoretischen Annahmen, wie man sie beispielsweise bei Wilhelm Wundt findet, treu. Er selbst gesteht unzulängliche physiologische Kenntnisse<sup>99</sup> ein und so hätte dieses nicht einmal sechzig Seiten umfassende Werk leicht wieder in den Wogen der Geschichte versinken können. Doch ein kluger Gedanke hat Robert Vischer davor bewahrt. Denn es ist Robert Vischer, der zum ersten Mal den Symbolisierungsgedanken mit dem Begriff der Einfühlung verknüpft und sich so seinen Platz in der Ästhetikgeschichte sichert.

Robert Vischer streift in seiner Arbeit verschiedene Fragestellungen zum Thema der Wahrnehmung und Empfindung, führt aber nur

<sup>97</sup> Ebd., S. 319/320.

<sup>98</sup> Vgl. ebd., S. 229/230 und S. 330.

<sup>99</sup> Vgl. Vischer, R. 1873, S. VII.

wenige genauer aus. Eines der Felder, die er etwas näher betrachtet, sind die Bilder, die der Geist des Menschen in seinen Träumen produziert. Bei seiner Beschäftigung mit Karl Albert Scherers Werk *Das Leben des Traums* erkennt er, dass die „direkte Verschmelzung von Vorstellung und Objektsform“<sup>100</sup> gerade in Träumen häufig auftritt und dabei oft einen Akt der Selbstversetzung bedeutet.

Besonders die Stelle über die ‚symbolischen Grundformationen für die Leibreize‘ schien mir ästhetisch verwertbar. Hier wird nachgewiesen, wie der Leib im Traum auf gewisse Reize hin an räumlichen Formen sich selber objektiviert. Es ist also ein unbewusstes Versetzen der eigenen Leibform und hiermit auch der Seele in die Objektsform. Hieraus ergab sich mir der Begriff, den ich Einfühlung nenne.<sup>101</sup>

Mit dem Begriff der Einfühlung bezeichnet R. Vischer die Verschmelzung des Subjekts mit dem Objekt. Das bedeutet für ihn, in Anlehnung an den Symbolbegriff seines Vaters, den Akt des Symbolisierens.

Die Grundvoraussetzung für den Symbolisierungsprozess sieht R. Vischer in einer gewissen Ähnlichkeit, die zwischen Subjekt und Objekt bestehen muss. Diese spielt für ihn bereits bei rein sensorisch angenehmen und unangenehmen Empfindungen eine Rolle, die auch er durch die Auslösung bequemer und unbequemer Nervenschwingungen erklärt.

Angenehme Empfindungen werden nun von solchen Reizen erzeugt, welche fördernd wirken, indem sie Nerven und Muskeln zu Bewegungen veranlassen, welche adäquat, d.h. gewohnt und einfach sind; unangenehme Empfindungen dagegen von solchen, welche hemmend wirken, indem sie ungewohnte, schwierige, inadäquate Bewegungen herbeiführen.<sup>102</sup>

Diesen Vorgang versucht R. Vischer unter anderem mit Hilfe der Farbwahrnehmung zu verdeutlichen. Er geht von der Annahme aus, dass

100 Ebd., S. VI.

101 Ebd., S. VII.

102 Ebd., S. 5.

das Auge drei verschiedene Arten von Nervengruppen besitzt, die jeweils empfindlich auf rotes, grünes oder violette bzw. blaues Licht reagieren<sup>103</sup>. Angenehme oder unangenehme Empfindungen ergeben sich bei der Wahrnehmung dieser Farben in ungemischtem Zustand laut R. Vischer dadurch, dass die betreffende Nervengruppe den Schwingungen dieser Farbe mehr oder weniger zugeneigt ist. Wenn es sich um gemischte Farben handelt, so nimmt er an, dass „eine aus zwei Grundfarben gemischte Farbe [anziehend wirkt], wenn sie eine bequeme Kombination von Nervenschwingungen erregt.“<sup>104</sup> Wenn die äußeren Schwingungen den körperlichen Bedingungen durch ähnliche Beschaffenheit entgegenkommen, lösen sie also angenehme Nervenschwingungen und somit auch ein angenehmes Empfinden aus.

Die Ähnlichkeit von wahrgenommenem Objekt und wahrnehmendem Subjekt ist dabei für Robert Vischer nicht nur auf dieser rein sinnlichen Ebene von Belang, sie ist auch die Voraussetzung für das von ihm formulierte geistige Prinzip der Selbstversetzung, dass die Basis seines Einfühlungsbegriffs bildet.

Um den Vorgang der Selbstversetzung zu erklären, geht R. Vischer zunächst vom Traum aus und argumentiert, dass der Mensch im Schlaf subjektive Empfindungen in objektive Bilder umsetze, wobei körperliche Befindlichkeiten häufig in an sich seelenlose Gegenstände gespiegelt würden.<sup>105</sup> Dann zeigt er auf, dass sich ein solches Vergleichen von leblosen Dingen mit dem eigenen Körper und Empfinden auch

---

103 Vgl. ebd., S. 6.

104 Ebd., S. 7.

105 „Ich kann z.B. von dem gefährlich überhängenden Erker eines Hauses träumen, weil mir der Kopf an der Seite des Bettes herunterhängt. [...] Ich träume, ich sei in einem Zimmer, dessen ganze Decke mit Spinnweben bedeckt ist; auf der einen Seite derselben rechter Hand schießen scheußliche dickbäuchige Spinnen herum – und ich erwache an Kopfweh, mit einseitigem Stechen an der rechten oberen Schädelpartie. – Doch bewegt sich dieses Symbolisieren keineswegs bloß in architektonischen Formen; ein Baum, ein Fels, auch ein künstliches Geräte, ein Tisch, Wagen kann als Gleichnis für die menschliche Gestalt dienen. So kann sich z.B. ein überfüllter Magen durch einen aufgeblähten Dudelsack oder durch eine an Gestalt ihm ähnliche runde Schachtel ausdrücken, deren Kuchen-Inhalt sehr enge zusammengepresst ist.“ Ebd., S. 13/14.

in wachen Momenten vollziehen kann<sup>106</sup>. Dabei unterscheidet Vischer die Kategorien der Zu-, Nach- und eben der Einfühlung. Während die ersten beiden rein äußerlich bleiben – man kann sie sich als Nachempfinden einer bestimmten Form oder Bewegung vorstellen<sup>107</sup> – bedeutet die Einfühlung den Akt der Beseelung, der sich auf alles beziehen kann, was nicht das eigene Subjekt bedeutet.<sup>108</sup> Robert Vischer gelangt zu dem Schluss, dass die Unterlegung der eigenen Form gleichzeitig auch eine Unterlegung der Seele verursacht:

Wir haben gesehen, wie die Anschauung einer genehmen Form eine Lustempfindung hervorruft, wie ein derartiges Objektsbild zu unserer körperlichen Selbstvorstellung symbolisch in Rechnung gebracht wird, oder umgekehrt, wie diese sich selber zu setzen versucht durch jenes. Wir haben also das wunderbare Vermögen, unsere eigene Form einer objektiven Form zu unterschieben und einzuverleiben, ungefähr wie die Moosjäger sich in einen Jagdschirm verkriechen, um den Wildenten ungesehen beizukommen. Was ist aber diese Form anderes, als die Form eines mit ihr identischen Inhaltes? Es ist daher unsere Persönlichkeit welche wir supponieren. Ich traue also der leblosen Form mein individuelles Leben zu,...<sup>109</sup>

Für Robert Vischer sind Form und Inhalt untrennbar miteinander verbunden, so dass das Erkennen äußerer Ähnlichkeit auch auf innere Ähnlichkeit schließen lässt und die Unterlegung der Form automatisch die Übertragung des Gefühls mit sich bringt. Diese Verschmelzung von Subjekt und Objekt bezeichnet auch Vischer als symbolisierende Tätigkeit und deren Voraussetzung sieht er in der Beschaffenheit des menschlichen Gefühls als solchem.<sup>110</sup> Er schreibt dem Menschen einen pantheistischen Drang zur Vereinigung mit der Welt zu. Daraus

106 „Denn bei genauer Selbstbeobachtung ist unschwer zu erkennen, dass es neben all den bestimmteren Abstraktionen einen Zustand reiner Versunkenheit gibt, wobei man sich diese oder jene Erscheinung nach dem jeweiligen unbewussten Bedürfnis einer Vertretung des eigenen Körper-Ichs einbildet. Ganz wie im Traumleben markiere ich mir auf bloße Nervensensation hin eine feste Form, die meinen Körper, dieses oder jenes betroffene Organ bedeutet.“ Ebd., S. 15.

107 Vgl. ebd., S. 16.

108 Vgl. ebd., S. 23.

109 Ebd., S. 20.

110 Vgl. ebd., S. 28.

ergibt sich auch der Wunsch, in jedem toten Gegenstand etwas Lebendiges zu erblicken und so kommt er zu dem Schluss: „Ich traue also der leblosen Form mein individuelles Leben zu, wie ich dasselbe mit Recht einem persönlichen, lebendigen Nichtich zutraue.“<sup>111</sup> Ganz in der Tradition seines Vaters beschreibt auch R. Vischer das Leihen von Gefühl, das in diesem Moment vonstattengeht, als unwillkürlich und unbewusst. Während F.T. Vischer aber von einem unbewussten Vergleichen spricht, wählt sein Sohn nun den Begriff der Verwechslung, nach der der Betrachter das hergeliehene Leben nicht mehr als sein eigenes wahrnimmt.

[Die Einfühlung] wendet sich nun vorstellend in das Innere der Erscheinung. Und nun erst, vermöge dieser zentralen Versetzung und Verwechslung und von dieser zurückkehrend, gewinnt sie ihr eigenartiges Leben. Sie erblickt ihr zweites Ich, wie es umgemodelt im Objekte sitzt und nimmt es ahnungsvoll zu sich zurück, ohne es deutlich zu erkennen, ohne zu wissen, warum?<sup>112</sup>

Stärker als sein Vater nimmt Robert Vischer den Akt der leiblichen Selbstversetzung als Kern der Symbolisierungstätigkeit ins Visier und führt diesen Prozess auf konkrete anatomisch-physiologische Gegebenheiten zurück:

Worauf aber beruht nun angesichts von festen Formen und abgesehen von ihrer Helligkeit und Farbe die Verschiedenheit der Zuempfindung? Ich glaube, man darf dreist antworten: Auf der Ähnlichkeit oder Unähnlichkeit des Objektes zunächst mit dem Bau des Auges, weiterhin aber mit dem Bau des ganzen Körpers. Die horizontale Linie ist befriedigend, weil unser Augenpaar eine horizontale Lage hat;<sup>113</sup>

Zudem charakterisiert er mit dem Begriff der Einfühlung die Vorstellung, dass der Betrachter seine Seele in das angeschaute Objekt legt und ihm dadurch Leben leiht so treffend wie keiner seiner Vordenker.

111 Ebd., S. 20.

112 Ebd., S. 27.

113 Ebd., S. 8.

#### 2.1.4 Die Erwartungen der Einfühlungstheoretiker an die Künstler

Den Kerngedanken ihrer Theorie, die unwillkürliche und unbewusste Spiegelung der eigenen Gefühlswelt in ein seelenloses Objekt, verdeutlichen sowohl Friedrich Theodor als auch Robert Vischer an Beispielen, die sie vielfach aus den Bereichen der bildenden Kunst wählen. In diesem Zusammenhang stellen beide verschiedene Thesen bezüglich der Kunst, vor allem hinsichtlich der Landschaftsmalerei, und bildender Künstler auf. Diese beinhalten auch ihre Vorstellungen von den in ihren Augen für einen Künstler wünschenswerten und notwendigen Eigenschaften und Fähigkeiten und zeigen, wie Symbolisierung und Einfühlung auf Tätigkeit und Werk eines Künstlers Einfluss nehmen können.

Friedrich Theodor Vischer schreibt bereits in der Einleitung seiner *Ästhetik* 1846 zum bildenden Künstler, am Anfang stehe das Schöne als inneres Phantasiebild im Subjekt des Künstlers. Wenn dieser das Schöne und somit etwas aus seinem Inneren herausarbeite, dann erst werde es im Kunstwerk objektiv.<sup>114</sup> Dieses Beispiel wählte Vischer für die Diskussion über die subjektiven und objektiven Eigenschaften des Schönen, eine Fragestellung, die hier nicht weiter untersucht werden soll. Für die vorliegende Arbeit ist das von ihm gewählte Bild eines Künstlers relevant, der zur Erschaffung eines Kunstwerkes etwas aus seinem Inneren ans Tageslicht bringen muss.

Die Idee vom eigenen Gefühl, das sich im Kunstwerk niederschlägt, war bereits einige Jahrzehnte zuvor in Deutschland bei den Künstlern der Romantik aufgekommen. Allen voran steht hierbei natürlich Caspar David Friedrich. Vischers Ausspruch vom herausgearbeiteten Inneren lässt an Friedrichs berühmte Aufforderung „Der Maler soll nicht bloß malen was er vor sich sieht, sondern auch was er in sich sieht.“<sup>115</sup> denken. Mit der Entwicklung der Einfühlungstheorie erhält

<sup>114</sup> Vgl. Vischer, Friedrich Theodor: *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*, Reutlingen/Leipzig 1846, S. 20.

<sup>115</sup> Friedrich, Caspar David: *Kritische Edition der Schriften des Künstlers und seiner Zeitzeugen*, Teil 1. „Äußerungen bei Betrachtung einer Sammlung von Gemälden von



auch diese Idee neuen Aufschwung, bei F.T. Vischer wird sie sogar zu einem Leitmotiv.

Bereits im ersten Band seiner 1846 veröffentlichten *Ästhetik* kommt Friedrich Theodor Vischer im Zuge der Frage nach dem Schönen auf das Thema von Form und Inhalt zu sprechen. So definiert er unter § 14 das Schöne als „die Idee in der Form begrenzter Erscheinung.“<sup>116</sup> Schon hier erteilt er also dem rein Formschönen eine Absage und verknüpft die Empfindung von Schönheit mit der Idee, dem Inhalt der Form. Die Frage nach dem Gegensatz oder Zusammenhang von Inhalt und Form wird gerade im Kontext der bildenden Künste ausführlich diskutiert und so widmet Vischer in Band 4 seiner *Kritischen Gänge* ein ganzes Kapitel ausschließlich dem „Verhältnis von Inhalt und Form in der Kunst“.

Den Ausgangspunkt bildet für Friedrich Theodor Vischer die Beurteilung von Kunst. Er unterscheidet in der Kunstkritik zwischen zwei Strömungen, die er Substantialismus und Formalismus nennt, denn seiner Meinung nach werde Kunst immer entweder nach ihrem Gehalt oder hinsichtlich ihrer Form beurteilt.<sup>117</sup> Über die Epochen hinweg sieht Vischer stärkere Tendenzen mal in die eine, mal in die andere Richtung, deren Ursache er in den jeweils vorherrschenden gesellschaftlichen Gegebenheiten sieht. Als Beispiel beschreibt er, dass der Grad der Schönheit eines Kunstwerkes während revolutionärer Bewegungen davon abhängt, wie energisch Missstände in Staat und Gesellschaft kritisiert werden:

Wir näherten uns der großen politischen Bewegung. Die veränderte Stimmung trug sich als eine neue Form des stoffartigen Verhaltens auf die hervorbringende Kunst über: die Malerei und Poesie wurden tendenziös in sozialer und politischer Bedeutung des Wortes. [...] und ein Kunstwerk

---

größtenteils noch lebenden und unlängst verstorbenen Künstlern“, bearb. von Gerhard Eimer in Verbindung mit Günther Rath (Frankfurter Fundamente der Kunstgeschichte Bd. XVI, hrsg. v. Gerhard Eimer), Frankfurt 1999, S. 116.

<sup>116</sup> Vischer, F.T., 1846, S. 54.

<sup>117</sup> Vgl. Vischer, F. T. 1922, S. 198.

galt umso schöner, je energischeren Zorn gegen die schlechte Wirklichkeit des Staates und der Gesellschaft es ausrief und aufrief<sup>118</sup>

Mit der Veränderung der Stimmung in der Bevölkerung ändert sich dann auch die Kunstkritik:

Seit uns nun der Rückgang unserer Revolution die Augen so grausam geöffnet hat, seit es so mit uns steht, dass der Beste sich zusammennehmen muss, dass er nicht den Glauben an die Macht der Idee verliere, List und Gewalt für die einzigen Lenker der Wirklichkeit halte, dass er nicht ganz und gar blasiert werde: seither haben die Geister im Kunsturteil sich naturgemäß auf das andere Extrem geworfen, auf den formalistischen Standpunkt.<sup>119</sup>

Formalistische Tendenzen in der Kunstkritik drücken sich nach Vischer in der rein künstlerisch-technischen Beurteilung aus, in der die äußere Erscheinung zum einzigen Wesen der Kunst erklärt wird. Dem hält Vischer entgegen, dass es die bloße Form in der Kunst gar nicht geben könne, sondern sie immer untrennbar mit ihrem Inhalt verknüpft sei. Vischer beantwortet die Frage „Was ist denn Form?“ mit dem Ausspruch: „Das Äußere eines Inneren, richtiger das Äußere mit seinem Inneren, die Einheit des Inneren und Äußeren, von der Seite des Äußeren betrachtet.“<sup>120</sup> Die Form ist nicht nur mit dem Inhalt verbunden, sondern wird durch diesen definiert – „denn Form ist die durch eine qualitative Kraft, ein inwohnendes Dynamisches, auf höherer Stufe Geistiges so oder so gebildete oder bewegte Materie. Form ist Ausfluss, daher Ausdruck eines Inneren.“<sup>121</sup> Was als bloße Form bezeichnet wird, ist nach Vischer nur relativ trennbar von seinem Inhalt. Demnach gibt es auch keine inhaltslose, sondern nur relativ inhaltslose Kunst. Dies zu belegen wählt Friedrich Theodor Vischer das Beispiel der Musik:

---

118 Ebd., S. 199.

119 Ebd.

120 Ebd., S. 202.

121 Ebd.

Bloß gelehrte und bloß dem Ohr schmeichelnde Musik gibt es, aber für sie, wie für alle relativ leere Kunst liegt die Möglichkeit ihres Bestehens nur in jenem Bande, das obwohl noch so sehr verlängert und verdünnt, sie noch mit der ursprünglichen und wahren, der gefühlten Musik verbindet; die relativ anspruchsloseste Tonverbindung und Tonfolge würde auch den reinen Fachmann nicht erfreuen, wenn nicht ein entfernter Schimmer von Gefühlsleben in ihr wäre, ebenso wie das leerste Sonett noch an die Gefühlsstimmung erinnert, aus welcher diese Form entsprungen ist und welcher das inhaltvolle Sonett Worte gibt, ebenso wie selbst das abstrakte Linienspiel in der Dekoration nur durch die dunkle Symbolik erfreut, vermöge deren bei ihrem Anblick uns Windungen und Lösungen, Labyrinth und Entwindungen alles Lebens vorschweben.<sup>122</sup>

In dieser Passage zeigt sich auch, dass der Gehalt im Kunstwerk vom Gefühl des Künstlers selbst abhängig ist, dass dieser eine bestimmte Stimmung in sein Werk hineinlegt. Die Erscheinung, die Form eines Kunstwerkes wird somit durch ein Inneres bestimmt, und zwar durch das Innere des bewegten Geistes des Künstlers. Der Künstler legt in das Material, das er für sein Kunstwerk wählt (die Poesie schließt Vischer in diesem Beispiel aus), ein anderes Inneres hinein, als es in seinem ursprünglichen Naturzusammenhang beinhaltet hatte. Durch die Behandlung des Menschen werden aus Stoffen wie Stein, Holz oder Farbe Nachbildungen der Formen, in denen seine Seele ihr Inneres in ein Äußeres zu verwandeln versucht.<sup>123</sup> Form und Inhalt eines Kunstwerkes sind also nicht nur miteinander, sondern auch mit dem Inneren seines Erschaffers verknüpft.

Friedrich Theodor Vischer sieht in der Form „die innere physische Bildungskraft, de[n] geistige[n] Gehalt mit ihrer Qualität ausgesprochen“<sup>124</sup>. Die Erscheinung der Form ist bedingt durch ihre Lebenskraft, erfüllt von einem bestimmten Geist und „der Künstler [muss] sich mit der ganzen Lebendigkeit des Nerven, der vollen Innigkeit des

122 Ebd., S. 208.

123 Vgl. ebd., S. 203.

124 Ebd., S. 209.

Gemüts und Intensität des Geistes in den Affekt und in die Idee<sup>125</sup>, die er darstellt, hineinleben. Dieses „Hineinleben“ des Künstlers in sein Motiv ist für F.T. Vischer fundamental, denn der Künstler findet die Formen, die er braucht, nicht fertig in der Natur vor.<sup>126</sup> Durch den Akt der Anschauung nimmt er bereits Einfluss auf sie und gibt ihr Gehalt. Robert Vischer beschreibt dies einige Jahre später als die Wiedervereinigung von Auge und Seele, zu der nur der Künstler im Stande ist.<sup>127</sup> Im Verlauf dieses Zusammenspiels von geistigen und sinnlichen Kräften werden Innenleben und Naturerleben miteinander in Einklang gebracht.<sup>128</sup>

Friedrich Theodor Vischer zeigt an verschiedenen Beispielen auf, dass er alle Bildsujets gleichermaßen für geeignet hält, das Seelenleben des Künstlers zu empfangen, obwohl er ein Befürworter der damals gängigen Gattungshierarchie ist<sup>129</sup>. Er vertritt zwar die Meinung, dass es von größerer Schwierigkeit sei, die großen Inhalte eines Historienbildes mit einem vom Monumentalen erfüllten Geist zum Ausdruck zu bringen, als einer Landschaft eine weit weniger explizite Stimmung unterzulegen<sup>130</sup>, aber er schreibt einem guten Landschaftsmaler die Fähigkeit zu, „seinen Empfindungszustand in ein Stück Land, Luft, Wald, Wasser legen und diese Durchwärmung der Natur mit den Mitteln der Kunst zum vollkommenen Ausbruch bringen“<sup>131</sup> zu können. Er weist nachdrücklich auf die beseelende Kraft des Landschaftsmalers hin, der sein Gefühl in das Objekt hineinlegt, das diese Stimmung in ihm erregt hat. Dass Vischer die Selbstversetzung in die Welt eines Geschichtsbildes als noch größere Leistung betrachtet als das Leihen von Seelenstimmung in eine Landschaft ist sekundär. Entscheidend ist vielmehr, dass er im einen wie im anderen Fall die Versetzung des Seelenlebens

---

125 Ebd., S. 209.

126 Vgl. ebd., S. 226.

127 Vgl. Vischer, R. 1873, S. 39.

128 Vgl. ebd., S. 40.

129 „Die anspruchsloseste Landschaft von Ruysdael ist eine Perle der Kunst, aber die Werke des Urweltmanns Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle sind doch wohl von anderem Kaliber?“ Vischer, F.T. 1922, S. 341.

130 Vgl. ebd., S. 220.

131 Ebd., S. 219.

des Künstlers in sein Objekt als grundlegende Voraussetzung für ein gelungenes Kunstwerk ansieht: Es ist der Geist des Künstlers, der den Formen Gehalt verleiht und hierbei beschränkt er sich nicht auf jene, die seinem Inneren ganz unmittelbar nahe stehen, wie Personen, sondern legt sein Gefühl beispielsweise auch in Landschaften hinein.<sup>132</sup>

Gerade in der Landschaftsmalerei sieht Vischer ein sehr subjektives Gebiet<sup>133</sup>, in dem die Idee kaum im Gegenstand liegt, sondern in besonders hohem Maße von der beseelenden Kraft des Künstlers abhängt.<sup>134</sup> Zudem sei die Natur besonders geeignet, die Spiegelung menschlicher Stimmung aufzunehmen. Gerade hier vollzieht sich das unwillkürliche Leihen und der Betrachter meint, menschliche oder menschenähnliche Züge zu erkennen:

Wer im Brüllen und Brausen des Sturmes nicht zürnende, im Flüstern der Lüfte nicht freundlich grüßende Geister vernimmt, wer in dumpfer, schwüler, graugelber Luft und Beleuchtung nicht ein unheimliches Brüten fühlt, wem abendlicher Goldhimmel nicht ahnungsvoll erscheint, wen er nicht an eine unbekannte Welt des Lichts und der Herrlichkeit gemahnt, dem ist die Natur tot, er kann zu Hause bleiben. Wenn aber die fühlende und phantasie-begabte Seele naturnotwendig solche Leihung vollzieht, so ist damit die ganze Lehre von der reinen Form vernichtet, denn es ist dann unmöglich, das Sehen und Hören der Farben-, Licht- und Tonverhältnisse, das Schauen vom Beseelen zu trennen, unmöglich, das Hineinlegen seelischer Stimmung in abstrakte Erscheinungen als ein Zweites, nur Hinzukommendes aufzufassen;<sup>135</sup>

Diese Seelenstimmung, die der Betrachter in der freien Natur erkennt, muss der Landschaftsmaler nach Vischers Auffassung einfangen und wiedergeben. Bereits im vierten Band seiner Ästhetik hatte er gefordert, das Werk des Landschaftsmalers dürfe keine Naturkopie sein wie

<sup>132</sup> Vgl. ebd., S. 283.

<sup>133</sup> Vgl. ebd., S. 368.

<sup>134</sup> Vgl. ebd., S. 220.

<sup>135</sup> Ebd., S. 333.

die des „bloßen Veduten-Malers“<sup>136</sup>. Alles in seinem Werk müsse ausgelegt sein, um eine Seelenstimmung zum Ausdruck zu bringen. Diese Seelenstimmung ahnt der Maler in der Natur und dieses Vorgefundene idealisiert er einzig zu dem Zweck, diese Stimmung deutlich herauszuarbeiten<sup>137</sup>, denn „nur soviel ist gewiss: der Maler, dessen Landschaft nicht so auf uns wirkt, dass uns irgendwie zu Mute wird, hat nichts geleistet.“<sup>138</sup>

Somit erklärt Vischer es zum höchsten Ziel der (Landschafts-)Malerei, beim Betrachter, gleichgültig ob dieser die technischen Fertigkeiten des Künstlers zu schätzen weiß, Gefühle zu erwecken. Diese Forderung wiederholt er in *Kritik meiner Ästhetik* noch einmal:

wenn aber die Kunst mit ihrem Machenkönnen und Machen nicht erreicht, dass der sinnige, empfängliche Beschauer, der kein Kenner dieser Einzelheiten ist, sich rein menschlich am dargestellten Lebensbilde freut, vom Geist und Hauche der Darstellung ergriffen wird, so hat sie nichts erreicht.<sup>139</sup>

Hier kommt nun der Rezipient des Kunstwerkes ins Spiel. So wie der Beobachter eines Naturschauspiels diesem nur seine eigenen Emotionen leihen kann, wenn er über eine „fühlende und phantasiebegabte Seele“ verfügt, braucht der Betrachter eines stimmungs-vollen Landschaftsgemäldes dieselbe Versetzungsfähigkeit. Auch Robert Vischer sieht den Akt der Einfühlung als wichtigen Faktor für den Künstler und für den Rezipienten von Kunst: „Und so entlarvt sich jedes Kunstwerk als der an einem verwandten Objekte sich harmonisch erfüllende Mensch, als die in harmonischen Formen sich objektivierende Menschlichkeit.“<sup>140</sup>

---

136 Vischer, Friedrich Theodor: *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*, Vierter Band, München 1923, S. 360.

137 Vgl. ebd., S. 359.

138 Ebd., S. 360.

139 Vischer, F.T. 1922, S. 282.

140 Vischer, R. 1873, S. 41.

Sowohl Friedrich Theodor als auch Robert Vischer zeigen in ihren Arbeiten einen konkreten Bezug ihrer Theorien zur Übertragung persönlicher Empfindungen in ein angeschautetes Objekt der bildenden Kunst und leisten somit einen großen Beitrag zur Überwindung der Mimesis durch die Künstler im 19. Jahrhundert.

### 2.1.5 Gustav Theodor Fechner: Der Einfluss der Einfühlung auf das Naturverhältnis

Hat nun der Pflanzenleib so ganz alles, was die Seele braucht, sich einheitlich und verschiedentlich zugleich darzustellen; warum sollte es an der Seele selber darin fehlen?<sup>141</sup>

Eine weitere für die Entwicklung der Ästhetik wichtige Figur ist Gustav Theodor Fechner, ein Vertreter der subjektiven Sinnesphysiologie. In seiner *Vorschule der Ästhetik* proklamiert er die Idee der Ästhetik von Oben und von Unten. Mit seinem Versuch, eine Ästhetik auf aus Erfahrungen abgeleiteten Tatsachen und Gesetzen, also „von Unten an“<sup>142</sup> aufzubauen, führt er das – wie er es nennt – „empirische“<sup>143</sup> Vorgehen in diesen Bereich ein und begründet so die experimentelle Ästhetik.

Bereits ab 1834 hat Fechner eine ordentliche Professur für Physik in Leipzig inne und er beschäftigt sich in den 1830er Jahren intensiv mit verschiedenen optischen Phänomenen, darunter Kontrastphänomenen und anderen subjektiven Farberscheinungen. Getreu seinem Vorsatz, von einzelnen Ergebnissen aus auf größere Zusammenhänge zu schließen und so zu allgemeinen Ideen zu gelangen, führt er dazu verschiedene Experimente an sich selbst durch. Er setzt seine Augen immer wieder extremen Lichtreizen aus, was schließlich zu einer heftigen Erkrankung führt, in deren Folge er seine optischen Selbstversuche einstellen muss. Jutta Müller-Tamm verweist darauf, dass bei Fechner,

<sup>141</sup> Fechner, Gustav Theodor: *Nanna oder über das Seelenleben der Pflanzen*, Leipzig 1848, S. 87.

<sup>142</sup> Fechner, Gustav Theodor: *Vorschule der Ästhetik*, Erster Teil, Leipzig 1876, S. 1.

<sup>143</sup> Ebd., S. 2.

wie auch bei vielen seiner Mitstreiter, neben der bewussten Entscheidung für empirische Forschung auch ein klares Bedürfnis nach einem philosophischen Aspekt der Naturbetrachtung besteht.<sup>144</sup>

Mit seiner Ästhetiktheorie steht Fechner in einer Reihe mit Friedrich Theodor Vischer, denn auch er geht davon aus, dass die angenehmen Empfindungen, die sich bei Licht- oder Tonwahrnehmungen ergeben, durch die für das Nervensystem angenehmen Schwingungen entstehen. Laut Müller-Tamm gelingt Fechner mit seiner psychophysischen Theorie des ästhetischen Wohlgefallens „eine generalisierte Version dessen, was Helmholtz in seiner *Lehre von den Tonempfindungen* versucht hatte“<sup>145</sup>.

Neben seinen Arbeiten zur Optik, sowohl über subjektive Wahrnehmungsphänomene als auch über binokulares Sehen, und zur Ästhetik und besonders zur Psychophysik, bei der er eine Berücksichtigung des Verhältnisses von äußerem Reiz und psychischer Reaktion als unverzichtbar betrachtete, stellt Fechner auch ein besonders geeignetes Beispiel dafür dar, welchen Einfluss die neuen Wahrnehmungsvorstellungen auf das Verhältnis des Menschen zur Natur hatten. Sein 1848 veröffentlichtes Werk *Nanna oder über das Seelenleben der Pflanzen*, soll nun noch ein wenig ausführlicher betrachtet werden, um ein sich im 19. Jahrhundert verbreitendes Naturverständnis aufzuzeigen.

Dass die Natur in ihrer Gänze als von Gott beseelt betrachtet werden konnte, war Mitte des 19. Jahrhunderts bereits eine weitgehend etablierte Ansicht, die gerade in der Romantik stark vertreten war. Fechner aber nennt als Zweck seiner Schrift „die Pflanzen in einer allgemein gottbeseelten Natur als eines individuellen Anteils dieser Beseelung wieder teilhaftig erscheinen zu lassen“<sup>146</sup>. Er wollte also die allgemein pantheistische Betrachtungsweise um die Annahme erweitern, dass jede Pflanze ihre eigene, individuelle Seele besitze, die in ihrem „Ver-

---

<sup>144</sup> Vgl. Müller-Tamm 2005, S. 93.

<sup>145</sup> Ebd., S. 225.

<sup>146</sup> Fechner 1848, S. VII/VIII.



kehr mit dem Lichte<sup>147</sup> zum Ausdruck käme. Der Tragweite dieser Annahme für das allgemeine Naturverständnis ist sich Fechner durchaus bewusst:

Ob die Pflanzen beseelt sind oder nicht, ändert die ganze Naturschauung, und es entscheidet sich mit dieser Frage manches andere. Der ganze Horizont der Naturbetrachtung erweitert sich mit Bejahung derselben, und selbst der Weg, der dazu führt, bringt Gesichtspunkte zu Tage, die in die gewöhnliche Betrachtungsweise nicht eintreten.<sup>148</sup>

Fechner macht zunächst deutlich, dass er, wenn er von der Pflanzenseele spricht, nicht etwa die göttliche Seele meint, die sich in den Pflanzen als Teilen der allgemeinen Natur fortsetzt, sondern ihnen eine eigene zuschreiben will. Diese wäre der von Tieren und Menschen ähnlich und setzte die Pflanzen gemeinsam mit anderen Lebewesen in Kontrast zu toten Dingen wie Steinen, Wasser- und Luftwellen, denen ja dennoch die Seele Gottes innewohnen könne, aber eben keine individuelle.<sup>149</sup>

Hier zeigt sich auch die Grundbedingung, die Fechner für die Existenz einer Seele sieht: Leben. Denn „Was hat zuletzt der Begriff eines Lebens ohne Seele für Sinn?“<sup>150</sup> Dass Pflanzen als Lebewesen zu betrachten sind, hält er für unbestreitbar und es ergibt sich für ihn die Frage, warum die Allgemeinheit, wenn sie davon ausgeht, dass den Pflanzen Leben innewohnt, nicht auch deren Beseeltheit annimmt.

Die Seele seines Gegenübers ist etwas, das der Mensch nicht sehen, sondern das er nur vermuten kann, dennoch schreibt er sie seinen Mitmenschen unhinterfragt zu. Fechner erklärt dies mit dem Konzept der Ähnlichkeit, wie es auch schon bei Vischer aufgetreten war. Demnach löst etwas, das dem Betrachter äußerlich gleicht, in ihm die Schlussfol-

147 Ebd., S. VIII.

148 Ebd., S. IX.

149 Vgl. ebd., S. 1–3 und S. 15.

150 Vgl. ebd., S. 10.

gerung aus, es müssten auch innere, gefühlsmäßige Übereinstimmungen bestehen – mit Fechners Worten:

Schließe ich doch darauf, dass du Seele hast wie ich, nur daraus, dass du analog aussiehst wie ich, dich äußerlich analog behabst, sprichst usw. aus Gestalt, Bau, Farbe, Bewegung, Ton, lauter physischen Zeichen; was kann ich von deiner Seele unmittelbar sehen? Ich lege sie nur in all das hinein; ganz unwillkürlich freilich; doch bleibt es immer etwas Hineingelegtes.<sup>151</sup>

Da die äußere Beschaffenheit der Pflanzen auf den ersten Blick stärker von der des Menschen abweicht als die der Tiere und die Form ihrer Lebensäußerungen dem menschlichen Betrachter so unähnlich erscheint, wird ihr ein eigenes Seelenleben zunächst abgesprochen. Doch Fechner verweist auf den Widerspruch zwischen diesem Leugnen einer Pflanzenseele und der Verwendung von Bildern fühlender Blumen und Bäume im Alltag und in der Poesie,

Als wären sie beseelt, fühlen [wir] uns gemütlich von ihrem Leben angesprochen. Wir glauben freilich nicht mit dem Verstande daran, aber trotz dieses Unglaubens äußert sich vieles in uns unwillkürlich im Sinne dieses Glaubens, und würde es wohl noch mehr tun, wenn wir nicht immer meinten, es sei doch ein Irrtum.<sup>152</sup>

Dass der Mensch unwillkürlich doch größere Gemeinsamkeiten zwischen sich und der Pflanzenwelt erkennt, zeigt Fechner anhand verschiedener Beispiele aus dem Alltagsleben, in denen Frauen oder Kinder mit Blumen oder Pflanzen allgemein gleichgesetzt werden. So vergleicht er beispielsweise die hängende Knospe des Mohns mit dem bescheiden geneigten Köpfchen einer Jungfrau und das hoherhobene Haupt der stolz verheirateten Frau mit der steif aufgerichteten, geöffneten Blüte<sup>153</sup>. Neben diesen Assoziationen von Äußerlichkeiten zeigt der Mensch auch immer wieder, dass er auch seinen eigenen Empfindungen ähnliche Gefühle in den Pflanzen zu erkennen glaubt: „Doch

151 Vgl. ebd., S. 7.

152 Ebd., S. 29

153 Vgl. ebd., S. 152.

sagen wir selber von einer Pflanze, die in der Dürre steht, sie sehe traurig aus, sie lechze, schmachte.“<sup>154</sup> Dass diese Gefühle allein durch Spiegelung entstehen und nur vom Betrachter in die seelenlose Pflanze gelegt werden, bestreitet Fechner:

Sollten denn aber wir mehr von dem Trauern, dem Lechzen, Schmachten jener Pflanze fühlen als sie selber, die wir vielleicht ganz vergnügt dabei aussehen, während sie die Blätter hängt und im Begriff ist zu vergehen? Es scheint ihr doch nach allen Zeichen näher zu gehen als uns.<sup>155</sup>

Fechner geht davon aus, dass bei einer äußeren Ähnlichkeit, die auf den zweiten Blick doch groß genug ist, um den Menschen Vergleiche zwischen sich und der Pflanzenwelt anstellen zu lassen, auch eine innere Ähnlichkeit bestehen müsse. Wohlgermerkt keine Gleichheit, aber doch eine Vergleichbarkeit.

Das Äußere eines Menschen wird für Fechner durch seine innere Konstitution bestimmt:

Nun ist der Charakterausdruck im Menschen nichts anderes, als der äußere Ausdruck seines inneren Seelenwerfens. Die Einheit und individuelle Eigentümlichkeit der Menschenseele fasst sich in diesem Ausdruck zusammen, tritt an die Oberfläche<sup>156</sup>

Jede Pflanze ist äußerlich individuell gestaltet, verfügt nach Fechner also über einen eigenen Charakter, der dem Charakterausdruck vieler Menschen vergleichbar ist. Dabei geht es Fechner jedoch nicht darum, dass Pflanzen dieselben individuellen Eigenschaften von Charakter an den Tag legen wie Menschen, sondern dass sie ebenfalls über solche verfügen, wenn auch über ganz anders geartete.<sup>157</sup> Somit schließt er daraus:

<sup>154</sup> Ebd., S. 61.

<sup>155</sup> Ebd., S. 61/62.

<sup>156</sup> Ebd., S. 82/83.

<sup>157</sup> Vgl. ebd., S. 82.

Wie kommen wir dazu, in den Pflanzen einen analogen Ausdruck ohne etwas Analoges, was sich ausdrücke anzunehmen; die Einheit und individuelle Eigentümlichkeit von Nichts hier ausgedrückt zu finden; ein Spiegelbild, wo nichts dahinter, hier zu sehen?<sup>158</sup>

Die Pflanzenseele ist für Fechner nicht nur die sich einfühlende Seele des Betrachters, „sondern Fleisch und Fülle lebendiger Empfindungen und Triebe“<sup>159</sup>. Neben dem Leben sind Empfindungen und Triebe für Fechner die zweite wichtige Bedingung für die Existenz von Seele. Er lehnt auch die These ab, wonach in den Pflanzen Empfindungen und Triebe als Ausdruck der Seele nur wie schlafend angelegt seien, denn im Falle, dass diese nie in den Wachzustand übergehe, seien sie dann ja doch nicht existent. Fechner verwahrt sich dagegen, den Pflanzen zwar eine Seele zuzugestehen, diese dann aber auf einen schlaf- oder traumartigen Zustand zu reduzieren:

So meine ich es nicht mit der Seele der Pflanzen [...] als ob das, was wir zum Leben der Seele rechnen, in den Pflanzen zwar da sei, aber nur potentia, wie man sich ausdrückt, latent, immer schlafend. Empfindung und Begierde, die schlafen, sind eben nicht Empfindung und Begierde; und wenn man unsere Seele noch im Schlafe Seele nennen kann, weil sie doch die Bedingungen der wiedererwachenden Empfindung und Begierde noch in sich trägt, so wäre das nimmer Seele zu nennen, wo nimmer ein solches Erwachen bevorstünde. Schreibe ich also den Pflanzen Seele zu, so mag ich zwar zugeben, dass diese Seele so gut einschlafen kann als unsere, aber nicht, dass sie immer schlafe<sup>160</sup>

Im Zustand des Schlafes, so Fechner, sind die Wechselwirkungen mit der Außenwelt weitestgehend eingestellt, es könne nichts Neues entstehen. Diese Konditionen finden sich bei Pflanzen lediglich im Winter, so dass man allein ihre Winterruhe mit dem menschlichen Schlaf vergleichen könne<sup>161</sup>.

---

158 Ebd., S. 83.

159 Ebd., S. 23.

160 Ebd.

161 Vgl. ebd., S. 339.

Fechner verweist darauf, dass willkürliche Bewegung allgemein als Ausdruck für Seelentätigkeit angesehen wird.<sup>162</sup> Da die Pflanzen keine Mobilität, wie die, über die Menschen und Tiere verfügen, vorweisen können, werde ihnen häufig auch gleich die Seele abgesprochen. Der freien Ortsbewegung, die Tiere nutzen, um der Erfüllung ihrer Triebe und Bedürfnisse nachzukommen, stellt Fechner das freie Wachstum der Pflanzen gegenüber, das sich ebenfalls an Gefühlsstimmungen und Seelentriebe knüpfe.<sup>163</sup> Fechner sieht bei Pflanzen das Wachsen und Treiben von Wurzeln, Stängeln, Ästen und Blättern, wenn es der Bedürfnisbefriedigung dient, als Tätigkeit ihrer Seele an. Aus dem naturbedingten Trieb heraus setzt die Pflanze Blätter und Zweige an ganz individuellen Stellen, willkürlich, sagt Fechner, und somit frei.<sup>164</sup>

Im Triebe will etwas aus uns heraus, oder wollen wir selbst über unseren jetzigen Zustand heraus; hiervon hat die Seele das Gefühl; ob aber der Trieb ein Wesen ganz fortreißt, das nicht angewachsen ist, um zum Zwecke zu gelangen, wie uns, oder, wie bei der Pflanze, die angewachsen nicht ganz fortgerissen werden kann, sie treibt, sich über sich selbst hinaus zu verlängern nach allen Seiten, wo es etwas für sie zu erlangen gibt, das ändert nichts im Wesen des Triebes, und das Gefühl davon kann in beiden Fällen gleich stark und lebendig sein.<sup>165</sup>

Fechner führt unzählige Beispiele dafür an, dass die Wachstumsbewegungen der Pflanzen, ausgelöst durch Trieb und Instinkt, Ausdruck von Verstand und Seelentätigkeit seien, darunter das Wurzelwachstum hin zu besserem, fruchtbarerem Boden<sup>166</sup>, oder die stete Ausrichtung nach dem Sonnenlicht<sup>167</sup>. Das Wachstum der Pflanze bedingt ihre Gestalt und darin sieht Fechner den Ausdruck ihres Seelenlebens, Entfaltungen, ganz anderes als die der menschlichen Seele, aber eben doch analog dazu. Den Unterschied sieht er darin, dass die Auswüchse der menschlichen Seelentätigkeit von höherer geistiger Natur, die der

162 Vgl. ebd., S. 97.

163 Vgl. ebd., S. 120.

164 Vgl. ebd., S. 102/103.

165 Ebd., S. 103.

166 Vgl. ebd., S. 106.

167 Vgl. ebd., S. 138.

Pflanzen eher sinnlich seien.<sup>168</sup> Immer wieder betont Fechner, dass die Gemeinsamkeit zwischen den Pflanzen auf der einen und Mensch und Tier auf der anderen Seite im Besitz einer Seele als solcher läge, die Unterschiede jedoch in ihrem Ausdruck:

Gewissermaßen hat die Natur das Augenfällige im Ausdruck der Seelenbewegungen zwischen Tierreich und Pflanzenreich nur verschieden verteilt. Die Menschen und Tiere verstecken in sich den ganzen unmittelbaren leiblichen Ausdruck ihrer Seelenbewegungen, aber zeichnen in starken, lebhaften einzelnen Bewegungen (im Glieder- und Mienenspiel) Ausläufer davon nach Außen, die uns nun mittelbar als umso deutlichere Zeichen ihrer Seelentätigkeit gelten. Bei den Pflanzen treten solche vereinzelte, lebhaft ausgeprägte Ausläufer innerer Bewegungen zurück, dafür entfalten dieselben in einem kontinuierlichen stillen Spiel an der Oberfläche viel mehr von dem unmittelbaren Ausdruck ihres Seelen-Lebens und Webens. Der Unterschied ist freilich, wie aller in der Natur, nur relativ. Dies muss man nie vergessen.<sup>169</sup>

Dieser rein sinnlich ausgelegten Pflanzenseele fehlt der dem Menschen eigene „Vor- und Rückblick und, in Folge dessen, das eigentliche Vor- und Nachdenken, das Ansichselbstdenken und das verständige Wollen“<sup>170</sup>, sie verbleibt im „Zustande des reinen Aufgehens im Flusse sinnlicher Empfindungen und Triebe“<sup>171</sup>, einem Zustand, dem der Mensch sich jedoch zeitweise ebenfalls annähern kann.

Mit den Erinnerungen und den Vorblicken in die Zukunft muss der Pflanze freilich noch manches Andre fehlen; Alles namentlich fehlen, was sich selbst erst auf dem Grunde von solchen aufbaut. Hierher gehört das ganze eigentliche Vorstellungsleben, nicht allein das Denken an und über Dinge, die außer ihr wären, sondern bis zu gewissen Grenzen auch die Vorstellungen von solchen selbst.<sup>172</sup>

---

168 Vgl. ebd., S. 161.

169 Ebd., S. 161/162.

170 Ebd., S. 313.

171 Ebd., S. 313/314.

172 Ebd., S. 316.

Die einfachere und sinnlichere Ausrichtung der Pflanzenseele bewirkt nach Fechner auch ein einfacheres und sinnlicheres Seelen-Wechselspiel der Pflanzen untereinander. Er geht davon aus, dass beispielsweise Blumen mit Hilfe ihres Duftes Empfindungen und instinktartiges Mitgefühl untereinander bewirken, der Geruch also ähnlich funktioniert wie die menschliche Sprache, jedoch ohne dass Pflanzen zur Übertragung von Gedanken fähig wären.<sup>173</sup> So könnten sich Pflanzen auch an ihren Farben im Sonnenlicht und am Rauschen des Windes erfreuen, jedoch ohne eine Bedeutung daran zu knüpfen, und könnten so ganz im sinnlichen Gefallen aufgehen.<sup>174</sup> Das Seelenleben, das Fechner den Pflanzen zuschreibt, ist also vom menschlichen durchaus verschieden, aber eben ähnlich genug, um es zu vergleichen und sich ihm verbunden zu fühlen.

Fechner ist überzeugt: Pflanzen verfügen nicht nur über alle Voraussetzungen für ein eigenes Seelenleben, sondern besitzen es auch tatsächlich. Von Bedeutung für diese Arbeit ist nicht die Frage nach der Haltbarkeit von Fechners Thesen oder nach ihrer Glaubwürdigkeit, sondern nach ihren Folgen für das Naturverständnis im Falle ihrer Annahme.

Schon in der Einleitung zu *Nanna oder über das Seelenleben der Pflanzen* schreibt Fechner:

Ob die Pflanzen beseelt sind oder nicht, ändert die ganze Naturanschauung, und es entscheidet sich mit dieser Frage manches andere. Der ganze Horizont der Naturbetrachtung erweitert sich mit Bejahung derselben, und selbst der Weg, der dazu führt, bringt Gesichtspunkte zu Tage, die in die gewöhnliche Betrachtungsweise nicht eintreten.<sup>175</sup>

Im Laufe seiner Argumentation zeigt sich auch, wie sich der Blick auf die Natur wandelt, falls der Betrachter an die Existenz der Pflanzenseele glaubt. Bereits zu Beginn seiner Ausführungen wird deutlich,

<sup>173</sup> Vgl. ebd., S. 326.

<sup>174</sup> Vgl. ebd., S. 334.

<sup>175</sup> Ebd., S. IX.

dass für Fechner eine tatsächlich seelenvolle und nicht nur von Gott beseelte Natur weit schöner wäre. Wären nur die Tiere zu Empfindungen fähig, die Pflanzen aber nicht, so wäre die Natur nichts weiter als eine „Wüstenei [...] durch die Gottes lebendiger Odem weht“<sup>176</sup>. Erst wenn Pflanzen mittels einer Seele zu Empfindungen fähig seien, könnte die Schönheit der Natur in vollem Umfang und auch von sich selbst gewürdigt werden. Zudem wird die Schönheit der Natur erst durch ihre Beseelung vollkommen, ohne Seele bleibt sie leer, traurig und leblos:

Ist es nicht schöner, größer und herrlicher, zu denken, dass die lebendigen Bäume des Waldes selber wie Seelenfackeln gegen den Himmel leuchten, als dass sie bloß im Tode in unseren Öfen Helle geben. Und warum sollten sie erst so prangend in die Höhe wachsen? Die Sonne selber kann die Welt nicht hell machen, ohne Seelen, die ihr Leuchten spüren. Wie seelendämmerig würde es also im sonnenbeschiedenen Walde sein, wenn die Sonne nicht auch Seelen der Bäume zu scheinen vermag.<sup>177</sup>

Friedrich Theodor und Robert Vischer sehen die Beseelung der Natur vom Betrachter ausgehen, der seine Gefühle in die Landschaft unwillkürlich hineinspiegelt und sie dann nicht mehr als seine eigenen erkennt, sondern sie zur Eigenschaft der Natur erklärt. Fechner hingegen vertritt ein pantheistisches Naturverständnis, welches er jedoch um die Annahme erweitert, dass eine nur von Gott beseelte Natur zu öde wäre und gerade deshalb Gott jeder Pflanze zusätzlich eine eigene Seele gegeben habe, wie es bei Mensch und Tier der Fall ist. Fechners Argumentation, die Triebe und Instinkte seien Ausdruck der Seelentätigkeit, ist nicht haltbar und unter Umständen mag man sein Naturverständnis auch als Beispiel für den Menschen heranziehen, der sich des Hineinlegens seiner eigenen Gefühle in die eigentlich unbeseeelte Natur, wie Vischer es proklamiert, eben nicht bewusst war. Aber seine Ausführungen sind ein gutes Beispiel für ein sich in der Mitte des 19. Jahrhunderts verbreitendes Verständnis von einer lebendigen

---

<sup>176</sup> Ebd., S. 59.

<sup>177</sup> Ebd.



und empfindenden Natur, in der Pflanzen keine menschengleichen aber doch menschenähnlichen Gefühle verspüren. Die Annahme von individuellem, seelenvollem Leben in der Natur dürfte in vielen Fällen den Akt der unbewussten Einfühlung begünstigt und verstärkt haben. In jedem Fall trägt sie zu der gesteigerten Wertschätzung bei, die die unberührte Natur im Laufe des 19. Jahrhunderts erfährt und die zu einem veränderten Umgang der Menschen mit der Natur im Alltag und auch in der Kunst führt.

## 2.2 Einfühlung in Frankreich

Sowohl die in Deutschland entwickelte Einfühlungslehre als auch die dort entstandenen Ästhetiktheorien werden nach Frankreich importiert, allerdings teilweise mit einiger zeitlicher Verzögerung. Doch neben der Neuinterpretation vieler der deutschen Erkenntnisse entwickelt sich in Frankreich auch eine eigene ästhetische Strömung. Die französische Philosophie und ihre Ästhetik im 19. Jahrhundert dürfen also nicht auf die deutschen Einflüsse reduziert werden, noch darf deren Anteil ignoriert werden, denn beide Entwicklungen sind eng miteinander verwoben.

Bereits der Ursprung des ästhetischen Diskurses ist in Frankreich ein vollkommen anderer als in Deutschland. Während um 1750 die Ästhetik in Deutschland als von Professoren gelehrte Disziplin entsteht und so von Beginn an ihren Platz innerhalb der Universitäten hat, entwickelt sie sich in Frankreich im 18. Jahrhundert als Produkt der bürgerlichen Gesellschaft.<sup>178</sup> Hier gedeiht sie als Ergebnis des Austauschs über weltliche Literatur und Geschmackskritik in einem offenen, kreativen Milieu abseits der Akademien und Universitäten, vor allem in Salons und offenen Ateliers, in denen ein reger Austausch über Kunst und Literatur stattfindet.<sup>179</sup>

---

<sup>178</sup> Vgl. Olivier, Alain Patrick: Les paradoxes de la science du beau dans la philosophie française, in: Lichtenstein, Jacqueline/Maigné, Carole/Pierre Arnauld (Hrsgs.): *Vers la science de l'art. L'esthétique scientifique en France 1857–1937*, Paris 2013, S. 26.

<sup>179</sup> Ebd.

Während sich in diesem gesellschaftlichen Rahmen eine französische Ästhetik entwickelt, reagiert man an den Universitäten und Akademien auf die deutschen Ideen. Die Entwicklung eigener Ideen und die Übernahme der deutschen Gedanken greifen teilweise ineinander, verlaufen streckenweise aber auch ohne engere Berührungspunkte weitgehend parallel. Eine lineare Darstellung der Entwicklung der Ästhetik in Frankreich unter Berücksichtigung der deutschen Einflüsse und mit besonderem Augenmerk auf der Übernahme der Einfühlungsidee gestaltet sich deshalb als schwierig, zumal die französischen Reaktionen auf deutsche Ideen teilweise mit einigen Jahren oder auch Jahrzehnten Verzögerung eintreten. Zunächst soll hier betrachtet werden, wie die deutsche Ästhetik in Frankreich aufgenommen wird. Danach werden einzelne französische Ideen genauer untersucht, die ähnliche Gedanken beinhalten wie die deutsche Einfühlungstheorie ohne markante Berührungspunkte mit den deutschen Ästhetiktheorien aufzuweisen.

### 2.2.1 Victor Cousin

Am Beginn des Wandels im französischen Konzept der Ästhetik im 19. Jahrhundert steht Victor Cousin. Seine Leistung liegt dabei nicht in der Entwicklung einer eigenen ästhetischen Systematik, dennoch wird seine Ästhetik als der erste Versuch einer ästhetischen Theorie in Frankreich angesehen.<sup>180</sup> Cousin betrachtet sich selbst als Hegelianer, der „unablässig Hegel nach Frankreich *verpflanzen* – so ungefähr sein Ausdruck – wollte“<sup>181</sup>. Cousin führt viele der zeitgenössischen Ideen aus Deutschland in Frankreich ein, vorrangig, indem er Übersetzungen der modernen deutschen Philosophen, besonders Hegel, veranlasst, die von seinem Schüler Charles Bernard übernommen werden<sup>182</sup>. Selbst erschafft Cousin jedoch nie ein Werk, das mit Hegels Ästhetik zu vergleichen wäre, auch wenn seine in *Du vrai, du beau et du bien* zusam-

---

180 Vgl. Olivier, Alain Patrick: Die Philosophie Victor Cousins und die Genese der französischen Ästhetik, in: Gethmann-Siefert, Annemarie/Nagl-Docekal, Herta/Rózsa, Erzsébet/Weisser-Lohmann, Elisabeth: Hegels Ästhetik als Theorie der Moderne, Berlin, 2013, S. 266.

181 Ebd., S. 265.

182 Vgl. ebd., S. 266.

mengefassten Vorlesungen als wissenschaftlicher Grundstein für die französische Ästhetik angesehen werden können<sup>183</sup>.

In Cousins Ästhetik manifestiert sich der Übergang von einer Ästhetik des Schönen zu einer Ästhetik der Kunst.<sup>184</sup> Im 18. Jahrhundert war die Ästhetik in der deutschen Philosophie bereits eng mit der Kunst und dem Kunstwerk verknüpft, während sie in Frankreich und Schottland den Status einer Wissenschaft der Empfindung des Schönen und Erhabenen inne hatte. Für Cousin zählt die Ästhetik neben der Chemie, der Wirtschaftspolitik und der Pädagogik zu den wichtigsten Errungenschaften des 18. Jahrhunderts und sein Beitrag markiert den Beginn des Wandels vom Diskurs über das Schöne und die schönen Künste im klassischen Denken, hin zu einem Kunstverständnis, das sich weit stärker auf schöpferische Subjektivität begründet.<sup>185</sup>

In diesen Kontext muss auch Cousins Anteil am Ursprung des *L'Art pour l'art* eingeordnet werden, eines Konzepts, das sich Anfang des 19. Jahrhunderts in ganz Europa verbreitete und in dem Alain Patrick Olivier in seinem Aufsatz *Die Philosophie Victor Cousins und die Genese der französischen Ästhetik* eine Art Verallgemeinerung der Ideen der deutschen Ästhetik sieht<sup>186</sup>: Ohne diese Vorstellung von der Kunst als Kunst wären weder Kunst noch Theorie der Kunst möglich.<sup>187</sup> In der Entwicklung dieser Idee zeigen sich die Einflüsse aus Deutschland, mit denen sich Cousin auseinandersetzt. Olivier verweist darauf, dass der Begriff der Kunst als solcher der modernen deutschen Philosophie entstammt und Cousin ihn gemeinsam mit den metaphysischen Kategorien der Idee des Schönen und des Ideals aus dem Deutschen Idealismus übernahm.

Das wahre Vermächtnis Victor Cousins liegt aber in seinen Bemühungen, der französischen Ästhetik an den Akademien in den Stand einer

---

183 Vgl. ebd., S. 271.

184 Vgl. ebd.

185 Vgl. ebd., S. 270.

186 Vgl. Olivier Paris 2013, S. 23.

187 Vgl. Olivier Berlin 2013 S. 272.

unabhängigen Wissenschaft zu verhelfen.<sup>188</sup> Natürlich tragen seine Schriften und Vorlesungen zu diesem Wandel bei, ganz besonders aber auch seine institutionelle Tätigkeit. Einen wichtigen Meilenstein in der Entwicklung einer französischen Ästhetik stellt ein von Cousin 1857 organisierter Wettbewerb der Académie des sciences morales et politiques dar, in dem folgende Preisfrage gestellt wurde:

Rechercher quels sont les principes de la science du beau, et les vérifier en les appliquant aux beautés les plus certaines de la nature, de la poésie et des arts, ainsi que par un examen critique des plus célèbres systèmes auxquels la science du beau a donné naissance dans l'Antiquité et surtout chez les Modernes.<sup>189</sup>

Diese Ausschreibung ist der Versuch, eine französische Ästhetik zu fördern, deren Wissenschaftlichkeit mit den deutschen Ideen Schritt halten soll. Zum Abschluss des Wettbewerbs legt die Akademie einen Bericht vor, in dem Barthélémy Saint-Hillaire eingestehen muss, dass die Wissenschaft des Schönen in Frankreich bedauerlicherweise nach wie vor stark vernachlässigt wird und hinter den deutschen Ideen zurückbleibt: „On dirait que l'esthétique appartient aux philosophes d'outre-Rhin, et qu'après l'avoir créée depuis plus d'un siècle ce sont encore eux surtout qui l'étudient et qui l'approfondissent.“<sup>190</sup> Dieser Bericht gibt außerdem wichtige Auskunft darüber, in wie weit man an der Akademie zu diesem Zeitpunkt tatsächlich bereit ist, die deutschen Ideen in die eigenen Ästhetik einzubinden. Barthélémy Saint-Hillaire schreibt weiter, das Schöne solle vor allem in den Kunstwerken untersucht werden, die Ästhetik also nicht nur als eine Wissenschaft

188 Vgl. Olivier Paris 2013, S. 22.

189 „Finden Sie die Prinzipien der Wissenschaft des Schönen, und beweisen Sie sie, indem Sie sie auf die eindeutigsten Schönheiten der Natur, der Poesie und der Künste anwenden, sowie durch eine kritische Überprüfung der bekanntesten Systeme zu deren Entstehung die Wissenschaft des Schönen beigetragen hat, in der Antike und vor allem in der Moderne.“ Espagne, Michel: La science du beau de Charles Lévêque, in: Lichtenstein, Jacqueline/Maigné, Carole/Pierre Arnauld (Hrsgs.): Vers la science de l'art. L'esthétique scientifique en France 1857–1937, Paris 2013, S. 36.

190 „Man könnte sagen, dass die Ästhetik den Philosophen jenseits des Rheins vorbehalten sei, und dass immer noch sie es sind, die sie, nachdem sie sie vor über einem Jahrhundert entwickelt haben, studieren und die sie ergründen.“ Ebd.

des Schönen, sondern in erster Linie als eine Wissenschaft der Kunst verstanden werden.<sup>191</sup> Olivier verweist im Weiteren darauf, dass dem Paradigma des Schönen damals nach wie vor größere Bedeutung beigemessen wird als dem Paradigma der Kunst, was sich unter anderem im *Dictionnaire de l'Académie française* zeigt, auf das Cousin ebenfalls Einfluss hat. In diesem wird die Ästhetik als Wissenschaft definiert, die die Eigenschaften des Schönen sowohl in der Natur als auch der Kunst untersuchen und bestimmen soll. Anders als bei den deutschen Theoretikern wie Hegel und nach ihm auch Friedrich Theodor Vischer bleibt das Naturschöne also neben dem Kunstschönen als Bestandteil der Ästhetik erhalten.

Mit Cousin als Bewunderer Hegels und Begründer des *L'Art pour l'art* steht die Ästhetik in Frankreich am Scheideweg. Zur gleichen Zeit gewinnen auch nationalistische und ideologische Hindernisse an Einfluss auf ihren weiteren Werdegang.<sup>192</sup> Man verlangt eine Ästhetik, die sich aus der natürlichen Fortsetzung der französischen philosophischen Tradition ergibt und keinen Import aus Deutschland. Nach 1848 wird die hegelianische Philosophie zum Ursprung unerwarteter, gesellschaftlicher Schwierigkeiten erklärt.<sup>193</sup> Aufgrund anhaltender Repressalien wegen seiner, wie er es nennt, ‚liberalen‘ Philosophie<sup>194</sup> gibt Cousin seine von den Deutschen inspirierte Anfangsidee nach und nach auf und wendet sich einer patriotischer geprägten Ansicht zur französischen Kunst und Philosophie des 18. Jahrhunderts zu.

### 2.2.2 Charles Lévêque

Dieser Wandel im Verhältnis zu den deutschen Ideen zeigt sich auch in der Wahl des Siegers der von der Académie des sciences morales et politiques gestellten Preisfrage. Es gewinnt ein Schüler Cousins, Charles Lévêque. Charles Lévêque studiert und lehrt antike Philosophie. Er beschäftigt sich unter anderem mit Kant, Schelling und Hegel, die er ausschließlich in Übersetzungen liest. Dank der Schüler Cousins sind

191 Vgl. Olivier Berlin 2013, S. 272.

192 Vgl. Olivier Paris 2013, S. 23.

193 Vgl. ebd., S. 24.

194 Vgl. Olivier Berlin 2013, S. 269.

zu diesem Zeitpunkt viele wichtige Texte der idealistischen Ästhetik bereits in die französische Sprache übersetzt worden, doch es zeigen sich auch überraschende Lücken – beispielsweise finden weder Lessing noch Vischer Beachtung – und so nimmt Lévêque keinerlei Bezug auf Friedrich Theodor Vischer, obwohl dessen Ästhetik in Deutschland beinahe zeitgleich zu seinen eigenen Ideen entsteht.<sup>195</sup> Lévêques ästhetisches Verständnis ist geprägt durch sein Studium der Geschichte und antiken Philosophie und nicht zuletzt durch ein Studienjahr, das er in Athen verbracht hat<sup>196</sup>.

Sein Hauptwerk, *La Science du beau*, ist seine Antwort auf die Preisfrage der Académie des sciences morales et politiques 1857. Nach Meinung Saint-Hilaires ist diese Arbeit ein wichtiger Beitrag, um den in ästhetischen Fragen bestehenden Rückstand auf Deutschland aufzuholen.<sup>197</sup> Neben der Preisfrage der Académie des sciences morales et politiques gewinnt er damit auch Auszeichnungen der Académie française und der Académie des Beaux-Arts.<sup>198</sup> In seiner Arbeit untersucht Lévêque den Einfluss der Schönheit auf den Geist, die Empfindungen und die Tätigkeit des Menschen.

Zunächst erstellt Lévêque am Beispiel der Betrachtung einer Lilie eine Liste mit den acht Eigenschaften, die jedes schöne Ding besitzt<sup>199</sup>. Dazu zählten Größe, Einheit, Vielfalt, Harmonie, Proportion, Farbe, Anmut und Schicklichkeit. Diese acht Attribute teilt Lévêque dann in zwei Gruppen auf, die der Grandeur, zu der neben Größe selbst auch Einheit und Vielfalt gezählt werden und die der Ordnung, die die übrigen fünf beinhaltet. Die Definition der Schönheit selbst ergibt sich für ihn dann aus diesen beiden Kategorien der Grandeur und der Ordnung:

---

195 Vgl. Espagne 2013, S. 33.

196 Vgl. Manns, James W.: Reid and His French Disciples. Aesthetics and Metaphysics. Leiden u.a. 1994, S. 160.

197 Vgl. Espagne 2013, S. 36.

198 Vgl. Manns 1994, S. 160.

199 Vgl. ebd., S. 164.

La beauté est essentiellement une puissance invisible grande et ordonnée: soit qu'elle se cache, soit qu'elle se manifeste par des signes incomplets, elle n'en est pas moins belle en elle-même et intérieurement, si elle est grande et ordonnée ; manifestée par des signes adéquatement expressifs, elle est belle à la fois intérieurement et extérieurement.<sup>200</sup>

Lévêques Arbeit ist zweigeteilt. Im zweiten Teil wendet er die generellen Prinzipien, die er im ersten Teil aufgestellt hat, auf verschiedene Kunstwerke an. *La Science du beau* ist deshalb zwischen der reinen Ästhetik und der reinen Kunstgeschichte anzusiedeln. Espagne bezeichnet Lévêques Werk als Erbe Cousins und Neuinterpretation der deutschen Theorien<sup>201</sup>.

Der Erfolg Lévêques begünstigt in hohem Maße eine Entwicklung, die sich bereits abgezeichnet hatte; letztendlich gewinnt an den Akademien eine platonische Auffassung des Schönen die Oberhand, die Hegelsche Kunstlehre tritt zurück und die Ästhetik, die sich hier verbreitet, fußt nicht auf der modernen, sondern auf der antiken Philosophie. Die Rezeption der deutschen Ideen erhält so in Frankreich einen herben Rückschlag und wird erst Jahrzehnte später wieder intensiv betrieben.

### 2.2.3 Die Helmholtz-Rezeption

Während die Ästhetiktheorien zunächst also nicht den Weg über den Rhein schaffen, werden die Ideen zur Wahrnehmungslehre hingegen interessiert aufgenommen. Die Bedeutung der Arbeit von Hermann von Helmholtz wurde bereits hervorgehoben. Sein Einfluss beschränkt sich nicht nur auf den deutschen Raum, sondern kommt auch in Frankreich zur Geltung, denn seine Schriften werden sehr zeitnah übersetzt; das *Handbuch der physiologischen Optik* von 1867 noch

<sup>200</sup> „Die Schönheit ist im Wesentlichen eine große und geordnete unsichtbare Kraft: sei es, dass sie sich verbirgt, sei es, dass sie sich in unvollständigen Anzeichen ausdrückt, sie ist darin nicht weniger schön in sich selbst und innerlich, wenn sie groß und geordnet ist; ausgedrückt durch passende ausdrucksvolle Zeichen, ist sie zur gleichen Zeit innerlich und äußerlich schön.“ Lévêque, Charles: *La science du beau. Ses principes, ses applications et son histoire*, Paris 1872, S. 75

<sup>201</sup> Vgl. Espagne 2013, S. 44.

im selben Jahr von Emile Javal und N. Th. Klein und *Die Lehre von den Tonempfindungen* 1868 von Georges Guérout. So finden seine Ideen schnell Verbreitung. Beispielsweise greift Eugène Véron 1878 in seiner *Esthétique*, in der er die Ästhetik als Wissenschaft definiert, die die Empfindungen oder die Wahrnehmungen behandelt, Helmholtz' Beispiel von den extremen Unterschieden auf, die sich zwischen der Helligkeit eines von der Sonne beschienenen Objekts und dessen Wiedergabe auf der Leinwand ergeben.<sup>202</sup> Gerade einmal zwei Jahre später veröffentlicht Auguste Laugel *L'Optique et les Arts*, worin er sich auf Helmholtz' Arbeit bezieht.<sup>203</sup> Auch Hippolyte-Adolphe Taine nimmt in seinem psychophysiologischen Hauptwerk *De l'Intelligence* einen ähnlichen Standpunkt ein. Besondere Verbreitung finden Helmholtz' Ideen in Frankreich auch direkt oder indirekt unter den bildenden Künstlern. Der Begriff der ‚sensation‘ gewinnt in den Ateliers an Bedeutung, Helmholtz' Unterscheidung zwischen Impression und Sensation geht jedoch verloren.<sup>204</sup> Doch Helmholtz' oben bereits ausgeführte Idee von der subjektiv geprägten Übersetzung, die an die Stelle der Naturimitation tritt, wird für die französischen Künstler zu einem Leitmotiv und für die französischen Theoretiker zum Ausgangspunkt für weiterführende Ideen.

### Georges Guérout

Georges Guérout übersetzt Helmholtz' *Lehre der Tonempfindungen* vom Deutschen ins Französische und beschäftigt sich zudem auch mit anderen Arbeiten, die sich mit musikalischer Ästhetik auseinandersetzen, beispielsweise mit *Vom Musikalisch-Schönen* von Eduard Hanslick. Beide Arbeiten gehen davon aus, dass die ästhetischen Empfindungen, die beim Hören von Musik entstehen, darauf zurückzuführen sind, dass Musik eine ganz eigenen Art von Bewegung darstellt, „d'une richesse, d'une variété, d'une précision auxquelles rien ne saurait être

---

202 Vgl. Roque, Georges: La sensation visuelle selon Hermann von Helmholtz et sa réception en France, in: Lichtenstein, Jacqueline/Maigné, Carole/Pierre Arnauld (Hrsgs.): Vers la science de l'art. L'esthétique scientifique en France 1857–1937, Paris 2013, S. 120.

203 Vgl. ebd., S. 123.

204 Vgl. ebd., S. 124.



comparé dans le monde matériel.<sup>205</sup> Von diesen Ideen angeregt veröffentlicht Guérout 1881 in der *Gazette des Beaux-Arts* in zwei Teilen seinen Aufsatz *Du rôle du mouvement des yeux dans les émotions esthétiques*. Eine ausführlichere Abhandlung zum gleichen Thema findet sich unter dem Titel *Du rôle du mouvement dans les émotions esthétiques* in der Juni-Ausgabe der *Revue philosophique* aus demselben Jahr. In diesem Artikel erklärt er, beim Studium dieser Theorien von Helmholtz und Hanslick hätte sich ihm die Frage aufgedrängt, ob bei den ästhetischen Empfindungen, die nicht durch Musik hervorgerufen werden, sondern bei der Begegnung mit Kunstwerken der Malerei, Skulptur, Architektur und Poesie auftreten, die Bewegung ebenso eine Rolle spielen könne. Einen Hinweis auf das Potenzial dieser Idee sieht Guérout darin, dass kurz zuvor in der Mai-Ausgabe der *Revue philosophique* ein Artikel zu James Sullys These erschienen ist, die Augenbewegung sei als entscheidender Faktor für den Genuss bei der Betrachtung materieller Formen einzustufen. In seinen Artikeln stellt Guérout eine Verbindung zwischen dem Verlauf einer Linie, der Bewegung des Auges bei deren Betrachtung und den im Betrachter entstehenden Gefühlen her.

Guérout ist davon überzeugt, dass alle schönen Künste, einschließlich Poesie, Rhetorik, Musik und Architektur in gleicher Weise auf ihr Publikum einwirken.<sup>206</sup> Sie alle sprechen die Vorstellungskraft des Betrachters oder Hörers an und erwecken in ihm durch die Vermittlung von bestimmten Formen oder Bewegungen Bilder und Ideen. Gleich zu Beginn seines Beitrags in der *Gazette des Beaux-Arts* betont er diesen Zusammenhang explizit: „j’ai essayé de rattacher à une source commune, qui est le mouvement, les émotions qu’éveillent en nous les œuvres d’art, de quelque nature qu’elles soient.“<sup>207</sup> Somit ist Guérout einer der wichtigsten Vertreter von Helmholtz’ Theorie, nach der sich

205 „Von einem Reichtum, von einer Vielfalt, von einer Genauigkeit, die mit nichts in der materiellen Welt verglichen werden kann.“ Guérout, Georges: *Du rôle du mouvement dans les émotions esthétiques*, in: *Revue philosophique de la France et de l’étranger*. Sixième Année. Bd. XI (1881a), S. 569.

206 Vgl. ebd., S. 576.

207 „Ich habe versucht, die Emotionen, die die Kunstwerke aller Art in uns erwecken, mit einer gemeinsamen Quelle, nämlich der Bewegung, zu verbinden.“ Guérout, Georges:

ästhetische Empfindungen aus Bewegungen, die in Form von Schwingungen auf den Körper einwirken, ergeben.

Für die Veranschaulichung seiner Thesen bedient sich Guérout, wie viele andere Theoretiker, des Vergleichs mit der Landschaft. Als erstes Beispiel beschreibt er das Schauspiel des Meeres, das den Menschen auf unterschiedlichste Weise, doch stets sehr tief beeindrucken könne<sup>208</sup>. Dabei verweist er – genau wie Vischer in Deutschland – auch darauf, dass die Sprache für die Empfindungen, die gewisse Naturspektakel auslösen können, häufig dieselben Adjektive verwendet wie für die Gefühlswelt beseelter Lebewesen.

Pour les caractériser, le langage ordinaire emploie les mêmes termes que s'il s'agissait de définir l'attitude d'un être vivant, animé de sentiments et de passions. On dit que la mer est calme, furieuse, déchaînée, majestueuse, etc.<sup>209</sup>

Und was die Sprache gleich behandelt, das setzt der Mensch, so Guérout, auch in seinem Denken gleich. Es erscheint ihm unwahrscheinlich, dass der Mensch die Bewegung solcher Massen wie beispielsweise das wogende Meer betrachtet, ohne über die Ursachen dieser Bewegung zu sinnieren. Doch anstatt sich Gedanken über die mechanisch wirkenden Kräfte zu machen, gerät der Mensch unversehens in ein Vergleichen mit sich selbst. Hier argumentiert Guérout ganz im Sinne Friedrich Theodor Vischers, wenn er von einem unwillkürlichen und unbewussten Vergleichen spricht:

Involontairement, à notre insu, contre notre gré même, nous assimilons les causes cachées du mouvement des objets aux causes connues de nos propres mouvements, c'est-à-dire à nos sentiments et à nos passions. Et

---

Du rôle du mouvement des yeux dans les émotions esthétiques (Premier article), in: Gazette des Beaux-Arts, 2.Pér. 23. [Nr. 6.] (1881b) S. 536.

<sup>208</sup> Vgl. ebd., S. 540.

<sup>209</sup> „Um sie zu charakterisieren, verwendet die gewöhnliche Sprache die gleichen Begriffe, so als ob es darum ginge, das Verhalten eines von Gefühlen und Leidenschaften bewegten Lebewesens zu beschreiben. Man sagt, dass das Meer ruhig, zornig, entfesselt, majestätisch etc. ist.“ Ebd.

cette assimilation inconsciente résiste à la connaissance exacte du véritable moteur.<sup>210</sup>

Unbeabsichtigt, ja triebhaft, setzt der Mensch also die Ursachen für Bewegung in der Natur mit den Quellen für seine eigenen Erregungen gleich, wodurch er auch den Erregungen selbst – sowohl den eigenen als auch denen in der Natur – dieselbe Beschaffenheit zuspricht. Und diese Verknüpfung der Kräfte der Natur mit den persönlichen Gefühlen und Erfahrungen bleibt bestehen, auch wenn dem Betrachter die tatsächliche Ursache für die Naturgewalt sehr wohl bekannt ist. Auch hierin zeigt sich eine enge intellektuelle Nähe zum Denken Friedrich Theodor Vischers:

Das Vergleichen geht aber so unbewusst und unwillkürlich vor sich, dass wir, weit entfernt, an ein bloßes ‚Gleichwie‘ zu denken, geradezu die Seelenstimmung als Prädikat dem seelenlosen Gegenstande beilegen, denn wir sagen ja: diese Gegend, Luft, dieser Farbton des Ganzen ist heiter, ist melancholisch usw. Wir glauben keinen Augenblick im Ernste, dass wirklich Seele im Objekte sei, [...], wir könnten uns ganz klar sagen, dass wir nur einen vergleichenden Phantasieakt vollziehen, aber wir sagen es uns nicht,...<sup>211</sup>

Von Helmholtz her kommend, entwickelt Georges Guérout Ideen, die auch ohne direkte Berührungspunkte mit denen der deutschen Einfühlungstheorie deutliche Überschneidungen aufweisen. In der Folge gelangt auch er zu einem Kunstverständnis, in dem nicht nur das Studium der Natur, sondern die subjektive Sicht des Künstlers ausschlaggebend für die Qualität eines Kunstwerks ist. Dies zeigt sich im Abschluss seines Abschnitts über die Malerei in der *Gazette des Beaux-Arts*. Hier stellt Georges Guérout fest:

210 „Unfreiwillig, unwissentlich, sogar gegen unseren Willen, setzen wir die verborgenen Gründe der Bewegung von Objekten mit den bekannten Gründen unserer eigenen Bewegungen, d.h. mit unseren Gefühlen und unseren Leidenschaften gleich. Und dieser unbewusste Vergleich widersetzt sich dem genauen Wissen um den wahren Antrieb.“ Ebd.

211 Vischer, F.T. 1922, S. 319/320.

C'est là un preuve, ajoutée à tant d'autres, que la reproduction exacte de la réalité joue un rôle très secondaire en peinture comme en sculpture. Le but de l'art est d'éveiller des émotions; l'artiste commence par les éprouver; il les traduit en langue oculaire, par des formes et des lignes; le spectateur vient parcourir du regard les contours tracés sur le tableau. Sous l'influence des mouvements qu'exécutent ses yeux, il s'émeut à son tour, et voilà deux âmes vibrent sympathiquement, pour ainsi dire, qui se racontent l'une à l'autre.<sup>212</sup>

Guéraults Thesen sind durch seine Nähe zu Helmholtz stark physiologisch geprägt, was sich in seiner Konzentration auf angenehme und unangenehme Nervenschwingungen äußert. Doch über diesen Umweg bezieht auch er die individuelle Empfindung als Faktor für ein gelungenes Kunstwerk in sein Denken mit ein. Ziel eines Kunstwerks soll auch für Guérault nicht nur die einfache Nachahmung der Natur sein. Vielmehr kann ein gelungenes Kunstwerk bestimmte Gefühle, die zunächst der Künstler selbst empfindet, auch im Betrachter auslösen. Diese Übermittlung individueller Empfindung erklärt der physiologisch argumentierende Guérault eben mit durch Augenbewegung ausgelösten Nervenschwingungen.

Guéraults Artikel zur Bedeutung der Augenbewegung für die ästhetische Empfindung zeigen, dass die Erregung von Emotion im Betrachter durch Kunst zu diesem Zeitpunkt unter verschiedensten Aspekten eine wichtige Rolle im künstlerischen und kunstkritischen Diskurs spielte. Die Vermittlung von Gefühlen durch die Darstellung erhielt dabei auch hier einen höheren Stellenwert als die korrekte und detailgetreue Wiedergabe der Motive.

212 „Das ist der Beweis, zusätzlich zu so vielen anderen, dass die genaue Wiedergabe der Realität eine sehr zweitrangige Rolle spielt, in der Malerei ebenso wie in der Skulptur. Das Ziel der Kunst ist es, Gefühle zu wecken; der Künstler beginnt damit, sie zu empfinden; er übersetzt sie durch Formen und Linien in die Sprache des Auges; der Betrachter durchwandert mit dem Blick die gezeichneten Konturen auf dem Bild. Unter dem Einfluss der Bewegungen, die seine Augen ausführen, erregt er sich seinerseits, und siehe da, zwei Seelen schwingen teilnahmsvoll, sozusagen, die mit einander in Beziehung stehen.“ Guérault Georges: *Du rôle du mouvement des yeux dans les émotions esthétiques* (Deuxième et dernier article), in: *Gazette des Beaux-Arts*, 2 Pér. 24 [Nr. 1.] (1881c), S. 89.

## Taine

Eine wichtige Rolle bei der Verbreitung von Helmholtz' Arbeit und der Entwicklung der Ästhetik in Frankreich spielt auch Hippolyte-Adolphe Taine. Er erhält 1864 eine Professur für Ästhetik der Kunst und Kunstgeschichte an der École des Beaux-Arts, definiert Ästhetik als eine Philosophie der Schönen Künste<sup>213</sup> und er stellt einen der Begründer der physiologischen oder experimentellen Psychologie dar.<sup>214</sup> Taine hat eine Art Doppelrolle inne, befasst er sich in seinen Studien doch einerseits mit der Psychologie, andererseits mit Literaturkritik, ohne jedoch in seinen Betrachtungen zur Ästhetik auch auf seine Abhandlungen über die Psychophysiologie einzugehen.

Hier von Interesse sind sowohl Aspekte in Taines Literaturkritik als auch in seinen Arbeiten zur Wahrnehmung. Als aufschlussreich erweist sich beispielsweise Taines Definition des Schriftstellers als Forschungsthema des Psychologen<sup>215</sup>. In seinen Kritiken interessiert sich Taine weniger für die Literatur als vielmehr für die Person des Literaten, für dessen Vorlieben und seinen psychophysiologischen Zustand. Er schreibt Arbeiten über Balzac, Stendhal und Shakespeare und kommt zu dem Schluss, jeder Autor drücke in seinen Arbeiten immer auch sich selbst aus. Er entwickelt ein Konzept, nach dem die psychophysiologische Verfassung des Schriftstellers aus dessen Werken herauszulesen sei.<sup>216</sup> Auch wenn sich Taines Konzept als ambivalent erweist<sup>217</sup>, ist es dennoch ein gutes Beispiel für die zunehmende Verbreitung der Annahme, dass die psychische Verfassung und die Emotionen eines Künstlers durch sein Werk zum Ausdruck gelangen und seiner Arbeit einen eigenen, individuellen Charakter verleihen, wodurch sie sich von der anderer Künstler unterscheidet.

213 Vgl. Taine, Hippolyte-Adolphe: Philosophie de l'art. Nature et production de l'œuvre d'art, Paris 1865, S. 20.

214 Vgl. Guthmüller, Marie: Procédés empiriques et savoir esthétique. Hippolyte Taine, fondateur de la critique scientifique et de la psychologie expérimentale, in: Lichtenstein, Jacqueline/Maigné, Carole/Pierre Arnauld (Hrsgs.): Vers la science de l'art. L'esthétique scientifique en France 1857–1937, Paris 2013, S. 47.

215 Vgl. ebd., S. 49.

216 Vgl. ebd., S. 52.

217 Vgl. ebd., S. 52.

Obwohl Taine seine Literaturkritik und seine Arbeiten zur Psychophysiologie strikt trennt, zeigen sich in seinen Wahrnehmungstheorien Parallelen. Eine seiner Thesen ist die Definition der Halluzination als fundamentale Funktion der menschlichen Wahrnehmung, da alle Empfindungen und Bilder von halluzinatorischer Natur seien und die Halluzination als solche als fundamentale Funktion der Geistestätigkeit angesehen werden müssen<sup>218</sup>. Zu diesem Schluss gelangt Taine, weil er davon ausgeht, dass Empfindungen ihren Ursprung im Inneren des Menschen haben. Werden sie durch ein Bild ausgelöst, so scheinen sie dennoch nur scheinbar von außen zu kommen, da sie ihren Anfang im menschlichen Nervensystem haben.

Taine geht bei seiner Vorstellung von Halluzinationen von einem Unterschied zwischen dem pathologischen Phänomen und einer kontrollierten Halluzination aus. Seiner Meinung nach nutzen die großen Schriftsteller jene zweite Form, um ihre inneren Visionen in ihren Werken auszudrücken. Dabei stützt er seine Argumentation auf Berichte von Geisteskranken und Aussagen von Künstlern und Schriftstellern. Auf diese Weise entkräftet er den Unterschied zwischen einem Gefühl, das durch einen äußeren Stimulus ausgelöst wird und einem rein psychischen Bild<sup>219</sup>. Führt man diesen Gedanken nun mit Taines Idee vom Ausdruck der Persönlichkeit des Künstlers in seinem Werk zusammen, so unterstützt das die sich zu diesem Zeitpunkt immer weiter verbreitende Vorstellung vom Künstler, der die Realität stets durch sein Inneres beeinflusst wahrnimmt und diesen subjektiven Eindruck in die Objektivität seines Kunstwerkes übersetzt.

#### 2.2.4 Victor Basch und der Import der Einfühlung

Auch wenn Ideen wie die Wahrnehmungstheorien von Hermann von Helmholtz in Frankreich schnell Fuß fassen können, nimmt die Entwicklung der Ästhetik unter Männern wie Victor Cousin und Charles Lévêque doch ihren eigenen Verlauf und auch kontrovers diskutierte Ideen wie die von Hippolyte-Adolphe Taine weisen keinen Bezug zu

---

<sup>218</sup> Vgl. ebd., S. 54.

<sup>219</sup> Vgl. ebd., S. 58.

denen der deutschen Ästhetik auf. Immer wieder stößt man auch in den französischen Arbeiten auf die Vorstellung, dass das vom Menschen Wahrgenommene im Allgemeinen oder das vom Künstler Geschaffene im Besonderen aus seinem Inneren nach außen dringt. Doch der Bogen zu den Ideen der Projektions- und besonders der Einfühlungstheorie wird lange Zeit nicht geschlagen. Erst mit einigen Jahrzehnten Verspätung findet die Einfühlungstheorie dann doch ihren Weg nach Frankreich, letztendlich dank eines Mannes: Victor Basch.

Victor Basch wird 1863 in Budapest geboren, übersiedelt aber schon als Kind mit seiner Familie nach Frankreich. An der Sorbonne studiert er Deutsch und Philosophie und Mitte der 1880er Jahre erhält er in Nancy einen Lehrstuhl für Germanistik und für Ästhetik. Basch ist ein großer Bewunderer Gustav Fechners, dessen Idee von einer experimentellen Ästhetik in seine eigene Auffassung von einer Ästhetik von unten einfließt<sup>220</sup>. Besonderes Interesse bringt er der subjektiven Psychologie entgegen, die Friedrich Theodor Vischer entwickelt hatte und die durch Robert Vischer unter dem Begriff der Einfühlung bekannt wurde. Basch erkennt, dass ‚Einfühlung‘ nicht exakt ins Französische übersetzt werden kann und schlägt den Begriff der ‚imitation intérieure‘ vor<sup>221</sup>. In seinem *Essai critique sur l'esthétique de Kant* beschreibt Basch diese innere Nachahmung als Vorgang „par laquelle nous nous plongeons tout entier dans les choses et plongeons les choses en nous-mêmes“<sup>222</sup>. Basch führt nicht nur den Begriff der Einfühlung, sondern auch den der Sympathie in Frankreich ein, die für ihn maßgeblich für die Definition der ästhetischen Empfindung wird: „Le sentiment esthétique réside essentiellement dans l'acte de sympathiser avec les

220 Vgl. Maigné, Carole: La science de l'art (*Kunstwissenschaft*) et l'esthétique scientifique dans la *Revue philosophique*, in: Lichtenstein, Jacqueline/Maigné, Carole/Pierre Arnauld (Hrsgs.): Vers la science de l'art. L'esthétique scientifique en France 1857–1937, Paris 2013 S. 68.

221 Vgl. Lichtenstein, Jacqueline: Victor Basch et l'esthétique expérimentale: une histoire oubliée de l'esthétique française, in: Lichtenstein, Jacqueline/Maigné, Carole/Pierre Arnauld (Hrsgs.): Vers la science de l'art. L'esthétique scientifique en France 1857–1937, Paris 2013, S. 87.

222 „durch den wir uns vollständig in den Dingen versenken und die Dinge in uns selbst versenken“ Basch, Victor: *Essai critique sur l'esthétique de Kant*, Paris 1927, S. 296.

choses ou plutôt avec les apparences des choses“<sup>223</sup>. In seinem Aufsatz *Les grands courants de l'esthétique allemande contemporaine* entwirft Basch zudem eine Definition des Konzepts der Einfühlung, in der er Ideen sowohl von Johann Gottfried Herder als auch von Friedrich Theodor Vischer, Hermann Lotze, Robert Vischer und Theodor Lipps wieder aufnimmt:

Qu'est-ce que l' Einfühlung? Sich einfühlen veut dire se plonger dans les objets extérieurs, se projeter, s' infuser en eux; interpréter les Moi d' autrui d' après notre propre Moi, vivre leurs mouvements, leurs propres gestes, leurs sentiments et leurs pensées; vivifier, animer, personnifier les objets dépourvus de personnalité, depuis les éléments formels les plus simples jusqu' aux manifestations les plus sublimes de la nature et de l' art; nous dresser avec une verticale, nous étendre avec une horizontale, nous rouler sur nous-mêmes avec une circonférence, bondir avec un rythme saccadé, nous bercer avec une cadence lente, nous tendre avec un son aigu et nous amollir avec un timbre voilé, nous assombrir avec un nuage, gémir avec le vent, nous roidir avec un roc, nous épandre avec un ruisseau; nous prêter à ce qui n' est pas nous, nous donner à ce qui n' est pas nous, avec une telle générosité et avec une telle ferveur que, durant la contemplation esthétique, nous n' avons plus conscience de notre prêt, de notre don, et croyons vraiment être devenus ligne, rythme, son, nuage, vent, roc et ruisseau. Ce phénomène d' auto-projection, d' effusion, d' infusion – ce serait le terme le plus adéquat, s' il ne prêtait à une équivoque risible – ou, comme j' ai proposé de l' appeler de symbolisme sympathique, n' a sans doute pas attendu l' esthétique allemande contemporaine pour se révéler.<sup>224</sup>

223 „Das ästhetische Gefühl besteht hauptsächlich im Akt des Sympathisierens mit den Dingen oder mehr noch mit der Erscheinung der Dinge.“ Ebd., S. 299.

224 „Was ist die Einfühlung? Sich einfühlen bedeutet sich versenken in die äußeren Objekte, sich versetzen, sich in sie einfließen lassen; das Ich anderer nach unserem eigenen Ich deuten, ihre Bewegungen leben, ihre eigenen Gesten, ihre Gefühle und ihre Gedanken; die Objekte ohne Persönlichkeit beleben, beseelen, personifizieren, von den einfachsten formalen Elementen bis zu den erhabensten Offenbarungen der Natur und der Kunst; uns erheben mit einer Vertikalen, uns ausbreiten mit einer Horizontalen, uns über uns selbst rollen mit einer Kreislinie, wiegen mit einem langsamen Rhythmus, uns strecken mit einem hohen Ton und uns erweichen mit einem verhüllten Klang, uns verdunkeln mit einer Wolke, seufzen mit dem Wind, uns versteifen mit einem Felsen, uns ausbringen mit einem Bach; uns leihen an etwas, das nicht wir sind, uns geben an etwas, das



Man könnte nun meinen, alle einfühlungstheoretischen Tendenzen, die sich bei Künstlern und Theoretikern in Frankreich im 19. Jahrhundert zeigen, könnten durch Victor Baschs Einsatz für die deutsche Einfühlungstheorie erklärt werden, auch wenn sie weder den Begriff der Einfühlung noch den der Inneren Nachahmung beinhalten. Doch dies ist nicht der Fall, denn Victor Baschs *Essai critique sur l'esthétique de Kant* erscheint erstmals 1896 und sein Aufsatz, aus dem diese Definition der Einfühlung stammt, erst 1912. Er bringt den Begriff der Einfühlung also erst nach Frankreich, als ihre Inhalte bereits ihren Weg in die Kunst und die Kunsttheorie gefunden hatten. Es war vor Victor Basch jedoch niemandem in Frankreich gelungen, ihnen einen Namen zu geben.

### 2.2.5 Einfühlung in Frankreich: Eine namenlose Denkfigur

In Frankreich nimmt die Entwicklung der Ästhetik somit einen anderen Verlauf als in Deutschland. Während Helmholtz' Ideen interessiert aufgenommen werden, findet das Konzept der Einfühlung unter eben diesem Namen erst im 20. Jahrhundert seinen Weg über den Rhein. Gerade in den französischen Akademien herrschen im 19. Jahrhundert andere Theorien vor. Doch parallel zu der durch Helmholtz vertretenen Vorstellung, jeder Mensch nehme die Welt auf seine eigene, subjektiv geprägte Weise wahr, entwickeln sich auch in Frankreich Ansätze, in denen die persönliche Sicht des Künstlers zum wichtigen Leitmotiv wird. So finden sich aus dieser Zeit Ideen, die ohne einen direkten Bezug zu den deutschen Theoretikern ähnliche Ausgangspunkte und Ziele vertreten<sup>225</sup>. Exemplarisch sollen hier Charles Blancs und Emile

---

nicht wir sind, mit einer solchen Freigiebigkeit und mit solch einer Inbrunst, dass wir während der ästhetischen Betrachtung nichts mehr von unserem Leihen wissen, von unserer Gabe, und wir glauben, wirklich Linie, Rhythmus, Ton, Wolke, Wind, Fels und Bach geworden zu sein. Dieses Phänomen der Selbstprojektion, der Gefühlsäußerung, des Eindringens – das wäre der bestgeeignete Begriff, wenn es nicht lächerlich missverständlich wäre – oder, wie ich es zu nennen vorgeschlagen habe, des sympathischen Symbolismus hat zweifellos nicht auf die zeitgenössische deutsche Ästhetik gewartet um sich wieder zu erheben.“ Basch, Victor: *Les grands courants de l'esthétique allemande contemporaine*, zitiert nach: Maigné 2013, S. 73.

<sup>225</sup> Siehe hierzu auch: Zimmermann, Michael F.: *Seurat. Sein Werk und die kunsttheoretische Debatte seiner Zeit*, Antwerpen 1991.

Zolas Schriften betrachtet werden<sup>226</sup>. Beide wurden von Vincent van Gogh intensiv gelesen und beide vertreten neben ihren Forderungen nach einem möglichst genauen Naturstudium auch die Ansicht, der Künstler müsse seine ureigenen, individuellen Empfindungen mit in sein Kunstwerk einfließen lassen um seinen unbelebten Motiven etwas von der menschlichen Seele zu verleihen. Bemerkenswert ist dabei ihre ganz unterschiedliche Positionierung im Spannungsfeld der verschiedenen, zu diesem Zeitpunkt geläufigen Kunstauffassungen.

### Charles Blanc

Charles Blanc gehört zu den wichtigsten Kunsttheoretikern im Frankreich des 19. Jahrhunderts. Als Chefredakteur der *Gazette des Beaux-Arts* und zweimaliger Direktor der *Administration des Beaux-Arts* von 1848 bis 1852 und von 1870 bis 1873 hat er maßgeblichen Einfluss auf viele Künstler und verfügt über einen hohen Bekanntheitsgrad.

Charles Blanc veröffentlicht 1867 erstmals seine *Grammaire Des Arts Du Dessin – Architecture, Sculpture, Peinture*, ein Werk, das er nach eigenen Angaben mit dem Ziel schuf, zu lehren. Dabei geht es Blanc jedoch nicht nur darum, Künstlern einen Leitfaden an die Hand zu geben, an dem sie sich bei ihrer Arbeit orientieren können. Kristiane Pietsch verweist darauf, dass es auch Blancs Ziele war, „kunstinteressierten Personen wahres Kunstwissen und vor allem die Fähigkeit, Kunstwerke beurteilen zu können“<sup>227</sup>, zu vermitteln. Somit ist Blancs Werk ein gutes Beispiel dafür, dass die französischen Ideen zur Ästhetik sich weniger aus der Kunsttheorie an den Universitäten, sondern weitaus stärker aus der Kunstkritik in der bürgerlichen Gesellschaft entwickelten.

Das fast siebenhundert Seiten umfassende Grundlagenwerk der *Grammaire* befasst sich nach einigen allgemeinen Betrachtungen zur Kunst nacheinander mit den Feldern der Architektur, der Skulptur und der

---

226 Siehe hierzu auch: Krüger, Matthias: Das Relief der Farbe. Pastose Malerei in der französischen Kunstkritik 1850–1890, München u.a. 2007.

227 Pietsch, Kristiane: Charles Blanc (1813–1882). Der Kunstkritiker und Publizist. Düsseldorf 2004, S. 178.

Malerei. Jedem dieser Bereiche ist ein eigenes Buch gewidmet, in dem Blanc auf die spezifischen Eigenarten der Gattung eingeht, historische Entwicklungen aufzeigt und verschiedene Techniken und Stile sowie einzelne Stilelemente behandelt. In seiner Arbeit berücksichtigt Blanc neben gängigen kunsttheoretischen Standpunkten auch naturwissenschaftliche Erkenntnisse. Daneben finden sich viele ästhetische Überlegungen und Gedanken zu den Zusammenhängen zwischen dem Inneren des Künstlers und seinem Werk. Dabei zeigt sich, dass seine gänzlich andere Herangehensweise dennoch zu ähnlichen Schlüssen wie bei den deutschen Theoretikern führt. Eine intensive Beschäftigung Blancs mit den deutschen Einfühlungstheoretikern ist nicht bekannt, allerdings verweist er in der Einführung zu seiner *Grammaire* auf die sich in den Nachbarländern Frankreichs entwickelnden Kunsttheorien und erwähnt eine Reihe deutscher Philosophen, die sich mit ästhetischen Fragen beschäftigen<sup>228</sup>. In jedem Fall sind Blancs Ansichten über das Einwirken der Wahrnehmung und Empfindung des Künstlers auf sein Werk denen von Friedrich Theodor oder Robert Vischer teilweise überraschend ähnlich. Auch für Blanc, der mittels seines klar strukturierten Leitfadens Kunst einfacher erfassbar zu machen versucht und zudem großen Wert auf sehr genaue Naturbeobachtung legt, ist der nur vage zu fassende Ausdruck der Stimmung der menschlichen Seele existenziell für ein gelungenes Kunstwerk. Was zunächst zwischen den vielen Verweisen auf historische Stilelemente und -entwicklungen und naturwissenschaftlich gestützte Theorien unterzugehen droht, tritt bei genauerem Hinsehen an vielen Stellen von Blancs Arbeit zu Tage. Immer wieder verweist er auf den Zusammenhang zwischen äußerer Wahrnehmung und innerer Empfindung und auf die Funktion von Kunst als Ausdrucksmittel für die menschlichen Gefühle. Blanc fordert von der Malerei mehr als nur reine Naturbeobachtung. Das wird bereits in den *Principes*, mit denen er seine *Grammaire* einleitet, deutlich. Er bezieht sich darin auf Francis Bacon und seine Definition von der Kunst als ‚homo additus naturae‘.<sup>229</sup> Für Blanc reicht die perfekte Imitation der Natur nicht aus, um von einem Kunstwerk zu sprechen:

228 Vgl. Blanc, Charles: *Grammaire des arts du dessin. Architecture, sculpture, peinture*. Paris 1880, S. 2.

229 Vgl. ebd., S. 17.

Qu'est-ce que l'imitation? C'est une copie fidèle, et rien de plus. Si les arts du dessin n'avaient d'autre objet que de copier la nature, ils tenteraient, la plupart du temps, une chose inutile: ils seraient un pléonasme. Pourquoi peindre avec tant de soin, sur la toile, une fleur que nous pouvons aller voir dans le jardin? Pourquoi une seconde édition des créatures, alors que la première est inépuisable?<sup>230</sup>

Die wahre Aufgabe der Künstler liegt für Blanc – und hier zeigt sich erneut der große Einfluss, den Helmholtz zu dieser Zeit in Frankreich innehat – in der Deutung der in der Natur vorgefundenen Gegebenheiten:

Mais, il faut le répéter, si l'artiste est l'interprète de la nature, c'est à lui de découvrir le sens voilé, le sens profond de ce poème obscur, pour le traduire dans sa langue, ou plutôt pour lui prêter un langage, car la nature est silencieuse.<sup>231</sup>

Wie Helmholtz verwendet auch Blanc das Bild des Künstlers als Interpret der Natur, der das, was er persönlich in der äußeren Welt sieht, übersetzen muss. Sein Werkzeug, mit dessen Hilfe er die Botschaft der Natur übersetzen kann, ist das genaue Naturstudium, die Nachahmung allein ist jedoch nicht ausreichend: „L'imitation est le commencement de l'art, mais elle n'est pas le principe.“<sup>232</sup>

Es scheint so, als habe Blanc, der allgemein als konsequenter Vertreter der Akademie angesehen wird, sich an vielen Stellen für die Subjektivierung der Kunst ausgesprochen. Immer wieder weisen seine Ansichten dabei Analogien zu denen der deutschen Einfühlungstheoretiker auf.

230 „Was ist Nachahmung? Das ist eine genaue Kopie und nichts weiter. Wenn die Zeichenkünste kein anderes Ziel hätten, als die Natur zu kopieren, würden sie die meiste Zeit über eine nutzlose Sache machen: sie wären ein Pleonasmus. Warum so sorgfältig eine Blume auf die Leinwand malen, die wir im Garten ansehen gehen können? Warum eine zweite Ausgabe der Geschöpfe, wenn die erste unerschöpflich ist?“ Ebd.

231 „Aber, das muss man wiederholen, wenn der Künstler der Interpret der Natur ist, dann ist es an ihm, den verborgenen Sinn, den tiefen Sinn dieses obskuren Gedichts, zu entdecken, es in seine Sprache zu übersetzen, oder besser ihr eine Sprache zu leihen, denn die Natur ist still.“ Ebd.

232 „Die Imitation ist der Anfang der Kunst, aber sie ist nicht ihr Ursprung.“ Ebd., S. 18.

Eine erste Parallele zu Friedrich Theodor Vischer gibt zwar keinen Hinweis auf ein ähnliches Ästhetikverständnis, zeigt aber, dass Blanc und Vischer ähnliche Ausgangspunkte nutzen und sich ihre Sichtweisen gleichen. So erkennt Blanc, ebenso wie Vischer, die enge sprachliche Verwandtschaft zwischen sichtbaren Dingen und Gefühlen. Beide verweisen darauf, dass häufig für Greifbares und gedankliche Konstrukte nur ein und dasselbe Wort zur Beschreibung zur Verfügung steht, eine Tatsache, die Friedrich Theodor Vischer in seiner Argumentation bezüglich des unwillkürlichen Vergleichens nutzt:

Dieser Akt, wodurch wir in dem Unbeseelten unserem Seelenleben zu begegnen glauben, ruht an sich ganz einfach auf einem Vergleichen. Das physikalisch Helle vergleicht sich mit dem geistig Hellen, das Trübe, Düstere dem gemütlich Trüben und Düsternen usw. – man sieht, dass selbst die Sprache für beides nur dasselbe Wort hat, das bildliche, das sie der Natur entnimmt.<sup>233</sup>

Blanc stellt in seiner Abhandlung über die Architektur eine konkrete Verbindung zwischen der Erscheinung eines Gebäudes und menschlichen Empfindungen dar: „Hauteur, largeur, profondeur, ce sont là des mots qui, chez toutes les nations, s'appliquent à l'esprit comme à la matière, et qui déterminent le caractère des choses morales aussi bien que des choses visibles.“<sup>234</sup> Doch nicht nur bezüglich des sprachlichen Zusammenhangs zwischen äußeren Gegebenheiten und inneren Gefühlen scheinen der Deutsche und der Franzose ähnliche Ansichten zu vertreten, Übereinstimmungen finden sich in vielen Bereichen.

Hatte Vischer in seiner *Ästhetik* zunächst noch angenommen, das Schöne könne in Form des Naturschönen rein objektiv und ohne Zutun des anschauenden Subjekts existieren, so erklärt er diese Annahme in *Kritik meiner Ästhetik* zum Irrtum:

<sup>233</sup> Vischer, FT. 1922, S. 319.

<sup>234</sup> „Höhe, Breite, Tiefe, das sind dort Worte, die, in allen Nationen zum Geist genauso passen wie zur Materie, und die den Charakter der moralischen Dinge genauso bestimmen wie den der sichtbaren Dinge.“ Blanc 1880, S. 84.

Dem Naturschönen gegenüber befinden wir uns – sofern nicht Nachdenken oder schärferer Blick, wie er durch Übung dem Künstler eigen ist, uns eines anderen belehrt – in der wirklichen Täuschung, dass die Schönheit ganz im Gegenstand liege.<sup>235</sup>

Auch in der Natur erklärt Vischer das Schöne zu einer bestimmten Art von Anschauung, so dass es ohne den Betrachter nicht existieren kann. Eine vergleichbare Sicht vertritt auch Blanc, der sein Kapitel *De la nature et de l'art* mit den Worten einleitet „Tous les germes de beauté sont dans la nature, mais il n'appartient qu'à l'esprit de l'homme de les en dégager.“<sup>236</sup> Auch für ihn kann das Schöne in der Natur nur durch Zutun des Betrachters zu Tage treten. Dass die Schönheit gesehen wird, lässt sie erst entstehen: „Quand la nature est belle, le peintre *sait* qu'elle est belle, mais la nature n'en sait rien. Ainsi la beauté n'existe qu'à la condition d'être comprise, c'est-à-dire de recevoir une seconde vie dans la pensée humaine.“<sup>237</sup> Ohne den Akt des Erkennens im Betrachter wären in der Natur zwar die Voraussetzungen für Schönheit gegeben, doch ganz kann sie erst im Blick und Geist des Betrachters existieren.

Von allen drei Bereichen – Architektur, Skulptur, Malerei –, die Blanc in seiner *Grammaire* bespricht, ist die Malerei für ihn am stärksten mit der Seele des Künstlers verbunden. Er kritisiert, dass die Malerei lange Zeit ausschließlich auf die Reproduktion der Wirklichkeit reduziert wurde. Mit dem Aufkommen der Ästhetik sieht Blanc diese Auffassung schwinden und erkennt ein immer stärkeres Verlangen nach der Vermittlung innerer Gefühle in den Darstellungen:

La peinture, si souvent et si longtemps définie ‚l'imitation de la nature‘, avait été par là méconnue dans son essence et réduite au rôle que remplirait la photographie coloriée. Le but a été confondu avec le moyen. Aussi une telle définition n'a-t-elle pu se maintenir, du jour où est née cette

<sup>235</sup> Vischer, FT. 1922, S.223

<sup>236</sup> „Alle Keime der Schönheit liegen in der Natur, aber es ist nur dem Geist des Menschen vorbehalten, sie daraus freizulegen.“ Blanc 1880, S. 9.

<sup>237</sup> „Wenn die Natur schön ist, *weiß* der Maler, dass sie schön ist, aber die Natur weiß nichts. Also existiert die Schönheit nur unter der Bedingung, verstanden zu werden, das bedeutet also, ein zweites Leben im menschlichen Denken zu erhalten.“ Ebd.

science du sentiment que nous appelons l'esthétique, du jour où elle est devenue presque un art. Il n'est pas un seul critique maintenant, ni un seul artiste, qui ne voie dans la nature, au lieu d'un simple modèle à imiter, un thème aux interprétations de son esprit. Celui-ci la considère comme un répertoire d'objets rians ou terribles, de formes gracieuses ou imposantes qui lui serviront à communiquer ses émotions, ses pensées; celui-là compare la nature à un clavier sur lequel chaque peintre vient jouer à son tour une musique selon son cœur.<sup>238</sup>

Dass Blanc selbst ebenfalls den Ausdruck von Emotion in der Malerei befürwortet, zeigt sich bereits unmittelbar am Beginn seines dritten Buches in folgender Kapitelüberschrift: „La peinture est l'art d'exprimer toutes les conceptions de l'âme au moyen de toutes les réalités de la nature, représentées sur une surface unie, dans leurs formes et dans leurs couleurs.“<sup>239</sup> Das allererste Wesensmerkmal der Malerei, das Blanc nennt, ist also der Ausdruck innerer Vorstellungen, erst danach folgen die Anforderung der naturgetreuen Abbildung und die formalen Merkmale. Friedrich Theodor Vischer erklärt es zum Ziel der Kunst, „dass der sinnige, empfängliche Beschauer, der kein Kenner dieser Einzelheiten ist, sich rein menschlich am dargestellten Lebensbilde freut, vom Geist und Hauche der Darstellung ergriffen wird“<sup>240</sup>. Gelänge dies nicht, so habe sie nichts erreicht. Eine ähnliche Forderung stellt auch Blanc auf: In der Frage nach der Gewichtung von Form und Inhalt

238 „Die Malerei, so oft und so lange als ‚Imitation der Natur‘ definiert, war dadurch in ihrem Kern verkannt worden und reduziert auf die Rolle, die die Farbfotografie ausfüllt. Das Ziel war mit dem Mittel verwechselt worden. Deshalb ist es einer solchen Definition gelungen, sich zu halten, bis zu dem Tag, an dem diese Wissenschaft des Gefühls, die wir Ästhetik nennen, geboren wurde, bis zu dem Tag, an dem sie beinahe eine Kunst wurde. Es gibt heute nicht einen einzigen Kritiker, noch einen einzigen Künstler, der nicht in der Natur anstelle eines einfachen zu imitierenden Modells ein Thema sähe, um ihren Geist zu interpretieren. Dieser betrachtet sie wie ein Repertoire von heitern oder schrecklichen Objekten, von anmutigen oder eindrucksvollen Formen, die ihm dazu dienen, seine Gefühle, seine Gedanken mitzuteilen; jener vergleicht die Natur mit einem Klavier, auf dem jeder Maler auf seine Art eine Musik gemäß seines Herzens spielen kann.“ Ebd., S. 482/483.

239 „Die Malerei ist die Kunst, alle Vorstellungen der Seele auszudrücken, mit Hilfe aller Gegebenheiten der Natur, wiedergegeben auf einer einheitlichen Oberfläche, in ihren Formen und in ihren Farben.“ Ebd., S. 480.

240 Vischer, F.T. 1922, S. 282.

unterscheidet er im Bild zwei verschiedenen Formen von Schönheit, eine optische und eine moralische. Jene letztere ist es, die die Macht hat, beim Betrachter Emotionen auszulösen:

Deux choses sont à observer et à concilier dans l'ordonnance: sa beauté optique, celle qui répond au plaisir des yeux, et sa beauté morale ou poétique, celle qui touche au sentiment. La première de ces beautés serait la plus importante et pourrait presque suffire si la composition était purement décorative, comme le serait, par exemple, une peinture représentant les plaisirs de la moisson ou de la vendange. Que si le tableau s'adresse à l'esprit ou au cœur, s'il doit remuer les passions, il faudra bien que le caractère moral de l'ordonnance passe avant la convenance pittoresque, laquelle devra être sacrifiée résolument à l'expression, si tant est qu'on ne puisse les obtenir l'une et l'autre, les fortifier l'une par l'autre.<sup>241</sup>

Anders als für Vischer ist für Blanc also auch ein rein dekoratives Bild, das lediglich angenehm zu betrachten ist, vollkommen akzeptabel. Wenn aber ein Werk die Seele des Betrachters ansprechen soll, so ist dies das vorrangige Ziel, das mit allen gestalterischen Mitteln erfüllt werden muss, auch wenn die dekorativen Aspekte dafür zurückstehen müssen. Für Blanc kann die Malerei mit Formen und Farben Ideen und Gefühle zum Ausdruck bringen<sup>242</sup>.

Liest man weiter, so zeigt sich, dass sie das nicht nur kann, sondern nach Blancs Ansicht sogar muss und ein Gemälde über den Status eines dekorativen Abbildes der Wirklichkeit hinausgehen muss. Vischer hatte gefordert, das Landschaftsbild dürfe keine Kopie des bloßen

---

241 „Zwei Dinge sind bei der Komposition zu beachten und auszugleichen: ihre optische Schönheit, jene, die den Genuss der Augen anspricht, und ihre moralische oder poetische Schönheit, jene, die das Gefühl berührt. Die erste dieser Schönheiten wäre die wichtigere und könnte beinahe ausreichen, wenn die Komposition rein dekorativ wäre, wie es beispielsweise ein Bild wäre, das die Freuden der Ernte oder der Weinlese zeigt. Nur wenn das Bild sich an den Geist oder das Herz richtet, wenn es die Leidenschaften bewegen muss, wird es notwendig, dass der moralische Charakter der Komposition vor der malerischen Zweckmäßigkeit kommt, die resolut dem Ausdruck geopfert werden muss, angenommen, dass man sie nicht beide erhalten, die eine und die andere, beide stärken kann, die eine durch die andere.“ Blanc 1880, S. 496/497.

242 Vgl. ebd., S. 486.



Veduten-Malers sein. Blanc wählt stattdessen erneut den Vergleich mit der Photographie:

*Le paysage.* – Ici encore l'imitation a le rôle le plus important, sans être néanmoins aussi scrupuleuse, aussi littérale qu'elle l'était dans un tableau de nature morte. Que la réalité du paysage soit étudiée, serrée de près, dans chacun des éléments qui le composent; qu'on y sente la présence de l'air, l'éloignement de l'horizon, la légèreté des nuages ambulants, la profondeur de l'eau; que les terrains soient fermes, les pierres cubiques et dures, les écorces rugueuses, les joncs humides et les buissons épineux: que les feuillages frémissants soient traversés par la lumière, creusés par l'ombre, et reconnaissables dans leur variété, à leurs formes, à leurs bouquets, à leurs allures... cela est indispensable sans doute. La poésie des champs et des bois n'y voyage qu'en compagnie de la vérité. Toutefois il appartient au peintre d'idéaliser le réel en lui donnant à exprimer quelque sentiment de l'âme humaine, et la preuve que la seule fidélité de l'imitation n'y suffirait point, c'est que, si l'instrument du photographe venait à saisir les couleurs aussi bien qu'il saisit les formes, il produirait une certaine vue d'un certain pays, mais ne produirait point cet œuvre d'art qui est le *paysage*.<sup>243</sup>

Die genaue Naturbeobachtung ist für Blanc von großer Bedeutung und unerlässlich für ein gutes Landschaftsgemälde. Doch sie allein reicht für ein gelungenes Bild noch nicht aus: Der Maler muss zudem

---

243 „Das Landschaftsbild. – Hier hat die Nachahmung noch die wichtigste Aufgabe, ohne jedoch auch gewissenhaft, auch wortwörtlich zu sein, wie sie es in einem Stilleben ist. Dass die Wirklichkeit der Landschaft aus nächster Nähe, in all ihren Bestandteilen, aus denen sie sich zusammensetzt, studiert werden muss; dass man dort die Gegenwart der Luft, die Entfernung des Horizonts, die Leichtigkeit der vorbeiziehenden Wolken, die Tiefe des Wassers spürt; dass die Felder bestellt sind, die Felsen kantig und hart, die Rinden rau, die Binsen feucht und die Büsche dornig; dass die zitternden Blätter durchströmt sind vom Licht, begraben vom Schatten, und erkennbar in ihrer Verschiedenheit, an ihren Formen, an ihren Blumen, an ihrer Erscheinung... das ist zweifellos unumgänglich. Die Poesie der Felder und der Wälder reist dort nur in Gesellschaft der Wahrheit. Allerdings ist es dem Maler vorbehalten, das Wirkliche zu idealisieren, um darin ein Gefühl der menschlichen Seele zum Ausdruck zu bringen, und der Beweis, dass allein die Abbildungstreue dort überhaupt nicht ausreicht, ist, wenn das Instrument des Photographen die Farben genauso gut erfasst wie die Formen, es produzierte einen bestimmten Blick auf eine bestimmte Landschaft, aber es produziert keinesfalls dieses Kunstwerk, das *das Landschaftsbild* ist.“ Ebd., S. 600.

das Vorhandene idealisieren, um seine Empfindungen darin zum Ausdruck bringen zu können. Denn – und hier zeigt sich die gedankliche Nähe zu den Ideen der deutschen Einfühlungstheoretiker – Blanc geht davon aus, dass der Künstler in der Natur seine eigenen innersten Empfindungen erkennen kann, dass er sie, wie Vischer es formulieren würde, in die Landschaft hineinlegt: „en présence des créations de la nature, l'artiste a le privilège d'y voir ce qu'il porte lui-même au fond de son âme, de les teindre aux couleurs de son imagination, de leur prêter les allures de son génie.“<sup>244</sup> Die genaue Beobachtung der Natur erfährt so eine ganz individuelle, vom Subjekt des Künstlers ausgehende Beeinflussung. Diese manifestiert sich, so Blanc, im persönlichen Stil des jeweiligen Malers. Diesem übergeordnet – dies sei hier nur der Vollständigkeit halber erwähnt – sieht Blanc noch d e n Stil, in dem sich nicht die Seele des individuellen Künstlers, sondern der Hauch einer universellen Seele niederschlägt, wie es sich beispielsweise in der griechischen Skulptur zur Zeit des Perikles zeigt.<sup>245</sup> Aber es ist der persönliche Stil eines Malers, den Blanc als Ausdruck dessen individueller Persönlichkeit ansieht und der im Weiteren für diese Arbeit von Interesse ist.

Blanc legt dar, dass ein und dasselbe Bildsujet von ganz unterschiedlicher Wirkung sein könne, abhängig davon, welcher Maler es umgesetzt habe. Grund dafür ist das jeweils individuelle Denken und Empfinden des Künstlers:

Telle femme à qui le Corrège trouverait toutes les grâces de la volupté, Michel-Ange la verrait chaste et hautaine. Tel paysage qui, pour Van de Velde, aurait un aspect doux et familial, paraît agreste à Hobbema. Claude et Poussin ont dessiné l'un et l'autre les mêmes campagnes: mais l'un y découvrirait la poésie de Virgile, l'autre y apercevait des accents plus mâles, y promenait une muse plus sévère. Ainsi le tempérament du peintre modifie le caractère des choses et même celui des figures vivantes, et la nature

---

<sup>244</sup> „in Gegenwart der Schöpfungen der Natur hat der Künstler das Privileg, darin zu sehen, was er selbst am Grund seiner Seele trägt, sie in die Farben seiner Vorstellung zu tauchen, ihnen das Aussehen seines Geistes zu verleihen.“ Ebd., S. 532.

<sup>245</sup> Vgl. ebd.

est pour lui ce qu'il veut qu'elle soit. Mais cette prise de possession est l'apanage des grands cœurs, des grands artistes, de ceux que nous appelons les *maîtres*, précisément parce qu'au lieu d'être les esclaves de la réalité ils la dominent, et qu'au lieu d'obéir à la nature, ou plutôt à force d'avoir su lui obéir, ils savent maintenant lui commander. Ceux-là ont un *style*; quiconque les imite n'a qu'une *manière*.<sup>246</sup>

Auch wenn Blanc einen höheren, universellen Stil bevorzugt, so erkennt er dennoch an, dass die individuelle Seele eines Künstlers sich in seinem Werk auszudrücken vermag und erklärt diesen Einfluss des Inneren zu einer Eigenschaft, die nur große Meister besitzen. Er scheint sich hier in der gleichen Richtung zu bewegen wie Hippolyte Taine, mit seiner Annahme, der Charakter eines Schriftstellers werde in dessen Schreibstil sichtbar. Was Blanc als ‚prise de possession‘ bezeichnet, kommt dem Konzept der Selbstversetzung bereits sehr nahe. Das ‚Temperament‘, also die Emotionen des Künstlers, beeinflusst die Darstellungen und hat dabei auf leblose Dinge und Landschaften den gleichen Einfluss wie auf lebende Personen. Hierin erinnert sie an Robert Vischers Einfühlung, die in der Beseelung von Pflanzenkörpern, Vermenschlichung von Tieren oder in der Selbstverdoppelung am Nebenmenschen auftreten kann.<sup>247</sup> Blanc formuliert keine präzise Theorie, wie man sie bei den deutschen Ästhetikern findet, denn das Ziel seiner Arbeit liegt nicht darin, weitere theoretische Konstrukte aufzustellen, sondern einen Leitfaden zum Kunstverständnis zu schaffen. Doch in all diesen Ideen vom Künstler, der die außergewöhnliche Fähigkeit

246 „Solch eine Frau, in der Correggio alle Anmut der Sinnlichkeit finden würde, sähe Michelangelo keusch und hochmütig. Solch eine Landschaft, die für Van de Velde ein süßes und vertrautes Aussehen hätte, erschiene Hobbema ländlich. Claude und Poussin haben beide die gleichen Felder gemalt; aber der eine entdeckte dort die Poesie Vergils, der andere bemerkte männlichere Akzente, dort wandelte eine strengere Muse. Also verändert das Temperament des Malers den Charakter der Dinge und selbst der lebenden Figuren, und die Natur ist für ihn das, was er will, das sie ist. Aber diese Vereinnahmung ist das Vorrecht der großen Herzen, der großen Künstler, von denen, die wir die *Meister* nennen, gerade weil sie, anstatt Sklaven der Realität zu sein, sie beherrschen und weil sie, anstatt der Natur zu folgen, oder ihr vielmehr zwangsläufig folgen zu müssen, sie jetzt befehligen können. Diese haben einen Stil; wer auch immer sie imitiert hat, nur eine Manier.“ Ebd.

247 Vgl. Vischer, R. 1873, S. 23.

besitzt, in der Natur das Innerste seiner Seele zu erblicken und bei dem Blick auf die Dinge, die er darstellt, durch sein Temperament geleitet zu werden, schwingt der Einfühlungsgedanke mit. Dass Blanc die Ansicht vertritt, Künstler legten ihr Gefühl in ihre Darstellung hinein und beseelten sie auf diese Weise, tritt spätestens dann klar zu Tage, wenn er konkrete Beispiele anführt: Namentlich nennt er Rembrandts Werk *Die Hütte bei dem großen Baum*. Mit Bezug auf seinen Vergleich eines seelenvollen Landschaftsgemäldes mit einer Photographie schreibt Blanc über diese Arbeit Rembrandts, wäre sie das Motiv einer fotografischen Aufnahme, so hätte sie vermutlich nie die Aufmerksamkeit so vieler Bewunderer erweckt.<sup>248</sup> Erst indem der Betrachter sie durch Rembrandts Augen sieht, vermittelt die Hütte ein Gefühl von ursprünglicher Freiheit und von Glück. Ausführlich beschreibt er sowohl das Werk als auch die darin vermittelte Stimmung:

Heureuse cabane! Et quelle paix profonde règne autour! La ville est loin, bien loin: on la voit tout juste assez pour sentir la satisfaction de n'y pas être. Sur le pas de la porte, deux enfants s'occupent à ne rien faire. Ce sont les seuls êtres vivants de cette demeure, avec un chat qui guette une compagnie de moineaux, et deux canards, dont l'un s'épluche en passant sa tête sous son aile. On peut s'oublier longtemps à contempler ce pittoresque désordre, ce chaume délabré qui se tapisse au hasard de plantes sauvages et se colore de fleurs, et cette provision de fagots d'où l'on tirerait de quoi éclairer l'âtre, si nous entrions là pour sécher nos souliers après une promenade dans les prairies inondées...<sup>249</sup>

<sup>248</sup> Vgl. Blanc 1880, S. 600.

<sup>249</sup> „Glückliche Hütte! Und welch tiefer Friede herrscht ringsum. Die Stadt ist weit, ziemlich weit: man sieht sie gerade gut genug, um die Zufriedenheit zu spüren, nicht dort zu sein. Auf der Schwelle der Tür sind zwei Kinder damit beschäftigt, nichts zu tun. Das sind die einzigen Lebewesen in dieser Behausung, mit einer Katze, die einem Schwarm Spatzen auflauert, und zwei Enten, von denen die eine sich putzt und dabei ihren Kopf unter ihren Flügel schiebt. Man kann sich selbst bei der Betrachtung dieser malerischen Unordnung lange Zeit vergessen, dieser verfallenen Strohhütte, die sich ziellos zwischen die wilden Pflanzen kauert und sich mit Blumen schmückt, und dieses Holzstapels, aus dem man etwas ziehen könnte, um den Kamin zu entfachen, wenn wir dort einträten, um unsere Schuhe zu trocken nach einem Spaziergang über die überschwemmten Wiesen...“ Ebd., S. 600 f.

In dieser Beschreibung versetzt sich Blanc als Betrachter nicht nur an den Ort des Motivs, er wählt für die Beschreibung der Hütte nebenbei auch noch das anthropomorphe Bild des Häuschens, das sich verkriecht oder niederkauert. Im Weiteren beschreibt Blanc, wie es Rembrandt immer wieder gelingt, im Betrachter Gefühle für Objekte zu erwecken, zu denen dieser keine persönliche Beziehung besitzt. Er zählt eine ganze Liste von Dingen auf, manche menschengemacht, andere direkt aus der Natur: ein altes Fass, ein umgekipptes Rad, ein kleines Waschhaus, unter dem man Frösche quaken hört, Seerosen, die auf dem fauligen Wasser eines Kanals treiben, Wasserpflanzen, eine alte Linde. Und all diesen seelenlosen Dingen scheint Rembrandts Pinsel neues Leben einzuhauchen: „Voilà des choses inanimées, et pourtant elles nous parlent je ne sais quel langage secret qui nous enchante“<sup>250</sup>. Und diese geheimnisvolle, verzaubernde Sprache gelangt erst durch den Maler in die Dinge hinein, denn „c'est que Rembrandt y a mis quelque chose de son cœur.“<sup>251</sup> Hier beschreibt Charles Blanc explizit die Vorstellung vom Hineinlegen der eigenen Seele in die Natur, von wo aus sie als ein Teil von ihr zurückwirken und so im Bild auftauchen kann.

Die *Grammaire Des Arts Du Dessin* macht deutlich, dass Charles Blanc einerseits von bildenden Künstlern ein strukturiertes Vorgehen erwartet, bei dem sie sich an einem ausführlichen Regelwerk orientieren sollen. Deshalb widmet er sich beispielsweise für die Maler umfangreich der Frage nach der richtigen Komposition und der Farbtheorie. Gleichzeitig fordert er aber ganz im Einklang mit den Einfühlungstheoretikern weit mehr als die Erfüllung formaler Vorgaben: Ein Kunstwerk musste auch in seinen Augen den Betrachter anrühren. Um dies zu erreichen, ist neben der Einhaltung vieler kompositorischer Vorgaben auch die Beigabe des eigenen Gefühls durch den Künstler notwendig. Demnach ist Charles Blancs Idealvorstellung durchaus mit den Ideen der Einfühlung zu vergleichen, auch wenn sie von ihm nie so benannt wird.

250 „Da sind unbeseelte Dinge, und trotzdem sprechen sie zu uns, in ich weiß nicht was für einer geheimen Sprache, die uns verzaubert.“ Ebd., S. 602.

251 „denn Rembrandt hat dort etwas von seinem Herzen hineingelegt.“ Ebd.

## Emile Zola

Ce ne sont ici que des articles très écourtés, très incomplets. Il suffira que j'aie essayé une fois de plus de montrer que la personnalité féconde le vrai, et qu'un tableau est une oeuvre nulle et médiocre, s'il n'est pas un coin de la création vu à travers un tempérament.<sup>252</sup>

Emile Zolas berühmten Ausspruch „Une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament“<sup>253</sup> zitiert Vincent van Gogh erstmals in einem Brief an seinen Bruder im Juli 1883. Doch schon eineinhalb Jahre zuvor betont er, dass seine eigene Sichtweise, „mijn eigen karakter en [...] mijn eigen temperament“<sup>254</sup>, für seine Kunst von großer Bedeutung ist. Zolas Idee vom Kunstwerk als Zipfel der Natur, durch ein Temperament gesehen, beeindruckt ihn sehr und begleitet ihn viele Jahre.

Mit dieser Definition vom Kunstwerk verbindet Emile Zola die unmittelbare Realität mit der Persönlichkeit des Anschauenden. Dies und der Eindruck, den diese Idee auf Vincent van Gogh hinterließ, rechtfertigen eine genauere Betrachtung von Emile Zolas Schriften zur Kunst.<sup>255</sup>

Von 1866 bis 1896 veröffentlicht der Schriftsteller regelmäßig Besprechungen des Salons und zweimal auch seine Eindrücke von der Welt-

252 „Dies sind nur sehr kurze, sehr unvollständige Artikel. Es genügt, dass ich noch einmal versucht habe zu zeigen, dass die Persönlichkeit die Wahrheit befruchtet und dass ein Bild ein miserables und mittelmäßiges Werk ist, wenn darin nicht ein Stück der Schöpfung durch ein Temperament gesehen ist.“ Zola, Emile: Mon Salon. Les paysagistes, in: L'Événement illustré, 01.06.1868c, zitiert nach: <http://www.cahiers-naturalistes.com/Salons/01-06-68.html> [06.12.2016].

253 „Ein Kunstwerk ist ein Stück der Schöpfung gesehen durch ein Temperament.“ Zola 1893, S. 307.

254 „mein eigener Charakter und [...] mein eigenes Temperament“ B 206.

255 Zu Emile Zola als Kunstkritiker siehe u.a.: Lamer, Annika: Die Ästhetik des ungeschulden Auges: Merkmale impressionistischer Wahrnehmung in de Kunstkritiken von Émile Zola, Joris-Karl Huysmans und Félix Fénéon, Würzburg 2009; Brooker, Anita: The genius of the future: Studies in French art criticism. Diderot, Stendhal, Baudelaire, Zola, the brothers Goncourt, Huysmans, London 1971.

ausstellung. In diesen Artikeln offenbaren sich seine Kritikpunkte an der damaligen Kunst ebenso wie sein Kunstverständnis. Zunächst sind Zolas Veröffentlichungen vor allem eine Abrechnung mit der Jury des Salon, dessen Publikum und mit denjenigen Malern, die ihre Arbeiten in Zolas Augen nur danach ausrichten, bei Jury und Publikum Zuspruch zu finden. Seine Kritik richtet sich gegen „des niaiseries de parfumeurs“<sup>256</sup>, wie er es nennt, gegen jene Arbeiten, die durch einstudierte Technik, theatralische Bildthemen und gefällige, charakterlose Ausführung der breiten Masse gefallen sollen. Nicht schlechte handwerkliche Ausführung ist es, die Zolas Missfallen erregt, sondern Werke, die ausschließlich darauf ausgelegt sind, dem Betrachter zu gefallen, ihn zu rühren oder erschauern zu lassen, Werke, die keinen anderen Zweck haben, als das Publikum zu unterhalten:

Pour le public, – et je ne prends pas ici ce mot en mauvaise part, – pour le public, une œuvre d’art, un tableau, est suave chose qui émeut le cœur d’une façon douce ou terrible; c’est un massacre, lorsque les victimes pantelantes gémissent et se traînent sous les fusils qui les menacent; ou c’est encore une délicieuse jeune fille, toute de neige, qui rêve au clair de lune, appuyée sur un fût de colonne. Je veux dire que la foule voit dans une toile un sujet qui la saisit à la gorge ou au cœur, et qu’elle ne demande pas autre chose à l’artiste qu’une larme ou qu’une sourire. [...] En un mot, j’ai le plus profond dédain pour les petites habiletés, pour les flatteries intéressées, pour ce que l’étude a pu apprendre et ce qu’un travail acharné a rendu familier, pour tous les coups de théâtre historiques de ce monsieur et pour toutes les rêveries parfumées de cet autre monsieur.<sup>257</sup>

256 „die Albernheiten der Parfümeure“ Zola 1893, S. 283.

257 „Für das Publikum – und ich nehme dieses Wort hier nicht übel – für das Publikum ist ein Kunstwerk, ein Gemälde eine liebliche Sache, die das Herz auf angenehme oder schreckliche Weise rührt; es ist ein Massaker wenn die keuchenden Opfer stöhnen und sich mühsam dahinschleppen unter den Gewehren, die sie bedrohen; oder es ist noch ein goldiges, junges Mädchen, ganz unschuldig, das im Mondlicht träumt, angelehnt an den Fuß einer Säule. Ich will sagen, dass die Menge in einem Bild ein Thema sieht, das sie an der Gurgel oder am Herzen packt, und dass sie nichts anderes vom Künstler verlangt als eine Träne oder ein Lächeln. [...] Mit einem Wort, ich habe die tiefste Verachtung für die kleinen Geschicklichkeiten, für die interessierten Schmeicheleien, für das, was das Studium hat lehren können und das, was hartnäckige Arbeit geläufig

Zola kritisiert, dass Malerei fast immer zu einem Medium der Zerstreuung für das Publikum degradiert wird und verlangt im Gegenzug „les œuvres individuelles, [...] celles qui sortent d'un jet d'une main vigoureuse et unique.“<sup>258</sup> Um solche Werke zu erschaffen, fordert Zola den Verzicht auf das Erzählen von Geschichten und auf Kompositionen, die auf die Vermittlung bestimmter Stimmungen ausgelegt sind. Stattdessen solle der Künstler sich ganz auf eine naive unvoreingenommene Betrachtung und Wiedergabe der Natur konzentrieren.

Die häufig wiederholte Kritik an den Standards der allgemein beliebten Salonmalerei und die immer wieder betonte Forderung nach exakter und ungeschönter Darstellung der Realität, könnten zu dem Missverständnis führen, Zolas Ideal in der Kunst habe in der reinen Naturkopie bestanden. Tatsächlich verlangt er jedoch nur vordergründig eine solche Objektivität: Betrachtet man seine Forderungen genauer, dann zeigt sich, dass auch der bekennende Naturalist Emile Zola für eine Subjektivierung der Kunst eintrat, wenn auch auf etwas andere Weise als die deutschen Einfühlungstheoretiker.

„J'ai ma petite théorie comme un autre, et, comme un autre, je crois que ma théorie est la seule vraie“<sup>259</sup> schreibt Zola. Zu den Grundlagen seiner Theorie gehört auch für ihn, wie schon für Friedrich Theodor Vischer und andere, die Frage nach dem Begriff der Schönheit. Obwohl ihm solch allgemeine theoretische Grundlagen missfallen, sieht Zola es als unabdingbar an, den Ästhetikbegriff der Masse und den seinen einander gegenüberzustellen um seine Kunstauffassung verständlich zu machen:

Je suis forcé, à mon grand regret, d'exposer ici quelques idées générales. Mon esthétique, ou plutôt la science que j'appellerai l'esthétique

---

gemacht hat, für all die historischen Knalleffekte dieses einen Herren und für all die parfümierten Träume dieses anderen Herren.“ Ebd., S. 280.

258 „die einzigartigen Werke, [...] jene, die aus dem Schwung einer starken und einzigartigen Hand entstehen“. Ebd.

259 „Ich habe wie jeder andere meine kleine Theorie, und wie jeder andere glaube ich, dass meine Theorie die einzig wahre ist.“ Ebd., S. 279.



moderne, diffère trop des dogmes enseignés jusqu'à ce jour, pour que je me hasarde à parler avant d'avoir été parfaitement compris.<sup>260</sup>

Dem breiten Publikum schreibt Zola einen absoluten Schönheitsbegriff zu. Demnach gibt es eine bestimmte Idealvorstellung des Schönen, unabhängig vom persönlichen Stil des Künstlers, die es so gut als möglich zu erreichen gilt. An dieser vorab definierten Idee von Perfektion wird jedes Kunstwerk gemessen. Kommt es der vorgefassten Meinung vom Schönen nahe, so gilt es als gelungen, weicht es von ihr ab, so sieht die Masse das Werk als missglückt an:

Voici quelle est l'opinion de la foule sur l'art. Il y a un beau absolu, placé en dehors de l'artiste, ou, pour mieux dire, une perfection idéale vers laquelle chacun tend et que chacun atteint plus ou moins. Dès lors, il y a une commune mesure qui est ce beau lui-même; on applique cette commune mesure sur chaque œuvre produite, et selon que l'œuvre se rapproche ou s'éloigne de la commune mesure, on déclare que cette œuvre a plus ou moins de mérite.<sup>261</sup>

Das Ideal, nach dem seine Zeitgenossen streben, verortet Emile Zola in der griechischen Antike. Alle Kunstwerke werden daran gemessen, wie groß ihre Ähnlichkeit zu den griechischen Werken ist. Die griechische Kunst ist für Künstler und Publikum die größte Meisterleistung, die es möglichst genau zu imitieren gilt: „Les artistes de ce pays ont trouvé le beau absolu, et, dès lors, tout a été dit; la commune mesure étant fixée, il ne s'agissait plus que d'imiter et de reproduire les modèles le plus exactement possible“<sup>262</sup>.

260 „Ich bin zu meinem großen Bedauern gezwungen, hier einige allgemeine Ideen auszuführen. Meine Ästhetik, oder vielmehr die Wissenschaft, die ich moderne Ästhetik nenne, unterscheidet sich zu sehr von den bis heute unterrichteten Dogmen, als ich wage, zu sprechen, bevor ich vollkommen verstanden worden bin.“ Ebd., S. 338.

261 „Das ist die Meinung der Masse zur Kunst. Es gibt ein absolutes Schönes, verortet außerhalb des Künstlers, oder, besser gesagt, eine ideale Vollkommenheit, zu der jeder neigt und die jeder mehr oder weniger erreicht. Infolgedessen gibt es ein gemeinsames Maß, das dieses Schöne selbst ist; man verwendet dieses allgemeine Maß für jedes geschaffene Werk und danach, ob das Werk sich diesem allgemeinen Maß annähert oder davon entfernt, beurteilt man, ob dieses Werk mehr oder weniger Wert hat.“ Ebd., S. 338 f.

262 „Die Künstler dieses Landes haben das absolute Schöne gefunden und infolgedessen wurde alles gesagt; das gemeinsame Maß wurde festgelegt, es ging nicht mehr darum,

Emile Zola kritisiert den destruktiven Einfluss dieses streng umrissenen Schönheitsbegriffes. Wird diese eine Vorstellung von dem, was schön ist, zum alleingültigen Ideal erklärt und nur, was ihm nahe kommt, als gelungen betrachtet, so werden folglich unzählige andere Interpretationen der Wirklichkeit für nicht gut befunden. Um die Mängel dieser Sichtweise zu verdeutlichen, wählt Zola folgendes Beispiel: Er entwirft die Vorstellung eines einzigen großen Saales, in dem die Gemälde aller Maler der Welt nebeneinander betrachtet werden können. Dann könnte das Publikum erkennen: „le beau n'est plus ici une chose absolue, une commune mesure ridicule; le beau devient la vie humaine elle-même [...] C'est dans nous que vit la beauté, et non en dehors de nous“<sup>263</sup>. Für Emile Zola liegt das Schöne im Menschen, genauer im Künstler selbst. Wie für Friedrich Theodor Vischer, für den das Schöne eine bestimmte Art der Anschauung war, so ist auch für Zola Schönheit keine absolute, äußerliche Größe, sondern wird erst durch die Beteiligung des Menschen existent und verändert sich in Abstimmung zu den jeweiligen Umständen:

Car c'est une autre bonne plaisanterie de croire qu'il y a, en fait de beauté artistique, une vérité absolue et éternelle. [...] Comme toute chose, l'art est un produit humain, une sécrétion humaine; c'est notre corps qui sue la beauté de nos œuvres. Notre corps change selon les climats et selon les mœurs, et la sécrétion change donc également.<sup>264</sup>

Aus diesem Schönheitsbegriff Emile Zolas erklärt sich sein Kunstverständnis, hieraus erklärt sich, was er unter der Natur versteht, die durch ein Temperament gesehen wird, warum er so viele technisch und kompositionell einwandfreie Werke kritisiert und was diejenigen auszeichnet, die er lobt. Ein schönes Kunstwerk ist für Emile Zola ein Werk,

---

Modelle so genau wie möglich nachzuahmen und wiederzugeben.“ Ebd., S. 339.

263 „Schönheit ist hier keine absolute Sache mehr, ein gemeinsames Maß lächerlich; das Schöne wird das menschliche Leben selbst [...] Die Schönheit lebt in uns und nicht außerhalb von uns.“ Ebd., S. 340.

264 „Denn dies ist ein weiterer guter Scherz, zu glauben, dass es tatsächlich eine künstlerische Schönheit gibt, eine absolute und ewige Wahrheit. [...] Wie alle Dinge ist die Kunst ein menschliches Produkt, eine menschliche Ausdünstung; es ist unser Körper, der die Schönheit unserer Werke ausschwitzt. Unser Körper verändert sich je nach Stimmung und Sitten, und die Ausdünstung verändert sich daher ebenfalls.“ Ebd., S. 282.

das dem Betrachter nicht nur das Motiv, sondern auch den Künstler selbst zeigt: „Pour moi, – pour beaucoup de gens, je veux l’espérer, – une œuvre d’art est [...] une personnalité, une individualité.“<sup>265</sup>

Zwei Faktoren sind in Emile Zolas Augen für ein gutes Kunstwerk entscheidend und beide in gleichem Maße: die exakte Naturbeobachtung und die Persönlichkeit des Künstlers. Zola nennt es das unveränderliche und das veränderliche Element:

Il y a, selon moi, deux éléments dans une œuvre: l’élément réel, qui est la nature, et l’élément individuel, qui est l’homme. L’élément réel, la nature, est fixe, toujours le même; il demeure égal pour toute le monde; je dirais qu’il peut servir de commune mesure pour toutes les œuvres produites, si j’admettais qu’il puisse y avoir une commune mesure. L’élément individuel, au contraire, l’homme, est variable à l’infini: autant d’œuvres et autant d’esprits différents; si le tempérament n’existait pas, tous les tableaux devraient être forcément de simples photographies.<sup>266</sup>

Erst wenn beide Aspekte zusammenwirken, ergibt sich für Zola ein wirkliches Kunstwerk. Obwohl er immer wieder vehement exakte Naturbeobachtung fordert, ist diese allein für ihn, genau wie für F. T. Vischer und Charles Blanc, nicht ausreichend. Er fordert auch eine starke Individualität, die das Gemälde zum Leben erweckt<sup>267</sup>.

Hieraus ergibt sich auch seine verhaltene Einstellung zur Bewegung des Realismus. Als Vertreter des Naturalismus, der Strömung, die Hans Peter Thurn charakterisiert als „das siegreiche Eindringen der bestimm-

265 „Für mich – für viele Leute, möchte ich hoffen – ist ein Kunstwerk [...] eine Persönlichkeit, eine Individualität.“ Ebd., S. 280.

266 „Es gibt meiner Meinung nach zwei Elemente in einem Werk: das reale Element, das ist die Natur, und das individuelle Element, das ist der Mensch. Das reale Element, die Natur, ist festgelegt, immer das gleiche; es bleibt für die ganze Welt gleich; ich würde sagen, dass es als gemeinsames Maß für alle geschaffenen Werke dienen kann, wenn ich annähme, dass es ein gemeinsames Maß geben könnte. Im Gegensatz dazu ist das individuelle Element, der Mensch, bis ins Unendliche veränderlich: so viele Werke und soviel verschiedene Geister; wenn das Temperament nicht existieren würde, müssten alle Gemälde zwangsläufig einfache Fotografien sein.“ Ebd., S. 281.

267 Vgl. ebd., S. 301.

ten wissenschaftstheoretischen Einstellungen in die Kunst“<sup>268</sup>, präsentiert Emile Zola nicht zuletzt in seinen eigenen literarischen Arbeiten eine genau beobachtete Schilderung der sichtbaren Gegebenheiten. Doch den Begriff des Realismus betrachtet er, speziell im Hinblick auf die bildenden Künste, als bedeutungslos, da die wirklichkeitsgetreue Abbildung weniger Ziel als vielmehr Grundvoraussetzung für einen Künstler sein soll:

Je me moque du réalisme, en ce sens que ce mot ne représente rien de bien précis pour moi. Si vous entendez par ce terme la nécessité où sont les peintres d'étudier et de rendre la nature vraie, il est hors de doute que tous les artistes doivent être des réalistes. Peindre des rêves est un jeu d'enfant et de femme; les hommes ont charge de peindre des réalités.<sup>269</sup>

Die genaue Naturwiedergabe allein reicht jedoch nicht aus, auch wenn es in Zolas Augen vielen Künstlern schon daran mangelt. Erst, wenn der Künstler die Wirklichkeit aus der Sicht seines eigenen Temperamentes wiedergibt, kann er Emile Zola bewegen. Ähnliche Gedanken finden sich auch in der Projektionstheorie von Friedrich Theodor Vischer, der überzeugt war, der Gegenstand allein genüge dem Künstler nicht, er müsse einen Teil seines Geistes, seines Selbst, in den Gegenstand legen<sup>270</sup>.

Hier scheint sich zunächst ein Widerspruch aufzutun. Einerseits verneint Zola jene Maler, die mit ihren Werken im Publikum eine gewisse Stimmung erzeugen, es rühren oder erschrecken wollen und fordert stattdessen die reine, unveränderte Wiedergabe des naiven Blicks auf die Natur. Als bestes Beispiel hierfür nennt er immer wieder Edu-

<sup>268</sup> Thurn, Hans Peter: Die naturalistische Ästhetik in Frankreich und ihre Auflösung. Ein Beitrag zur systemwissenschaftlichen Betrachtung der Künstlerästhetik. Opladen 1998, S. 53.

<sup>269</sup> „Ich verspottete den Realismus in dem Sinne, dass dieses Wort für mich nichts Genaueres bedeutet. Wenn Sie unter diesem Begriff die Notwendigkeit verstehen, wonach die Künstler die wahre Natur studieren und wiedergeben, gibt es keinen Zweifel, dass alle Künstler Realisten sein müssen. Träume zu malen ist ein Spiel für Kinder und Frauen; die Männer sind dafür verantwortlich, die Wirklichkeit zu malen.“ Zola 1893, S. 299 f.

<sup>270</sup> Vgl. Vischer, F.T. 1922, S. 259.

ard Manet, dem er besondere Bewunderung entgegenbringt und dem er sogar eine eigene Publikation widmet. Über ihn schreibt er unter anderem:

Le talent de M. Manet est fait de simplicité et de justesse. Sans doute, devant la nature incroyable de certains de mes confrères, il se sera décidé à interroger la réalité, seul à seul; il aura refusé toute la science acquise, toute l'expérience ancienne, il aura voulu prendre l'art au commencement, c'est-à-dire à l'observation exacte des objets.<sup>271</sup>

Andererseits erklärt er diese reine Naturkopie für nicht ausreichend und verlangt die persönliche Sicht des Künstlers, um die Malerei von der Photographie abzugrenzen. Doch was Zola damit fordert, ist keine vom Künstler bewusst und berechnend ins Bild gebrachte Sentimentalität, sondern die genaue und unveränderte Wiedergabe seiner persönlichen Sicht und damit auch seiner Empfindung. Das Gefühl, das dem Betrachter entgegenkommt, soll nicht vom Künstler bewusst durch Bildsujet und Komposition konstruiert werden, sondern ganz unmittelbar ins Werk gelangen, indem der Maler in seinem Bild seine Persönlichkeit offenbart. Und dies geschieht allein durch die intuitive Vermittlung des vom Maler unmittelbar gewonnenen Eindrucks<sup>272</sup>. Diese Forderung nach direkter und doch durch die subjektive Sicht beeinflusster Wiedergabe rückt Emile Zola in die Nähe von Hermann von Helmholtz, der den Künstler zum Übersetzer der Realität erklärte und somit die Unvermeidbarkeit des individuellen Moments in der Kunst propagierte. Ganz in diesem Sinne argumentiert auch Emile Zola, er wählt sogar ebenfalls die Metapher des Übersetzers: „l'artiste est un interprète de ce qui est, et ses œuvres ont pour moi le grand mérite d'une description précise faite en une langue originale et humaine“<sup>273</sup>.

271 „Die Begabung von Monsieur Manet ergibt sich aus Nüchternheit und Genauigkeit. Zweifellos hat er sich vor der unglaublichen Natur einiger meiner Kollegen entschieden, die Realität unter vier Augen in Frage zu stellen; er hat alle feststehende Wissenschaft bestritten, alle alte Erfahrung, er wollte die Kunst als Anfang nehmen, das heißt als genaue Beobachtung der Objekte.“ Zola 1893, S. 293.

272 Vgl. ebd., S. 315.

273 „Der Künstler ist ein Übersetzer von dem, was ist, und seine Werke haben für mich großen Wert einer genauen Beschreibung in einer ursprünglichen und menschlichen

So ergibt es sich, dass für Emile Zola ein gelungenes Kunstwerk neben der exakten Naturbeobachtung auch den sehr persönlichen Ausdruck der Künstlerpersönlichkeit darstellt: „Je crois qu’une œuvre de maître est un tout qui se tient, une expression d’un cœur et d’une chair.“<sup>274</sup>

Die Forderung nach genauer Wiedergabe der Natur erweckt zunächst den Eindruck, Emile Zola lehne jegliche Emotion im Kunstwerk ab. Doch davon ist er weit entfernt. Was er missbilligt, sind Gemälde, mit denen der Maler auf eine bestimmte Gefühlsreaktion beim Publikum spekuliert. Das Empfinden des Künstlers im Werk wiederzuentdecken ist für ihn hingegen von großer Bedeutung, denn die wahre Wiedergabe der Wirklichkeit beinhaltet für Zola die individuelle Sicht und damit auch das persönliche Gefühl des Künstlers, das in dessen Arbeit zum Ausdruck kommt. Diese Art der Emotion, die wahre, unwillkürliche, nicht die gekünstelte, berechnende, begrüßt Zola und erklärt sie zu einem wichtigen Kriterium für ein gutes Kunstwerk: „J’accepte toutes les œuvres d’art au même titre, au titre de manifestations du génie humain.“<sup>275</sup> Der Künstler leistet seinen Beitrag zum Motiv, legt etwas von seiner eigenen Persönlichkeit in seine Darstellung hinein und verleiht der Natur so etwas von der menschlichen Seele:

Le critique étudie une œuvre en elle-même, et la déclare grande, lorsqu’il trouve en elle une traduction forte et originale de la réalité; il affirme alors que la Genèse de la création humaine a une page de plus, qu’il est né un artiste donnant à la nature une nouvelle âme et de nouveaux horizons.<sup>276</sup>

Den Prototyp desjenigen Malers, der sich in seiner Kunst von nichts als der eigenen Wahrnehmung und der eigenen Empfindung leiten lässt,

---

Sprache.“ Ebd., S. 347.

274 „Ich glaube, dass ein Meisterwerk ein Ganzes ist, das bestehen bleibt, ein Ausdruck eines Herzens und eines Fleisches.“ Ebd., S. 322.

275 „Ich nehme alle Kunstwerke auf die gleiche Weise an, als Manifestation des menschlichen Geistes.“ Ebd., S. 341.

276 „Der Kritiker studiert ein Werk an sich und erklärt es für groß, wenn er in ihm eine starke und ursprüngliche Übersetzung der Wirklichkeit findet; er bekräftigt also, dass die Genesis der menschlichen Schöpfung eine weitere Seite hat, dass ein Künstler geboren wurde, der der Natur eine neue Seele und neue Horizonte gibt.“ Ebd., S. 341.

stellt für Zola, wie schon erwähnt, Édouard Manet dar. Zola lobt ihn bereits zu Zeiten, da Manet noch um Ansehen kämpft und tröstet ihn nach eigenen Angaben mit den Worten: „Vous ne pensez pas comme tous ces gens-là, vous peignez selon votre cœur et selon votre chair, vous êtes une personnalité qui s'affirme carrément“<sup>277</sup>. Wenn Zola in den Ausstellungen im Salon und auf den Weltausstellungen Künstler findet, die eine lobende Erwähnung in seinen Besprechungen verdienen, so sieht er bei ihnen stets, was er auch an Manet schätzt: die ungeschönte Wiedergabe der eigenen Empfindung, der persönlichen Interpretation der Realität:

De loin en loin, très rarement, une toile vous arrête brusquement. Celle-là s'ouvre sur le dehors, sur la vérité, l'arc-en-ciel criard des tableaux voisins disparaît, et l'on respire un peu de bon air. On s'aperçoit vite que l'artiste a vu et senti, qu'il a peint en homme, en tempérament énergique ou délicat, regardant la nature et l'interprétant d'une façon personnelle.<sup>278</sup>

Meist handelt es sich bei den Werken, die Zolas Ansprüchen genügen, um Landschaftsdarstellungen, denn die zeitgenössischen Landschaftsmaler kommen seinem Ideal am nächsten:

Le paysage constitue la gloire de l'école française moderne. Dans cette branche de l'art elle a, depuis quarante ans, fait preuve d'un véritable esprit créateur. À présent la révolution est accomplie, le triomphe est assuré. Le naturel a définitivement délogé l'artifice.<sup>279</sup>

<sup>277</sup> „Sie denken nicht wie all jene Leute, Sie malen nach Ihrem Herzen und nach Ihrem Fleisch, Sie sind eine Persönlichkeit, die sich unverblümt behauptet.“ Ebd., S. 288.

<sup>278</sup> „Von Zeit zu Zeit, sehr selten, hält uns plötzlich eine Leinwand zurück. Diese öffnet sich über das Äußere, über die Wahrheit, der knallige Regenbogen der benachbarten Bilder verschwindet, und man atmet ein wenig gute Luft. Man entdeckt schnell, dass der Künstler gesehen und gefühlt hat, dass er als Mann gemalt hat, als energisches oder empfindliches Temperament, die Natur beobachtend und sie auf persönliche Art und Weise interpretierend.“ Zola, Emile: Mon Salon. L'Ouverture, in: L'Événement illustré, 02.05.1868a, zitiert nach: <http://www.cahiers-naturalistes.com/Salons/02-05-68.html> [06.12.2016].

<sup>279</sup> „Die Landschaftsmalerei begründet den Ruhm der modernen französischen Schule. In diesem Zweig der Kunst hat sie seit vierzig Jahren einen wahrhaft schöpferischen Geist gezeigt. Im Augenblick ist die Revolution vollendet, der Triumph ist gesichert. Das Natürliche hat das Künstliche endgültig verdrängt.“ Zola, Emile: Le Salon de 1875.

Die Entwicklung der Plein-Air-Malerei führt die Maler fort von der Komposition der klassischen Landschaft und fördert den von Zola geforderten naiven Blick und die ungekünstelte Wiedergabe des persönlichen Eindrucks. In den Landschaftsmalern sieht Emile Zola die Vorreiter der neuen, von ihm so heiß ersehnten Kunstauffassung und bei ihnen findet er, was er in anderen Bereichen noch sucht:

Les paysagistes ont marché en avant, comme cela devait être ; ils sont en contact direct avec la nature ; ils ont pu imposer à la foule des arbres vrais, après une bataille d'une vingtaine d'années, ce qui est une misère lorsqu'on songe aux lenteurs de l'esprit humain. Maintenant, il reste à opérer une révolution semblable dans les autres domaines de la peinture.<sup>280</sup>

Wie sehr Emile Zola die persönliche Empfindung des Künstlers als ausschlaggebend für die Qualität eines Gemäldes und seine Wirkung auf den Betrachter einschätzt, zeigt sich, wenn man seine Beurteilungen von einzelnen von ihm für gut befundenen Werken liest. Ein Landschaftsmaler, den Zola namentlich in seiner Besprechung vom Salon 1868 erwähnt, ist Johan-Barhold Jongkind, ein Niederländer, der unter anderem 1863 im Salon des Refusés ausgestellt hatte. Zola bezeichnet ihn als „un paysagiste qui est, à mon sens, un des tempéraments les plus curieux de ce temps“<sup>281</sup>. In Jongkinds Bildern sieht Zola den Charakter der holländischen Landschaft präzise wiedergegeben. Den Grund dafür meint er in der intensiven Beziehung des Malers zur Natur zu erkennen:

Il a une façon si originale d'interpréter la nature humide et vaguement souriante du Nord, que chacune de ses toiles parle une langue étrange et

---

Une Exposition de tableaux à Paris, in: Le messenger de l'Europe, 06.1875, zitiert nach <http://www.cahiers-naturalistes.com/Salons/00-06-75.html> [06.12.2016].

280 „Die Landschaftsmaler sind voranmarschiert, so wie es sein musste; sie stehen in direktem Kontakt mit der Natur; sie konnten der Menge wahre Bäume aufdrängen, nach einer zwanzigjährigen Schlacht, was ein Elend ist, wenn man an die Langsamkeit des menschlichen Geistes denkt. Jetzt bleibt, eine ähnliche Revolution in den anderen Bereichen der Malerei zu bewirken.“ Ebd.

281 „einen Landschaftsmaler, der nach meiner Meinung eines der neugierigsten Temperamente dieser Zeit ist.“ Zola 1868c.



particulière. On devine qu'il aime les horizons hollandais, pleins d'un charme mélancolique, qu'il les aime d'un amour fervent, comme il aime la grande mer, les eaux blafardes des temps gris et les eaux gaies et miroitantes des jours de soleil.<sup>282</sup>

Die genaue Beobachtung und naturalistische Wiedergabe erreichen ihre volle Wirkung erst durch die starken Emotionen, die der Künstler seinem Motiv entgegenbringt. Durch die persönliche Beziehung, die Jongkind zur Landschaft seiner Heimat pflegt, kann er die besondere Wirkung der Natur empfinden. Diese Empfindungen setzt er dann nach Zolas Ideal wahrheitsgetreu und ungekünstelt in seinen Bildern um und vermittelt sie so auch dem Betrachter.

Emile Zolas Schriften zur Kunst sind von seiner Forderung nach einer naturalistischen Kunst geprägt. Es zeigt sich jedoch, dass er damit nicht nur eine wahrheitsgetreue, ungeschönte Wiedergabe der Realität verlangt, sondern vom Künstler dessen persönliche Sicht auf die Welt sehen möchte, eine Art Übersetzung der Wirklichkeit, wie sie schon Helmholtz beschreibt. Mutwillig zur Erzeugung einer bestimmten Stimmung beim Publikum komponierte Gemälde lehnt Zola ab, Emotion ist für ihn dennoch ein wichtiger Bestandteil eines guten Kunstwerkes. Doch statt berechnend provozierte Gefühlsregungen fordert Zola das persönliche Empfinden des Künstlers, ausgedrückt durch den ungeschönten, unbeeinflussten Blick in die Natur.

Entgegen des ersten Eindrucks, den man von Emile Zolas Kunstauffassung, die von seinem Plädoyer für den Naturalismus geprägt ist, gewinnt, spielt das persönliche Empfinden des Künstlers für Zola eine mindestens ebenso wichtige Rolle wie die naturgetreue Abbildung. Um dies zu verdeutlichen, wählt er den Vergleich mit der Fotografie, die die Forderung nach unveränderter Wiedergabe der Realität erfüllt,

282 „Er hat eine so außergewöhnliche Art und Weise, die feuchte und vage lächelnde Natur des Nordens zu interpretieren, dass jedes seiner Bilder eine fremde und besondere Sprache spricht. Man erahnt, dass er die holländischen Horizonte liebt, voll von melancholischem Charme, dass er sie inbrünstig liebt, wie er das große Meer liebt, die bleichen Wasser des grauen Wetters und die fröhlichen und spiegelnden Wasser der sonnigen Tage.“ Ebd.

aber frei ist vom Einfluss des Temperaments des Künstlers: „la photographie de la réalité, lorsqu'elle n'est pas rehaussée par l'empreinte originale du talent artistique, est une chose pitoyable“<sup>283</sup>.

In seinen kunstkritischen Veröffentlichungen spricht Zola fast immer ausschließlich vom „Temperament“ des Malers, das auf seine Sicht der Wirklichkeit und damit auf sein Kunstwerk Einfluss nehme und so den Charakter des Künstlers ins Bild bringe. Begriffe wie „Gefühl“ oder „Emotion“ vermeidet er jedoch meist. Stattdessen fordert er Originalität und die persönliche Interpretation der Natur. Mit der Wahl dieser Begrifflichkeiten macht Zola seine Argumentation weniger angreifbar. So taucht beispielsweise über lange Zeit und bis ins 19. Jahrhundert hinein der Begriff des Temperaments im Kontext der Humoralpathologie in der Temperamentenlehre auf. Auch, wenn Zola auf diese Theorien keinerlei Bezug nimmt, beinhaltet der Begriff „Temperament“ so eine wissenschaftliche Komponente, was Zolas naturalistisch bedingter Nähe zu den Naturwissenschaften entgegengekommen sein könnte. Die Begriffe „Gefühl“ und „Empfindung“ sind weniger exakt und somit leichter in Frage zu stellen. Dass sie dennoch zum Kern von Emile Zolas Kunstverständnis gehören, zeigt sich, wenn man sich nicht nur seine Kunstkritiken ansieht, sondern sich auch mit seinem Roman *L'œuvre* von 1886 beschäftigt, dem 14. Band des Zyklus *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*. Zola beschreibt darin anhand des Einzelschicksals des Malers Claude Lantier die Pariser Künstlerszene und die Entwicklung des Impressionismus, bevor dieser von einer breiten Masse anerkannt wurde. Lantier, Mitglied einer Clique, zu der verschiedene Maler und Bildhauer, ein Architekt und der Schriftsteller Pierre Sandoz, in dem sich einige Ähnlichkeiten zu Emile Zola entdecken lassen, gehören, hat das erste Mal Erfolg als Maler, als er ein Bild ausstellt, das stark an Édouard Manets *Frühstück im Freien* erinnert. In den Folgejahren versucht Lantier vergeblich, an diesen Triumph anzuknüpfen, doch

---

283 „Die Fotografie der Wirklichkeit ist, wenn sie nicht durch den schöpferischen Abdruck eines künstlerischen Talents gesteigert wird, eine erbärmliche Sache.“ Zola, Emile: *Le Salon de 1876. Deux Expositions d'art au mois de Mai*, in: *Lettres de Paris*, 06.1876, zitiert nach: <http://www.cahiers-naturalistes.com/Salons/00-06-76.html> [06.12.2016].

stets lehnt die Académie des Beaux-Arts seine Werke ab. Nur einmal gelangt die Darstellung seines Sohnes auf dem Totenbett durch die vehemente Fürsprache eines Freundes in die Louvre-Ausstellung, ohne jedoch den Umbruch zu bringen. Lantier ist fixiert auf eine Komposition, die er über Jahre hinweg überarbeitet, doch nie zum Abschluss bringt, während sowohl seine Ehe als auch seine Freundschaften auf der Strecke bleiben. Zuletzt erhängt er sich an seiner Staffelei.

In Claude Lantier zeigt Emile Zola seinen Lesern das Paradebeispiel für den rebellischen, nach Neuerung strebenden, jedoch verkannten und stets erfolglosen Maler, der nur für seine Kunst lebt und im Versuch, sein Ideal zu erreichen, alles opfert und doch scheitert. In Claudes Reden findet sich immer wieder die von Zola propagierte Forderung vom Leben, das ein Kunstwerk erfüllen müsse und das nur durch genaue Beobachtung gepaart mit der persönlichen Sicht des Künstlers, entstehen könne:

Gab es denn in der Kunst etwas anderes als das, was man im Bauch hatte? Beschränkte sich nicht alles darauf, ein Prachtweib vor sich hinzupflanzen, es dann so wiederzugeben, wie man es auffasste? War ein Bund Mohrrüben, unmittelbar studiert, naiv, in der persönlichen Note gemalt, in der man es sieht, nicht ebensoviel wert wie die ewigen Schinken der Ecole des Beaux-Arts, wie diese Malerei mit Kautabakbrühe, die schändlicher Weise nach Rezepten gekocht wird? Der Tag nahte, an dem eine einzige Mohrrübe eine Revolution bedeuten würde.<sup>284</sup>

Dieses Kunstverständnis Lantiers spiegelt detailliert Zolas Idee von der persönlichen Sicht auf die Wirklichkeit wieder. An einer anderen Stelle beschreibt Zola die Arbeit eines weniger begabten Kollegen Lantiers, der sich mit all den Feinheiten der Techniken schwertut und dennoch das Lob Lantiers erntet, da bei all seinen Fehlern seine persönliche Sicht, sein Temperament, sein Kunstwerk bestimmt:

---

<sup>284</sup> Zola, Emile: Das Werk, München 1986, S. 59/60.

Und er malte wie ein Anstreicher, verdarb die Farben, schaffte es, die hellsten und wärmsten schmutzig zu machen. Aber Glanzleistungen vollbrachte er bei aller Ungeschicklichkeit in der Genauigkeit, ihm war die naive Gründlichkeit eines Primitiven, die Sorgfalt hinsichtlich der kleinen Einzelheiten eigen, darin sich sein kindliches Wesen gefiel, das sich kaum von der Erde gelöst hatte. [...] Claude trat näher und wurde von Mitleid erfasst angesichts dieser Malerei; und er, der so hart mit den schlechten Malern ins Gericht ging, fand ein Wort des Lobes: ‚Ja, man muss schon sagen, dass Sie ein sehr sorgfältiger Arbeiter sind! Sie machen es zumindest so, wie Sie’s empfinden. Das da ist sehr gut.<sup>285</sup>

Unter dem Deckmantel des Romans ist es Zola möglich, die schwierig präzise zu formulierende Vorstellung vom Einfluss der persönlichen Empfindung des Künstlers auf das Kunstwerk und die Rückwirkung auf den Betrachter zu beschreiben. Das Gefühl des Malers gelangt unmittelbar in seine Darstellung, wenn er sich nur um eine möglichst genaue Wiedergabe dessen bemüht, was er vor sich sieht. Dem Betrachter des Bildes offenbart sich jenes Gefühl in dieser wahren und doch subjektiven Sichtweise. Dies erinnert an Friedrich Theodor Vischers Vorstellung, der Mensch lege seine Seele instinktiv in den angeschauten Gegenstand, ohne es zu bemerken und ohne es verhindern zu können.

Neben dieser These, die Gefühle des Künstlers gelangten unwillkürlich in die Darstellung und offenbarten sich dem Betrachter, propagiert Zola noch eine weitere Idee, die ebenfalls mit den Gedanken der deutschen Einfühlungstheorie verglichen werden kann. Denn der offene, unbeeinflusste Blick des Künstlers auf die Natur und seine emotionale Beziehung zur Landschaft haben in Zolas Augen noch einen weiteren Effekt: Durch die Bereitschaft, die Natur zu schätzen und so wahrzunehmen wie sie ist, gelingt es dem Künstler, das Leben der Landschaft selbst einzufangen:

---

285 Ebd., S. 100/101.

Il voit un paysage d'un coup, dans la réalité de son ensemble, et il le traduit à sa façon, en en conservant la vérité et en lui communiquant l'émotion qu'il a ressentie. C'est ce qui fait que le paysage vit sur la toile, non plus seulement comme il vit dans la nature, mais comme il a vécu pendant quelques heures dans une personnalité rare et exquise.<sup>286</sup>

Demnach überträgt der Maler sein eigenes Gefühl auf die Landschaft, was zu einer Verlebendigung führt, die deutlich an Friedrich Theodor Vischer erinnert. Durch die gewissenhafte Wiedergabe der individuellen Wahrnehmung verschmilzt die Empfindung des Malers mit dem Charakter der Landschaft. So offenbart die Natur ein scheinbar eigenes und doch vom Künstler durch seine persönliche Sichtweise beeinflusstes Seelenleben: „So ist die Realität. Aber das Temperament des Künstlers hat dieser Realität ein Eigenleben gegeben.“<sup>287</sup> Diese Präsentation einer beseelten Natur unterscheidet die neue Schule der Landschaftsmalerei deutlich von den komponierten historischen Landschaftsbildern, die Zola mit Theaterkulissen vergleicht, die aus den immer gleichen Versatzstücken verschieden kombiniert werden. Der wahre Charakter der Landschaft, Gefühl und Kraft, kommt erst durch den Blick des Künstlers zum Vorschein, der sich unvoreingenommen auf die Natur einlässt. Erste Anzeichen für diese neue Herangehensweise sieht Emile Zola bei Paul Huet: „L'amour et le respect de la nature brillent déjà chez lui à travers quelques excès romantiques.“<sup>288</sup> Voll ausgeprägt findet sich die neue Sichtweise auf die Natur dann unter anderem bei Charles Daubigny: „Regardez par contraste un paysage

286 „Er sieht plötzlich eine Landschaft in der Wirklichkeit ihrer Gesamtheit und er übersetzt sie in seine Art, um darin die Wahrheit zu bewahren und darin das Gefühl zu übermitteln, das er gespürt hat. Das ist es, was die Landschaft auf der Leinwand lebendig macht, nicht nur, wie sie in der Natur lebt, sondern, wie sie für einige Stunden in einer seltenen und erlesenen Persönlichkeit gelebt hat.“ Zola 1868c.

287 Zola, Emile: Schriften zur Kunst. Die Salons von 1866–1896, Frankfurt a.M. 1988, S. 125.

288 „Die Liebe und der Respekt für die Natur blitzen bei ihm schon zwischen einigen romantischen Exzessen auf.“ Zola, Emile: Lettres de Paris: L'École française de peinture à l'Exposition de 1878, 07.1878, zitiert nach <http://www.cahiers-naturalistes.com/Salons/00-07-78.html> [06.12.2016].

de Daubigny: *c'est l'âme de la nature qui vous parle*<sup>289</sup>. Und auch in anderen Werken, beispielsweise von Camille Pissarro, gelangt das individuelle Leben der Natur zum Ausdruck, wenn die Künstler es genau so wiedergeben, wie es sich ihnen darstellt:

Ici l'originalité est profondément humaine. Elle ne consiste pas dans une habileté de la main, dans une traduction menteuse de la nature. Elle réside dans le tempérament même du peintre, fait d'exactitude et de gravité. Jamais tableaux ne m'ont semblé d'une ampleur plus magistrale. On y entend les voix profondes de la terre, on y devine la vie puissante des arbres.<sup>290</sup>

Die große Wertschätzung, die der Künstler der Natur entgegenbringt, betrachtet Zola als Ausgangspunkt für die Möglichkeit des Malers, seine Gefühle in das Motiv hineinzulegen und damit die Natur dem Betrachter als lebendig und von einer eigenen Seele erfüllt zu zeigen.

Zum Abschluss sei noch einmal betont: Mit diesem Kapitel sollen weder Charles Blanc noch Emile Zola in die Reihen der Einfühlungstheoretiker aufgenommen werden. Ziel ist es, aufzuzeigen, dass sich sowohl im von der Akademie beeinflussten Denken Blancs als auch in Zolas naturalistisch geprägten Theorien Ansätze finden, die ähnliche Gedanken beinhalten, wie sie auch in der Einfühlungslehre auftauchen. So wie Friedrich Theodor Vischer stellen auch Charles Blanc und Emile Zola eine Instanz über die Imitation der Wirklichkeit: den Geist des Künstlers. Vischer forderte, der Maler müsse sich selbst in sein Motiv hineinleben<sup>291</sup>, Blanc verlangte die perfekte Imitation, um

---

289 „Betrachten Sie dagegen eine Landschaft von Daubigny: das ist die Seele der Natur, die zu Ihnen spricht.“ Ebd.

290 „Hier ist die Ursprünglichkeit zutiefst menschlich. Sie besteht nicht in der Geschicklichkeit der Hand, in einer verlogenen Übersetzung der Natur. Sie wohnt dem Temperament des Malers selbst inne, erschaffen aus Genauigkeit und Tiefe. Nie erschienen mir Gemälde von meisterhafterem Ausmaß. Man hört darin die tiefe Stimme der Erde, man erahnt darin das kraftvolle Leben der Bäume.“ Zola, Emile: *Mon Salon. Les naturalistes*, in: *L'Événement illustré*, 19.05.1868b, zitiert nach <http://www.cahiers-naturalistes.com/Salons/19-05-68.html> [06.12.2016].

291 Vgl. Vischer, F.T. 1922, S. 209

das Gefühl und den Ausdruck der menschlichen Seele zu ergänzen<sup>292</sup> und Emile Zola spricht vom Temperament, dem er das Reale unterordnet<sup>293</sup>. Dies ist ein Hinweis auf die weite Verbreitung dieser Ideen zu diesem Zeitpunkt: Es beweist, dass die Vorstellungen vom unmittelbaren Einfluss des persönlichen Gefühls auf alles Gesehene und von einer beseelten, lebendigen Natur in den unterschiedlichsten Strömungen Nahrung finden konnten. Dies lässt die Schlussfolgerung zu, dass diese Ideen auch außerhalb der kleinen intellektuellen Kreise, der Ästhetiktheoretiker und Kunstkritiker diskutiert wurden und so Eingang in den alltäglichen Umgang mit der Kunst und der Natur fanden.

### 2.3 Einfühlungstheoretische Aspekte in Vincent van Goghs persönlicher Kunstauffassung

Die Vorstellung, der Mensch lege unwillkürlich und unbewusst persönliche Empfindungen in die von ihm angeschauten Gegenstände und nehme sie dann als dem Objekt eigene Emotion wahr, kann man als den Kerngedanken der Einfühlungstheorie bezeichnen. Die vorangegangenen Betrachtungen haben gezeigt, dass diese Grundidee in verschiedenen Strömungen des 19. Jahrhunderts, auch abseits der deutschen Ästhetiktheorien ihre Verbreitung fand, wenn auch ohne die Begriffsbezeichnung „Einfühlung“. Die folgende Auseinandersetzung mit Vincent van Goghs persönlicher Kunstauffassung soll untersuchen, inwieweit seine eigenen Vorstellungen mit den Ideen seiner Zeit in Einklang stehen.

Vincent van Goghs Interesse für die Kunst entwickelt sich spätestens mit dem Beginn seiner Ausbildung im Kunsthandel in der Den Haager Filiale von Goupil & Cie. Durch seine Arbeit dort lernt er die Werke unterschiedlichster Maler kennen, sei es im Original oder durch Reproduktionen. Er sammelt Druckgraphiken nach Gemälden, die er besonders schätzt und als er selbst zu malen beginnt, bemüht er sich zudem um einen intensiven Austausch mit anderen Künstlern.

---

<sup>292</sup> Vgl. Blanc 1880, S. 600.

<sup>293</sup> Vgl. Zola 1988, S. 20.

Bei dieser Fülle an Informationen und Vincents Ehrgeiz, sein Wissen stets zu erweitern, entwickelt er früh eindeutige Präferenzen, die er im Laufe der Jahre zwar ergänzt, im Großen und Ganzen jedoch beibehält. So begeistert er sich zum einen sehr für die Kunst seiner Heimat. Er ist sowohl ein großer Bewunderer der alten niederländischen Meister, allen voran Rembrandt, als auch der Haager Schule, von deren Mitglied Anton Mauve er kurzzeitig sogar Unterricht erhält. Zum anderen verehrt er die Maler der Schule von Barbizon, ganz besonders Jean-François Millet. Dabei gilt seine Anerkennung neben ihren Kunstwerken auch ihrer Lebensweise. Etwas später nimmt van Gogh dann auch Eugen Delacroix in den Kreis seiner Vorbilder auf. Außerdem begeistert er sich für die Arbeiten von Adolphe Monticelli, Puvis de Chavannes, Jacob van Ruisdael, Charles-François Daubigny – um nur einige zu nennen – und japanische Holzschnitte. Auch später hält er an diesen Vorlieben fest, ganz besonders an der Hochachtung für seine Idole Millet und Delacroix<sup>294</sup>, bleibt jedoch stets Neuem gegenüber aufgeschlossen.

Zudem erweitert er sein Wissen durch die Lektüre von Kunstzeitschriften, kunsthistorischen und -kritischen Büchern und, wann immer es ihm möglich ist, durch Museumsbesuche. Hinzu kommen die vielen Diskussionen über Kunst mit seinem Bruder, ebenfalls Kunsthändler, der ihm, vor allem nach seiner Versetzung nach Paris, regelmäßig von den Neuerungen in der aktuellen Kunstszene Bericht erstattet.

Vincent van Gogh sammelt auf diese Weise eine große Menge an Eindrücken und unterschiedlichen Meinungen zur Malerei. Aus dieser Fülle entwickelt er schon früh seine persönliche Kunstauffassung, an der er Zeit seines Lebens festhält und die er gegenüber anderen, beispielsweise in Diskussionen mit seinen Freunden und Kollegen Emile Bernard und Paul Gauguin, vehement verteidigt.

Hinweise auf Vincent van Goghs Kunstverständnis liefern auch seine Briefe. Zum einen verweist er darin auf bestimmte Schriftsteller, deren

<sup>294</sup> Zu Van Goghs Verhältnis zu seinen Idolen siehe auch: Arnold, Matthias: Van Gogh und seine Vorbilder, München 1997.



kunsttheoretischen Ansichten er sich anschließt oder die er ablehnt. Zum anderen finden sich dort Äußerungen zu seiner eigenen künstlerischen Arbeit, zu den Prioritäten, die er setzt und zu den Anforderungen, die er an seine eigenen Werke stellt.

Bereits zu Beginn seines Malerdaseins festigen sich van Goghs Erwartungen an ein gutes Kunstwerk. Er hält das genaue Studium am Modell, die detaillierte Beobachtung und das Arbeiten unmittelbar nach der Natur für unerlässlich, weshalb er sich gerade zu Anfang ganz darauf konzentriert, nach Modell zu zeichnen. Wohl nicht zuletzt aus diesem Grund schreibt Evert van Uitert, man könne Vincent van Gogh „ruhigen Gewissens als Realist oder Naturalist bezeichnen“<sup>295</sup>. Und auch van Gogh selbst scheint es Anfang der 1880er Jahre als sein Ziel zu betrachten, sich in die Reihe der französischen Realisten zu stellen. Doch obwohl der Maler unzählige Stunden für das Naturstudium aufwendet, die genau beobachtete Wiedergabe zu seinem erklärten Ziel macht und die Arbeit aus der Erinnerung oder gar der Phantasie heraus fast durchgängig strikt ablehnt, ist dies nur eine Facette seiner Kunstauffassung. Sehr schnell zeigt sich, dass es für Vincent van Gogh keine Kunst ohne Gefühl gibt. Doch darin sieht er keinen Konflikt mit dem Realismus. Bei seinen Betrachtungen, in denen er sich nicht auf die Malerei beschränkt, sondern in die er auch die Literatur miteinbezieht, verdeutlicht er, dass die rein detailgetreue Abbildung, auf die der Darstellende keinen persönlichen Einfluss nimmt, nicht das Ziel ist, das es in seinen Augen zu erreichen gilt. Stattdessen spielen Vorstellungskraft und Gefühl, entscheidende Faktoren für die Kunst der Romantik, van Goghs Ansicht nach auch für eine realistische, eine naturalistische Wiedergabe der Wirklichkeit eine Rolle:

Delacroix, Millet, Corot, Dupré, Daubigny, Breton, 30 namen meer, vormen zij niet het hart van deze eeuw in zake schilderkunst, en deze allen, hebben zij niet *hun wortel* in de romantiek *al overtroffen zij de romantiek*.  
De roman en het romantieke is onze tijd, en verbeeldingskracht, senti-

<sup>295</sup> Uitert, Evert van: Van Goghs Sinn für die Realität, wie im Himmel so auf Erden, in: Kat. Ausst. Mit den Augen von Vincent van Gogh. Seine Wahlverwandtschaften und sein Kunstempfinden, Van Gogh Museum Amsterdam 2003, Amsterdam 2003, S. 73.

ment moet men bij 't schilderen hebben. Realisme en naturalisme ZIJN ER NIET VRIJ van GELUKKIGERWIJS. Zola *schept* maar houdt geen *spiegel* voor de dingen, *schept ze verbazend* maar *schept, dicht*. daarom is het zoo mooi. Zooveel voor naturalisme en realisme die TOCH met de romantiek in verband staan.<sup>296</sup>

Erst durch die Zugabe von Gefühl wird die realistische Schilderung zum Kunstwerk. Dabei unterscheidet Vincent van Gogh, wie Emile Zola, den er hier als Beispiel anführt, oberflächliche Sentimentalität und wahres, persönliches Empfinden. Auf diese Differenzierung legt er auch bei seinen eigenen Arbeiten großen Wert. Sein künstlerisches Ziel formuliert er bereits im Sommer 1882 so:

Ik wil teekeningen maken die sommige mensen treffen. [...] Hetzij in figuur hetzij in landschap zou ik wel willen uitdrukken niet iets sentimenteel weemoedigs doch ernstige smart. Enfin ik wil 't zoo ver brengen dat men zegt van mijn werk, die man voelt diep en die man voelt fijn.<sup>297</sup>

Van Gogh will dem Betrachter mehr präsentieren als nur eine genau beobachtete Spiegelung der Realität. Er will in ihm Empfindungen hervorrufen, die sich nicht aus rührseligen Kompositionen ergeben, sondern die durch seine eigenen, tiefen Gefühle, die er in seine Arbeiten einfließen lässt, entstehen. Van Gogh will sich in jedem seiner Werke dem Betrachter offenbaren, sein persönliches Gefühl sowohl in seinen Figuren- als auch in seinen Landschaftsbildern sichtbar machen.

296 „Delacroix, Millet, Corot, Dupré, Daubigny, Breton, 30 Namen mehr, formen sie nicht hinsichtlich der Malerei das Herz dieses Jahrhunderts, und alle von ihnen, haben sie nicht *ihre Wurzeln* in der Romantik, *obwohl sie die Romantik übertroffen haben*. Romantik und Romantizismus sind unsere Zeit, und man muss Vorstellungskraft, Gefühl im Gemälde haben. Realismus und Naturalismus SIND GLÜCKLICHERWEISE NICHT FREI davon. Zola *erschafft*, aber hält den Dingen keinen *Spiegel* vor, *erschafft sie erstaunlich*, aber *erschafft, dichtet*. Darum ist es so gut. Soviel zu Naturalismus und Realismus, die DOCH mit der Romantik verbunden sind.“ B 537.

297 „Ich will Zeichnungen machen, die einige Menschen bewegen. [...] Ob in der Figur oder in der Landschaft, ich möchte nicht etwas sentimental Melancholisches, sondern ernsthafte Trauer ausdrücken. Enfin, ich will es soweit bringen, dass man über mein Werk sagt, dieser Mann fühlt tief und dieser Mann fühlt zart.“ B 249.

Hierin bestärkt ihn besonders Emile Zolas Grundsatz, ein Kunstwerk sei ein Zipfel der Schöpfung durch ein Temperament betrachtet. Die Vereinigung von genauem Naturstudium und Ausdruck der persönlichen Empfindung, wie Zola sie propagiert, entspricht ganz Vincent van Goghs Vorstellung, wonach der individuelle Charakter eines Malers den wichtigsten Einfluss auf dessen Kunst darstellt. Diese Ansicht verteidigt er nicht nur vehement, er versucht auch, sie in seinen Arbeiten umzusetzen: „Op het punt waar ik nu sta echter, zie ik kans om een gevoelde impressie te geven van wat ik zie. Niet altijd letterlijk precies – veeleer nooit precies – want men ziet de natuur door zijn eigen temperament.“<sup>298</sup>

Auch als gerade die Werke auf Ablehnung stoßen, bei denen es ihm nach eigener Einschätzung gelingt, seinen Vorsatz zu erfüllen und zu vermitteln, was er bei der Betrachtung eines Motivs fühlt, bleibt er seiner Überzeugung treu. Er weigert sich, seine Arbeitsweise zu verändern, um mehr Anerkennung zu erfahren, wenn er sie dann nicht mehr als Ausdruck seiner Persönlichkeit betrachten kann. So schreibt er seinem Bruder im Frühjahr 1882, als Hermanus Tersteeg, ein Mitarbeiter von Goupil & Cie in Den Haag und mit Vincent und Theo van Gogh gut bekannt, einige seiner Zeichnungen ablehnt:

Hij moet nu maar eens, eens en voor altijd, zien dat ik de zaak serieus aanpak en mij niet laat forceeren om werk in de wereld te sturen dat niet mijn eigen karakter draagt. Mijn eigen karakter begint vooral in mijn laatste teekeningen??? studies??? die Tersteeg afkeurde, te komen.<sup>299</sup>

Ganz im Sinne Zolas verknüpft Vincent van Gogh ein gutes Kunstwerk eng mit dem Charakter des es erschaffenden Künstlers. Wenn dieser sich offenbart, sich ganz in sein Werk einbringt, nur dann ist in

298 „An diesem Punkt, an dem ich nun bin, sehe ich aber die Chance, einen gefühlten Eindruck zu geben, von dem, was ich sehe. Nicht immer buchstäblich genau – vielmehr nie genau –, denn man sieht die Natur durch sein eigenes Temperament.“ B 492.

299 „Er muss jetzt aber einmal, ein für alle Mal, sehen, dass ich die Sache ernsthaft angehe und mich nicht zwingen lasse, Werke in die Welt zu senden, die nicht meinen eigenen Charakter tragen. Mein eigener Charakter beginnt vor allem in meinen letzten Zeichnungen??? Studien??? herauszukommen, die Tersteeg beanstandet.“ B 210.

Vincent van Goghs Augen das Gelingen der Arbeit möglich. Künstler, die ihre Bilder so angelegen, dass sie sich möglichst gut verkaufen und dabei ihre eigene Persönlichkeit verleugnen, lehnt er ab:

Maar werken op verkoopbaarheid is niet precies den regten weg mijns inziens maar veeleer de liefhebbers verneuken. En dat hebben de echte [artiesten] niet gedaan maar de sympathie die zij kregen vroeger of later kwam om reden van hun opregtheid.<sup>300</sup>

Bestätigung für diese Ansicht findet er gerade bei jenen Künstlern, die er mehr als alle anderen bewundert – bei Jean-François Millet und Eugene Delacroix. Mit beiden Künstlern macht sich van Gogh nicht nur durch ihre Werke, sondern auch durch Biografien über sie vertraut. Im Frühjahr 1882 liest er Alfred Sensiers Buch *La vie et l'œuvre de Jean-François Millet*, eine Veröffentlichung, die entscheidend zu van Goghs Idealisierung Millets beiträgt. Sensier gibt in der Biographie einige angebliche Äußerungen Millets wieder, die dessen Einstellung zum Kunstschaffen illustrieren sollen und die van Gogh sehr beeindruckten.

Seine Reaktion auf die Ablehnung seiner Zeichnungen durch Tersteeg hat bereits gezeigt, dass Vincent van Gogh den persönlichen Ausdruck des Künstlers in seinem Werk als unerlässlich betrachtete und unter keinen Umständen darauf verzichten wollte. Dank Sensiers Veröffentlichung findet er hierzu auch eine Parallele bei Jean-Francois Millet:

J'aimerais mieux ne rien dire que de m'exprimer faiblement.– Het is eerst gisteren dat ik dat laatste woord van Millet las doch voor dien tijd had ik dat zelfde wel gevoeld, dat is het weshalve ik soms behoefte gevoel om niet met een zacht penseel doch een hard timmermanspotlood en een pen het er in te krassen wat ik voel.<sup>301</sup>

300 „Aber auf Verkaufbarkeit hinzuarbeiten ist meiner Meinung nach nicht genau der richtige Weg, sondern bedeutet eher, Kunstliebhaber zu betrügen. Und das haben die echten [Künstler] nicht getan, sondern die Sympathie, die sie früher oder später bekamen, kam aufgrund ihrer Aufrichtigkeit.“ B 252.

301 „Ich würde lieber nichts sagen, als mich schwach auszudrücken.– Es war erst gestern, dass ich das letzte Wort von Millet las, aber vor dieser Zeit hatte ich das Gleiche ge-

In diesem Ausspruch findet van Gogh sein eigenes Denken in Worte gefasst und erkennt so in Millet einen Künstler, dem die Übermittlung der eigenen Empfindung ebenso am Herzen liegt wie ihm selbst und der hinsichtlich seiner eigenen Kunst ebenfalls zu keinem Kompromiss bereit wäre. Durch Sensiers Biographie ergibt sich für van Gogh das Bild von Millet als Maler, der sein Ziel unter allen Umständen verfolgt und der für seine Kunst großen persönlichen Einsatz leistet. Ein Ausspruch Millets hat van Gogh ganz besonders beeindruckt, so dass er ihn noch Jahre nach der Lektüre Sensiers immer wieder zitiert: „dans l'art il faut y mettre sa peau“<sup>302</sup>. Dies beinhaltet alle wichtigen Ideale van Goghs. Zum einen bedeutet es die materielle Hingabe an die Kunst, den Verzicht auf Erfolg, Einkommen und Gesundheit, um Werke zu erschaffen, die dem eigenen Kunstverständnis entsprechen. In Millet sieht van Gogh, nicht zuletzt dank Sensiers Schilderung, den Prototyp des enthaltenen Malers, der als Bauer unter Bauern nicht dem Ruhm nachjagte, sondern seinen Vorstellungen treu blieb. Doch gleichzeitig kann man in jenem Ausspruch auch die Aufforderung lesen, etwas von seiner eigenen Persönlichkeit in jedes einzelne Kunstwerk zu legen. Dass van Gogh Millets Aussage nicht nur als Aufforderung ansieht, sich gänzlich für die Kunst aufzuopfern, sondern darin auch den Hinweis zu entdecken meint, das eigene Selbst in ein Kunstwerk einfließen zu lassen, zeigt sich in einem Brief an seinen Bruder Theo von 1884. Er nimmt darin Bezug auf die Gedichte von Francois Coppée, die er kurz zuvor gelesen hat. Er lobt Coppée und bezeichnet ihn als einen jener Künstler, „qui y mettent leur peau“<sup>303</sup>. Er hebt besonders dessen Gedichte *Emigrants* und *Menuet* hervor und bewundert, dass es dem Autor gelingt, die beiden so unterschiedlichen Szenen doch gleichermaßen lebendig und berührend wiederzugeben. Dann fährt er fort:

---

fühlt, weshalb ich manchmal das Bedürfnis fühle, nicht mit einem zarten Pinsel, sondern mit einem harten Zimmermannsbleistift und einer Feder einzukratzen, was ich fühle.“ B 210.

302 „Man muss Leib und Seele in die Kunst legen“ Sensier, Alfred: *La vie et l'œuvre de J.F. Millet*, Paris 1881, S. 147; B 210, B 257, B 267, B 336, B 400, B 430, B 493.

303 „die Leib und Seele hinein legen“ B 430.

Dat opgaan in 't moment – dat zoo gansch en al meegesleept en geïnspireerd worden door 't milieu waarin men toevalligerwijs is – wat kan men er aan doen. en al kon men er zich tegen in zetten als men wou, waartoe zou het nuttig zijn, waarom zou men zich niet overgeven aan dat wat voor de hand ligt als zijnde dit nog après tout de zekerste weg om iets te crééeren.<sup>304</sup>

Der Dichter im konkreten Beispiel, aber auch ein Künstler im Allgemeinen kann demnach dann eine Szene in ein wahres Kunstwerk verwandeln, wenn sein eigenes Ich, sein Empfinden mit der Umgebung verschmilzt. Und diese Fusion geschieht, ohne dass der Mensch darauf Einfluss nehmen kann. Was van Gogh hier beschreibt, die unwillkürliche Absorption im Augenblick, die Vereinigung mit der Umgebung, erinnert an Robert Vischers Idee von der Selbstversetzung. Und es zeigt eine der für van Gogh denkbaren Interpretationen von Millets „dans l'art il faut y mettre sa peau“. Demnach bedeutet es nicht nur die völlige Hingabe an das Künstlerdasein, sondern auch die Übertragung des eigenen Leibes und der eigenen Seele in die darzustellende Umgebung und damit in das Kunstwerk selbst.

Auch bei der Beschäftigung mit seinem zweiten großen Vorbild, Eugen Delacroix, fühlt sich van Gogh in seiner Ansicht bestärkt, in einem wahren Kunstwerk müsse der Künstler stets auch seine eigenen Gefühle zum Ausdruck bringen. Diesen Vorsatz hatte er bereits zu Beginn seiner Tätigkeit als Maler gefasst – „misschien is zoo'n klein landschapje als de laan v. Meerdervoort, de Rijswijksche weilanden, de Scharrendroogerij ook een klein begin. Daarin is ten minste iets direkt uit mijn eigen gemoed.“<sup>305</sup> – und bis an sein Lebensende weiterverfolgt:

304 „Aufgehen im Augenblick – so ganz und völlig mitgerissen und inspiriert werden von der Umgebung in der man zufälligerweise ist – was kann man dagegen tun. Und wenn man ihm widerstehen könnte, wenn man wollte, wozu wäre das nütze, warum sollte man sich nicht übergeben an das was vor einem liegt, da es doch letztendlich der sicherste Weg ist, etwas zu erschaffen.“ B 430.

305 „vielleicht ist so eine kleine Landschaft wie die Allee v. Meerdervoort, die Rijswijkschen Weiden, die Trockenfisch-Scheune auch ein kleiner Anfang. Darin ist zumindest direkt etwas von meinem eigenen Gemüt.“ B 249.

Ce sont d'immenses étendues de blés sous des ciels troublés et je ne me suis pas gêné pour chercher à exprimer de la tristesse, de la solitude extrême. Vous verrez cela j'espère sous peu – car j'espère vous les apporter à Paris le plus tôt possible puisque je croirais presque que ces toiles vous diront ce que je ne sais dire en paroles, ce que je vois de sain et de fortifiant dans la campagne.<sup>306</sup>

Sein besonderes Interesse für Delacroix wird geweckt, als er zunächst im Sommer 1884 *Les artistes de mon temps* von Charles Blanc liest und ein Jahr später Théophile Silvestres *Eugène Delacroix. Documents nouveaux*. Dabei faszinieren ihn anfangs hauptsächlich die Darlegungen zu Delacroix' Farbtheorie, auf die er sich in den Folgejahren immer wieder bezieht. Doch in Blancs Veröffentlichung findet sich auch eine Anekdote, die einen Einblick in Delacroix' Kunstverständnis gibt und über die van Gogh berichtet: „Het is voor de *tweede* keer dat ik aan een woord van Delacroix heel veel heb.“<sup>307</sup>. Folgende Erzählung von Charles Blanc hatte jenen bleibenden Eindruck bei Vincent van Gogh hinterlassen:

Ce passage remarquable qui, à le bien prendre, est une confession d'Eugène Delacroix sur sa manière, nous rappelle un mot non moins remarquable qu'il avait coutume de dire: „Le peintre doit faire son tableau comme l'acteur déclame son rôle: quand il le sait par cœur. Excellente maxime, qui lui était chère. Il y insistait chaque fois que l'on parlait d'art avec lui. Il nous souvient qu'un soir, après avoir quitté deux amis, à la suite d'une causerie dans les rues, qui s'était prolongée jusqu'à minuit, il leur criait encore, à cinquante pas de distance, en mettant ses deux mains en porte-voix: *par cœur! Oui par cœur!*“<sup>308</sup>

306 „Das sind die unendlichen Weiten des Weizens unter den unruhigen Himmeln und ich geniere mich nicht, zu versuchen, die Traurigkeit der extremen Einsamkeit auszudrücken. Ich hoffe, ihr werdet das in Kürze sehen – denn ich hoffe, sie euch so bald wie möglich nach Paris zu bringen, da ich beinah glaube, dass diese Leinwände euch sagen werden, was ich nicht in Worte fassen kann, was ich Gesundes und Kräftigendes auf dem Land sehe.“ B 898.

307 „Das ist das zweite Mal, dass ich ganz viel von einem Ausspruch von Delacroix habe.“ B 496.

308 „Diese bemerkenswerte Passage, die, um es genau zu nehmen, ein Geständnis von Eugène Delacroix zu seinem Stil ist, erinnert uns an einen nicht weniger bemerkenswerten

Zu dem besonderen Gewicht, das van Gogh dieser Erzählung beimisst, dürfte auch die Leidenschaftlichkeit beigetragen haben, mit der Delacroix seinen Standpunkt in Blancs Überlieferung vertritt. Vincent van Gogh, der in der Diskussion mit anderen Künstlern seine Meinung oft sehr hitzig und unnachgiebig verteidigte, mag die Vorstellung, der Maler habe seine Überzeugung laut in die nächtlichen Straßen hinausgeschrien, sehr imponiert haben. Delacroix' „par cœur!“ versteht van Gogh als Schlachtruf des Malers, als den entscheidenden Zusatz, mit dem aus einer Studie nach der Natur ein Kunstwerk wird. Die Überzeugung, ein Bild müsse „par cœur“, also „auswendig“ oder „aus der Erinnerung heraus“ entstehen, entspricht allerdings nicht van Goghs festem Glauben an die genaue Beobachtung und das unbedingte Malen nach dem Modell. Doch in einem Brief an seinen Freund und Malerkollegen Anthon van Rappard umschreibt van Gogh die Anekdote folgendermaßen:

Nog iets van Delacroix – hij had een discussie met een vriend over de kwestie van werken absoluut naar de natuur en zeide bij die gelegenheid dat men zijn *studies* uit de natuur halen moest – maar dat het *eigenlijke schilderij uit het hoofd* moest worden gemaakt.<sup>309</sup>

Diese Interpretation kommt nun van Goghs Überzeugung, der Natur müsse das persönliche Empfinden des Malers hinzugefügt werden, um ein Kunstwerk zu erschaffen, deutlich näher. Wie Vincent van Gogh diese Passagen interpretiert, ist für diese Arbeit von größerer Bedeu-

---

Ausspruch, den er zu sagen pflegte: ‚Der Maler muss sein Bild malen, wie der Schauspieler seine Rolle vorträgt: als wenn er es auswendig wüsste. Ein ausgezeichneter Leitspruch, der ihm lieb und teuer war. Er bestand jedes Mal darauf, wenn man mit ihm über Kunst sprach. Wir erinnern uns, dass er eines Abends, nach dem Abschied von zwei Freunden, im Anschluss an ein Gespräch auf der Straße, das sich bis Mitternacht hingezogen hatte, noch aus fünfzig Metern Entfernung mit seinen zwei Händen in der Luft zum Sprachrohr geformt, schrie: *auswendig! Ja auswendig!*“ Blanc, Charles: *Les artiste de mon temps*, Paris 1876, S. 76–77.

<sup>309</sup> „Noch etwas über Delacroix – er hatte mit einem Freund eine Diskussion über die Frage, gänzlich nach der Natur zu arbeiten, und sagte bei dieser Gelegenheit, dass man seine *Studien* aus der Natur holen müsse – aber dass die *eigentlichen Bilder aus dem Kopf* gemacht werden müssten.“ B 526.



tung als die Frage, ob Blancs Anekdoten sich tatsächlich so zugetragen haben und ob sie Delacroix' Ansichten korrekt wiedergeben.

Vincent van Gogh kann sich sehr leidenschaftlich für seine Überzeugungen einsetzen und wenn er Neues entdeckt, seien es nun Bilder oder Literatur, dann zeigt er dafür oft eine bedingungslose Begeisterung und erhebt die neuen Erkenntnisse über alles andere. Ob diese neuen Einsichten dabei der Intention des Urhebers entsprechen oder sich nur aus van Goghs persönlicher Interpretation ergeben, spielt für den Holländer keine Rolle. Enthusiastisch berichtet er also mehrfach von Delacroix' „par cœur!“, obwohl er sich stets gegen die Arbeit ohne die Natur als Vorbild ausspricht. Somit liegt die Vermutung nahe, dass Vincent van Gogh dieses „par cœur!“ nicht ausschließlich als „auswendig“ im Sinne von „ohne Modell“ verstanden hat. Van Gogh geht davon aus, dass auch Delacroix Studien vor der Natur als unersetzbare Voraussetzung für ein Gemälde ansah, erst für das Kunstwerk selbst gilt dann „par cœur!“. Es wäre denkbar, dass van Gogh dies als Beschreibung eines intuitiven Arbeitsvorgangs auslegt, als Ausdruck dafür, dass das Kunstwerk bei aller detaillierten Naturbeobachtung letztendlich doch aus dem Inneren des Künstlers kommen müsse, „auswendig“, also ohne Überlegung, ohne Planung. So käme unwillkürlich und unbewusst etwas vom persönlichen Charakter des Malers in sein Werk. Diese Deutung könnte van Goghs Begeisterung für Delacroix' Idee des „par cœur!“ erklären.

Die vorangegangenen Beispiele sollen zeigen, dass Vincent van Gogh von der Vorstellung, in einem wahren Kunstwerk müssten sich genaue Naturbeobachtung und Ausdruck des persönlichen Empfindens verbinden, so überzeugt ist, dass er aus den verschiedensten Quellen Argumente zu ihrer Untermauerung zieht. Wie bereits gesehen, betrachtet Vincent van Gogh gerade Zolas Prämisse „Une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament“<sup>310</sup> als einen der wichtigsten Bausteine zur Unterstützung seiner eigenen Kunstauffassung. Neben vielen Romanen Zolas liest er auch dessen Veröffentlichungen *Mon*

310 Zola 1893, S. 307.

*Salon* und *Mes haines*. Während van Gogh den Romanen uneingeschränkte Begeisterung entgegenbringt, beurteilt er Zolas Besprechungen zur zeitgenössischen Kunst weitaus kritischer. In weiten Teilen, gerade hinsichtlich der Bewertung einzelner Künstler und insbesondere bezüglich Eduard Manet, teilt er Zolas Meinung nicht:

Kent gij het stuk van Zola over Manet? Ik betreur het van hem slechts zeer enkele schilderijen te hebben gezien. Ik zou vooral zijn naakte vrouwenfiguren graag eens zien. Ik vind het niet overdreven dat sommigen, b.v. Zola, *dweepen* met hem ofschoon ik voor mij volstrekt niet vind hij onder de allereersten dezer eeuw kan worden gerekend. Doch 't is een talent dat *zijn raison d'être zeer zeker heeft* en dat is al veel. Het stuk dat Zola over hem schreef staat in het deeltje „mes haines“. de *conclusies* die Zola maakt als ware Manet een man die als 't ware een nieuwe toekomst opent voor moderne opvatting in de kunst, kan ik voor mij niet delen, voor mij is niet Manet doch *Millet* die essentieel moderne schilder die den horizon opende voor velen.<sup>311</sup>

Dass Zolas Ansichten teilweise deutlich von van Goghs eigenen differieren, schmälert sein Ansehen beim Holländer jedoch nicht: Auch wenn er das Ergebnis von Zolas Salonkritik für fehlerhaft hält, so lehnt er die Kritik nicht als Ganzes ab, da er darin eine neue Sichtweise und wichtige Denkanstöße erkennt:

Regt graag begin ik in dezen te zeggen dat ik dus *niet* ben onder degenen die Zola dit boek kwalijk nemen. Ik leer er Zola door kennen, ik leer er Zolas zwakke zij door kennen – onvoldoende begrippen in zake schilderkunst – *préjugés* in plaats van *jugement* juste in die speciale affaire. Maar,

311 „Kennst du den Teil von Zola über Manet? Ich bedaure, dass ich von ihm nur sehr wenige Bilder gesehen haben. Ich würde vor allem gerne einmal seine nackten Frauenfiguren sehen. Ich finde es nicht übertrieben, das einige, z.B. Zola, von ihm schwärmen, obwohl ich persönlich absolut nicht finde, dass er zu den allerersten dieses Jahrhunderts gezählt werden kann. Doch er ist ein Talent, das ganz sicher seine Daseinsberechtigung hat und das ist schon viel. Dieser Teil, den Zola über ihn geschrieben hat, steht in dem Band ‚Mes haines‘. Ich persönlich kann die Schlussfolgerung, zu der Zola kommt, dass Manet nämlich ein Mann sei, der eine neue Zukunft für moderne Ideen in der Kunst eröffnen würde, nicht teilen; für mich ist nicht Manet, sondern Millet der wesentliche moderne Maler, der den Horizont für viele öffnet.“ B 428.

amice, zal ik aan een vriend geërgerd worden om reden van een fout in hem – dat zij verre. Integendeel ik heb hem om zijn fout eigenlijk gezegd te liever. Dus ik heb met een geheel eigenaardig gevoel de artikels over den Salon gelezen. ik vind het enorm verkeerd, gansch en al mis, behalve gedeeltelijk de appreciatie van Manet – ik vind Manet ook knap – maar erg interessant, Zola over kunst, soortgelijk interessant als b.v. een landschap van een figuurschilder, 't is zijn genre niet, 't is oppervakkig, onjuist, maar wat een opvatting – niet doorgevoerd – que soit – niet regt duidelijk – que soit – maar 't geeft te denken en is oorspronkelijk en tintelend van leven althans.<sup>312</sup>

So wenig van Gogh Zolas Urteil hinsichtlich Manet und anderer, einzeln besprochener Künstler teilt, so sehr begeistert er sich für dessen allgemeine Kunstauffassung. Denn er erkennt in Zolas Ideen entscheidende Übereinstimmungen mit seinen eigenen Vorstellungen.

Wie bereits angedeutet, vertritt van Gogh auch bei der Frage nach dem Realismus eine ähnliche Einstellung wie Emile Zola. So wie jener schrieb, Realismus allein habe für ihn keine besondere Bedeutung, da die wirklichkeitsgetreue Abbildung nur die Grundvoraussetzung für jeden Maler sein müsse, zu der dann das eigene Temperament hinzukommen müsse, so schreibt Vincent, man müsse unter dem Realismus mehr verstehen als nur seine wortwörtliche Bedeutung im Sinne der genauen Zeichnung und Wiedergabe der Lokalfarbe: „Er is nog iets anders dan dat.“<sup>313</sup> Damit verlangt er ebenfalls eine Darstellung, die

312 „Ich möchte damit beginnen, zu sagen, dass ich nicht einer von denen bin, die Zola dieses Buch übel nehmen. Ich lerne Zola dadurch kennen, ich lerne dadurch Zolas schwache Seite kennen – unzureichendes Wissen von der Malerei – Vorurteile anstelle von gerechtem Urteil in dieser speziellen Sache. Aber, mein Freund, soll ich mich ärgern über einen Freund aufgrund eines Fehlers von ihm – das liegt mir fern. Im Gegenteil, ich habe ihn wegen dieses Fehlers eigentlich lieber. So habe ich mit einem ganz eigenartigen Gefühl die Artikel über den Salon gelesen. Ich finde es ganz verkehrt, ganz und gar falsch, außer teilweise die Wertschätzung für Manet – ich finde Manet auch intelligent – aber sehr interessant: Zola über die Kunst, das ist ähnlich interessant wie z.B. eine Landschaft von einem Figurenmaler, das ist nicht sein Genre, das ist oberflächlich, unrichtig, aber was für eine Meinung – nicht durchgeführt – so sei es – nicht richtig deutlich – so sei es – aber zumindest lässt es einen denken und ist ursprünglich und sprühend vor Leben.“ B 359.

313 „Es ist noch etwas anderes als das.“ B 495.

mehr enthält als die rein realistische Spiegelung. Die Bedeutung von Emile Zolas Ideen, die weit über den strengen Naturalismus hinausgehen, für Vincent van Goghs eigene Überzeugungen hat Albert Dreyfus 1913 treffend zusammengefasst:

Dann hat man zu wenig bisher beachtet, wie viel Romantik gerade in der bekannten Zolaschen Definition steckt: ‚Die Kunst ist ein Stück Natur, das durch ein Temperament hindurch gesehen wird.‘ Sie öffnet die Tore aller subjektiven Willkür. Gerade die Selbstherrlichkeit des Temperaments, wie sie in dieser Formel impliziert ist, entsprach van Gogh. Er hat versucht, sogar die Sonne durch sein Temperament hindurch zu sehen. Auch sein Hang zur Mystik trägt ihn über den Naturalismus empor.<sup>314</sup>

Doch es wäre falsch zu glauben, Vincent van Gogh habe seine Ideen lediglich von Emile Zola übernommen. Viel wahrscheinlicher ist es, dass er viele dieser Gedanken schon vor der Beschäftigung mit dessen kunsttheoretischen Schriften entwickelt. Als er Zolas Schriften dann kennenlernt, nutzt er sie dort zur Argumentation, wo er Übereinstimmungen findet. Ein Beispiel hierfür ist van Goghs Überzeugung, dass nicht nur das Kunstwerk, sondern auch der Künstler Beachtung erfahren soll: „Nu zeide ik U reeds bij een vorige gelegenheid dat ik in ’t algemeen en meer bijzonder bij artisten let op den man die ’t werk maakt evenzeer als op ’t werk zelf.“<sup>315</sup> Dies lässt an Zolas Ausspruch „c’est l’homme que je trouve dans l’œuvre“<sup>316</sup> in *Mes Haines* denken. Doch van Gogh erwähnt *Mes Haines* erst zwei Jahre nach dieser Äußerung erstmals in einem Brief, es ist also wahrscheinlich, dass er die Schrift zu diesem Zeitpunkt noch gar nicht kannte. Außerdem setzt Zola den Urheber des Kunstwerks an die erste Stelle, während van Gogh Werk und Künstler gleich gewichtet. Diese Indizien lassen vermuten, dass van Gogh sich nicht auf Zola bezieht, sondern unabhängig von ihm ähnliche Ideen entwickelt. Nachdem er *Mes Haines* gelesen hat, zitiert

314 Dreyfus, Albert: Vincent van Gogh; in: Die Kunst für Alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur 5 (1913), S. 108/109.

315 „Ich habe dir bei einer früheren Gelegenheit gesagt, dass ich im Allgemeinen und mehr noch, besonders bei Künstlern, auf den Mann achte, der das Werk gemacht hat, ebenso wie auf das Werk selbst.“ B 190.

316 „Es ist der Mensch, den ich im Kunstwerk finde.“ Zola 1893, S. 37.

er daraus, um seine eigene These, die Persönlichkeit des Künstlers solle im Kunstwerk zu Ausdruck kommen, zu festigen:

Zola, die sich overigens m.i. nog al eens kolossaal vergist in zijn oordeel over schilderijen – zegt in „mes haines“ iets moois over kunst in 't algemeen. „Dans le tableau (l'œuvre d'art) je cherche, j'aime l'homme – l'artiste. –“

Ziedaar, dat vind ik volkomen waar – ik vraag U, wat zit er voor een *man*, wat voor een ziener/kijker of *denker*, wat voor een soort menselijk karakter, achter zekere doeken waarvan de techniek wordt geroemd – immers dikwijls *niets*.<sup>317</sup>

Letztendlich belegt gerade die Tatsache, dass van Gogh Emile Zolas Meinung in vielen Belangen ablehnt, dass er sich mit dessen Theorien differenziert auseinandergesetzt hat. Die Kritik, die er so manchem Urteil des Schriftstellers entgegenbringt, verleiht den Punkten, in denen er mit ihm übereinstimmt umso mehr Gewicht. Dass van Gogh die Idee „Une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament“<sup>318</sup> unreflektiert übernommen hätte, wenn sie nicht mit seinen eigenen, bereits bestehenden Ansicht harmoniert hätte, erscheint somit undenkbar.

Vincent van Gogh erweist sich als Anhänger einer individualistischen Interpretation des Naturalismus, wie sie sich bei Emile Zola findet, vorbereitet von Helmholtz' Vorstellung vom Maler als Übersetzer der Wirklichkeit, der immer nur seine persönliche Sicht wiedergeben kann. Neben Zola fand er auch in Charles Blancs *Grammaire* Bestätigung für diese Sichtweise. Dort stößt er bereits 1879 auf ein Zitat von Francis Bacon und schreibt:

317 „Zola, der sich übrigens meiner Meinung nach oft kolossal irrt in seinem Urteil über Gemälde – sagt in ‚Mes haines‘ etwas Schönes über Kunst im Allgemeinen. ‚im Gemälde (Kunstwerk) suche ich, liebe ich den Menschen – den Künstler. – ‘ Sieh da, das finde ich vollkommen wahr – ich frage dich, was für ein Mann, was für ein Seher/Beobachter oder *Denker*, was für eine Art menschlicher Charakter sitzt hinter gewissen Leinwänden, deren Technik gerühmt worden ist – doch häufig *niets*.“ B 515.

318 Zola 1893, S. 307.

Ik ken nog geen betere definitie voor het woord *Kunst* dan deze, 'L'Art c'est l'homme ajouté à la nature', de natuur, de werkelijkheid, de waarheid doch met eene beteekenis, met eene opvatting, met een karakter die de artist er in doet uitkomen en waaraan hij uitdrukking geeft, qui'il dégage, dat hij ontwart, vrijmaakt, verheldert.<sup>319</sup>

Werden Naturbeobachtung und Ausdruck des individuellen Charakters vereint, so könne ein Bild, beispielsweise von Mauve, Maris oder Israels, weit ausführlicher und deutlicher zum Betrachter sprechen als die beobachtete Natur allein<sup>320</sup>.

Die Idee, dass der Charakter des Malers im Bild zum Ausdruck kommt, hat bei Vincent van Gogh noch einen weitere Vorstellung zur Folge und auch diese weist eine gewisse Nähe zu den Betrachtungen der deutschen Einfühlungstheoretiker auf. Denn van Gogh erkennt auch, dass das Gefühl, das ein Künstler in sein Werk einfließen lässt, sich im Motiv der Arbeit selbst widerspiegelt und so unbelebte Gegenstände den Eindruck von individueller Beseelung erhalten. Erstmals berichtet er von dieser Beobachtung 1880 in Zusammenhang mit den Arbeiten von Charles Meryon: „Meryon, quand bien même il dessine des briques, du granit, les barres de fer ou garde-fou d'un pont, met quelque chose de l'âme humaine ébranlée par je ne sais quel navrement intime dans son eau-forte.“<sup>321</sup>

Dass van Gogh auch seiner eigenen Kunst das Ziel setzt, nicht nur seinen Figuren, sondern auch unbelebter Natur persönliche und menschliche Gefühle einzugeben, wird später in dieser Arbeit durch die Betrachtung seiner Werke veranschaulicht. Um das an dieser Stelle

319 „Ich kenne noch keine bessere Definition für das Wort Kunst als diese, ‚Die Kunst ist der Mensch hinzugefügt zur Natur‘, die Natur, die Wirklichkeit, die Wahrheit, doch mit einer Bedeutung, mit einer Meinung, mit einem Charakter, den der Künstler dort herausholt und dem er Ausdruck gibt, den er herausarbeitet, den er bemerkt, befreit, verdeutlicht.“ B 152.

320 Vgl. ebd.

321 „Meryon, auch wenn er Ziegel, Granit, Eisenstangen oder das Geländer einer Brücke zeichnet, bringt etwas von der menschlichen Seele, erschüttert durch ich weiß nicht welches intime Bedauern, in seine Radierung.“ B 158.

aber bereits zu verdeutlichen, soll auf das Bilderpaar *Sorrow* und *Les racines* vorgegriffen werden: Hier zeigt sich sehr deutlich, wie eng Vincent van Gogh seine eigenen Empfindungen mit dem Ausdruck von menschlicher Seele in der unbelebten Natur verknüpft. Vincent beschreibt Theo, er habe versucht, in die Landschaft dasselbe Gefühl zu legen wie in die Figur<sup>322</sup> und in dieser Arbeit sei etwas von seinem eigenen Gefühl enthalten<sup>323</sup>.

Vincent van Goghs Kunstauffassung ist nicht frei von den Einflüssen verschiedener Strömungen seiner Zeit. Doch seine häufigen Zitate und Bezüge auf die zeitgenössischen kunsttheoretischen Schriften dürfen nicht zu dem Schluss führen, dass van Gogh nur die damals populären Ideen adaptiert. Vielmehr fasst er viele seiner Vorstellungen bereits vor seinem intensiven Austausch mit den damaligen Ansätzen. Als diese ihm dann vertraut werden, findet er dort, beispielsweise bei Sensiers Bild von Millet, bei Zolas Idee vom Temperament und auch bei Charles Blanc, seine intellektuelle Heimat.

---

322 Vgl. B 222.

323 Vgl. B 249.

### 3 Die Wiederentdeckung der Natur

Neben den theoretischen Schriften, die sein Kunstverständnis prägen, beeinflussen auch andere Faktoren Vincent van Goghs Arbeiten. Im Hinblick auf seine Landschaftsdarstellungen muss hier vor allem sein Verhältnis zur Natur in den Fokus gerückt werden. Erneut stehen seine Ansichten hier nicht isoliert, sondern sind gut in den Kontext seiner Zeit einzuordnen.

Gerade in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts kommt es zu einer immer intensiveren Entwicklung der Urbanisierung<sup>324</sup>, Großstädte wie Paris oder London beginnen, sich immer stärker und schneller auszuweiten, die städtische Bevölkerung wächst rapide. Damit gelangt eine Entwicklung zu ihrem vorläufigen Höhepunkt, die bereits im 16. Jahrhundert ihren Anfang genommen hatte. Metropolen wie London oder Paris erweisen sich dabei immer wieder als wahrer Moloch<sup>325</sup>. Sie weisen zu dieser Zeit eine negative Bevölkerungsbilanz auf, d.h. es besteht ein Ungleichgewicht zwischen weniger Geburten und mehr Todesfällen, das nur durch einen steten Zuzug neuer Bewohner ausgeglichen werden kann. Dass die Städte trotzdem unaufhaltsam weiterwachsen, zeigt, wie viele Menschen zu dieser Zeit in die Metropolen strömen.

Dieses Wachstum kann nicht ausschließlich mit der Industrialisierung erklärt werden, da es bereits vor deren Beginn eingesetzt hatte. Doch im 19. Jahrhundert wird es durch den Zuzug von Menschen vom Land in die Ballungsräume, wo sie in den sich vergrößern den Industriebetrieben neue Arbeit finden, noch weiter verstärkt.

Die großen Städte versprechen große Chancen, hier werden höhere Löhne gezahlt, für Handwerker gibt es bessere Auftragsmöglichkeiten – mehr Menschen benötigen mehr Produkte, Dienstleistungen etc. –

---

324 Vgl. Osterhammel, Jürgen: Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts, München 2011, S. 360.

325 Vgl. Schott, Dieter: Europäische Urbanisierung (1000–2000). Eine umwelthistorische Einführung, Köln u.a. 2014, S. 165.



und wer Geld hat, kann es leichter vermehren. Osterhammel bezeichnet die Großstadt als „Triebkraft ökonomischer Kreisläufe und als Multiplikatorin gesellschaftlicher Bewegung“<sup>326</sup>. Das Ergebnis des enormen Zuzugs ist ein Wandel im Charakter der Städte<sup>327</sup>. Statt der mittelalterlichen Dreiteilung in politisch bestimmendes Patriziat, handwerklich-kaufmännische-bürgerliche Mittelschicht und Stadtarmut gibt es nun stärker differenzierte, weniger homogene gesellschaftliche Schichten.

Paris wächst in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts von 500.000 auf 1.3 Millionen Einwohner an<sup>328</sup>. Auch wenn die französische Hauptstadt nicht, wie beispielsweise Manchester, eine klassische, reine Industriestadt ist, und ihr Zentrum von Industrie freihält, tut die Industrialisierung das Ihre, und um 1848 gilt Paris mit seinem direkten Umland mit über 400.000 Industriearbeitern als die größte Industriestadt Europas. Dieses uferlose Wachstum hat extreme Bevölkerungsverdichtung und unglaublich schlechte sanitäre Verhältnisse zur Folge.

Darauf folgt die Umgestaltung der Stadt durch Georges-Eugène Baron Haussmann. Die einschneidenden Umbaumaßnahmen führen zu einer besseren Infrastruktur: Paris kommt in der Folge mit dem gewachsenen Verkehrsaufkommen besser zurecht und das Wasserversorgungs- und Abwassersystem wird deutlich verbessert. Es werden aber auch ganze Häuserblocks abgerissen und so wird die mittelalterliche Stadtstruktur durch ein neues, modernes Stadtbild ersetzt. Vielfach wird Haussmann heute soziale Blindheit vorgeworfen, weil er keinerlei Rücksicht auf die durch die Abrisse an den Stadtrand verdrängte Arbeiterschaft und Unterschicht nahm<sup>329</sup>. Dies forciert die soziale Polarisierung in Paris. Ein weiterer Aspekt der Haussmannisierung ist aber auch die Durchgrünung der Stadt. In Anlehnung an die Londoner Parks und Squares werden viele kleine und zwei große Parks angelegt, die der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden<sup>330</sup>. Haussmann ver-

---

326 Osterhammel 2011, S. 361

327 Vgl. ebd.

328 Schott 2014, S. 253.

329 Ebd., S. 263.

330 Ebd., S. 268.

folgt – und verwirklicht größtenteils – das Ziel, dem Stadtraum eine neue Ordnung zu geben, in der Schönheit und Funktionalität Hand in Hand gehen und das Bürgertum Kultur und Kommerz gleichermaßen frönen kann<sup>331</sup>.

All dies führt aus der Sicht vieler zu einer Aufwertung der Stadt als Lebensraum. Viele Städter betrachten sich als privilegiert gegenüber der in ihren Augen einfachen, ja zurückgebliebenen Landbevölkerung, ist doch die Stadt Schauplatz für technischen Fortschritt, kulturelle Kreativität und politisches Geschehen. Dieser Sichtweise stehen Vertreter einer teilweise radikalen Zivilisationskritik entgegen, die das ländliche Leben fernab der Großstädte romantisieren und die Stadt zur Wurzel allen Übels erklären. Diejenigen, die den Lärm, die Hektik und den Schmutz der Städte ablehnen, bewundern die hart arbeitenden Bauern und die ländliche Bevölkerung, die im Einklang mit der Natur zu leben scheint. So wird die ländliche Umgebung zum Sehnsuchtsort und der Bauer, der seinen Lebensunterhalt durch harte Arbeit mit seinen eigenen Händen verdient, zum Helden. Mit der Idealisierung dieser einfachen, naturverbundenen Lebensweise entwickeln sich auch ein neues Interesse an der ursprünglichen Natur sowie der Wunsch, diese besser zu verstehen und selbst mit ihr in Harmonie zu leben. Dieser Rückzug aufs Land wird „ein typisch zeitgenössischer Reflex“<sup>332</sup>.

### 3.1 Vincent van Gogh zwischen Boulevard und Borinage

Der Kontrast zwischen Stadt und Land gewinnt im 19. Jahrhundert eine viel größere Bedeutung als in den Epochen zuvor. Vincent van Gogh selbst entwickelt sehr klare Ansichten hinsichtlich der Qualitäten des Lebens in der Stadt und auf dem Land. Die Auseinandersetzung mit diesen beiden Extremen prägt sowohl seinen Lebensweg als auch sein Werk.

<sup>331</sup> Ebd., S. 272.

<sup>332</sup> Bürgi u.a.: Zwischen Erde und Himmel – van Goghs Landschaften. Eine Einführung in: Kat. Ausst. Vincent van Gogh. Zwischen Erde und Himmel. Die Landschaften, Kunstmuseum Basel 2009, Ostfildern 2009, S. 29

### 3.1.1 Unzählige Umzüge – Vincent van Goghs Suche nach einem Zuhause

In seinen 37 Lebensjahren wechselt Vincent van Gogh unzählige Male den Wohnort. Er wird geboren in Groot-Zundert, einem kleinen Ort in der niederländischen Provinz Brabant. Die Kindheit ist geprägt von einem innigen Verhältnis zur Natur. Der Vater ist als Pfarrer Angehöriger der Groninger Schule, einer gemäßigten Richtung des Protestantismus, die eine undogmatischere und individualistische Auslegung des Glaubens vertritt und Gottes Schöpfung in der Schönheit der Natur großen Respekt entgegenbringt<sup>333</sup>. Nach diesen Prinzipien werden auch Vincent und seine Geschwister erzogen. Außerdem unternehmen die Kinder, oft auch in Begleitung des Vaters, lange Spaziergänge über Land – eine Beschäftigung, die van Gogh sein gesamtes Leben lang beibehalten wird.

Vincent besucht in den folgenden Jahren Schulen in Zevenbergen und Tilburg, dann beginnt er seine Ausbildung bei Goupil & Cie in Den Haag, was seinen ersten längeren Aufenthalt in einer größeren Stadt bedeutet. Da aus dieser Zeit kein regelmäßiger Briefwechsel erhalten ist, bleibt nur zu vermuten, wie sich van Goghs Alltag dort abspielt. Seine Schwägerin berichtet später, er habe sich bei der Arbeit sehr beliebt gemacht und ein hervorragendes Zeugnis erhalten<sup>334</sup>. Zumindest als sein Bruder Theo für einige Tage in Den Haag zu Besuch ist, unternehmen die beiden einige Spaziergänge<sup>335</sup> und es ist anzunehmen, dass Vincent diese auch zu jener Zeit nicht nur auf die Dauer von Theos Aufenthalt beschränkt.

Im Mai 1873 folgt dann der Umzug in die Metropole London. Auch dort arbeitet Vincent van Gogh für Goupil & Cie, Quartier nimmt er in einem der Londoner Vororte. Seine Nachbarschaft beschreibt er als „betrekkelijk stil [...] het heeft wel iets van Tilburg, of zoo.“<sup>336</sup>

<sup>333</sup> Vgl. Stolwijk 2003, S. 26.

<sup>334</sup> Vgl. Johanna van Gogh-Bonger 1913 über Vincent van Gogh, in: Digitale Bibliothek 142: Vincent van Gogh. Briefe, Gemälde, Zeichnungen, Berlin 2006, S. 5662.

<sup>335</sup> Vgl. B 001.

<sup>336</sup> „verhältnismäßig ruhig [...] es hat wohl etwas von Tilburg oder so.“ B 009.

Das Ländliche des Stadtrandes übt seinen Reiz auf Vincent aus und er berichtet seinen Freunden Willem und Caroline Stockum:

De buurt waar ik woon is zeer mooi, & zoo rustig & gezellig dat men bijna vergeet dat men in Londen is.–Voor ieder huis is een kleinen tuin, met bloemen of een paar boomen & vele huizen zijn met veel smaak in eene soort van gothieken stijl gebouwd.<sup>337</sup>

Es ist nicht die Weltstadt London, die van Gogh fasziniert, sondern die Landschaft abseits der Großstadt. Er macht lange Spaziergänge und unternimmt sonntags Ausflüge aufs Land. In der Stadt selbst begeistern ihn nur die Parks und die Museen – er besucht schon kurz nach seiner Ankunft das British Museum, die National Gallery, die Wallace Collection und das South Kensington Museum (das heutige Victoria and Albert Museum). Ein Vierteljahr nach seiner Ankunft hat er den Kristallpalast, den Tower oder Madame Tussaud's immer noch nicht besucht<sup>338</sup>, diese Sehenswürdigkeiten interessieren ihn kaum.

In den folgenden Jahren arbeitet Vincent van Gogh weiterhin für Goupil & Cie bis zum Frühjahr 1876 abwechselnd in London und in Paris. Drei Jahre lang lebt er, von kurzen Heimaturlauben abgesehen, ausschließlich in zwei Metropolen, die zu diesem Zeitpunkt unbestreitbar den Status der Weltstadt innehaben. Doch davon spiegelt sich nichts in seinen Berichten wieder. Vincent van Gogh flaniert nicht über die Boulevards, er schlendert nicht durch die Passagen und besucht keine eleganten Cafés. Er bleibt in der Peripherie, sowohl geographisch als auch gesellschaftlich. Von seinen Abstechern in die Museen, wo er viele Stunden verbringen kann, abgesehen, zieht es ihn stets aufs Land hinaus.

---

337 „Das Viertel, in dem ich wohne, ist sehr schön, & so ruhig & gemütlich, das man beinahe vergisst, dass man in London ist. – Vor jedem Haus ist ein kleiner Garten mit Blumen oder ein paar Bäumen & viele Häuser sind mit viel Geschmack in einer Art gotischem Stil gebaut.“ B 010.

338 Vgl. B 012.

Nach seiner Kündigung bei Goupil & Cie folgen für Vincent, der nun Lehrer bzw. Prediger werden will, Episoden in Isleworth, Dordrecht und Amsterdam, doch der Tenor bleibt stets derselbe: Ausführliche Beschreibungen widmet er nur der Landschaft und weiterhin macht er lange Spaziergänge. Vom gesellschaftlichen Leben an seinen neuen Wohnorten berichtet er nie.

Noch während seines dreimonatigen Studiums des Evangeliums in Brüssel spielt Vincent van Gogh mit dem Gedanken, nach Abschluss seiner Ausbildung als Seelsorger in die Borinage zu gehen. In einem nicht näher benannten Geografiebuch findet der Maler einen Eintrag über das Gebiet, den er für seinen Bruder kopiert, um ihm seine Faszination für diese Gegenden näher zu bringen:

Les Borins (habitants du Borinage, pays au couchant de Mons) ne s'occupent que de l'extraction du charbon. C'est un spectacle imposant que celui de ces mines de houille ouvertes à 300 mètres sous terre, et où descend journellement une population ouvrière digne de nos égards et de nos sympathies. Le houilleur est un type particulier au Borinage; pour lui le jour n'existe pas, et sauf le Dimanche, il ne jouit guère des rayons du soleil. Il travaille péniblement à la lueur d'une lampe dont la clarté est pâle et blafarde, dans une galerie étroite, le corps plié en deux, et parfois obligé de ramper; il travaille pour arracher des entrailles de la terre cette substance minérale dont nous connaissons la grande utilité, il travaille enfin au milieu de mille dangers sans cesse renaissants mais le porion Belge a un caractère heureux, il est habitué à ce genre de vie, et quand il se rend dans la fosse, le chapeau surmonté d'une petite lampe destinée à le guider dans les ténèbres, il se fie à son Dieu Qui voit son labeur et Qui le protège, lui, sa femme et ses enfants. Ses vêtements se composent d'un chapeau de cuir bouilli, d'une veste et d'un pantalon de toile.<sup>339</sup>

339 „Die Borins (Bewohner der Borinage, Land im Westen von Mons) versorgen sich nur durch den Kohlebergbau. Es ist ein imponantes Schauspiel, diese Kohleminen, gegraben 300 Meter unter der Erde, in die täglich eine Arbeiterpopulation hinabsteigt, würdig unseres Respekts und unserer Sympathie. Der Bergmann ist ein besonderer Schlag in der Borinage; für ihn existiert kein Tag, und außer sonntags genießt er kaum die Sonnenstrahlen. Er arbeitet beschwerlich im Lichtschimmer einer Lampe, deren Helligkeit blass und fahl ist, in einem schmalen Stollen, den Körper verbogen und manchmal ge-

Nachdem sich seine Pläne, sein Studium über die drei Probemonate hinaus zu verlängern, zerschlagen haben, weil das College ihn ablehnt, bricht Vincent van Gogh im Dezember 1878 umgehend in die Borinage auf. Die nächste Zeit verbringt er in dem belgischen Bergbaugebiet um die Stadt Mons, das zu diesem Zeitpunkt zu den wichtigsten Industriezentren Europas gehört und wohl einen der größten denkbaren Gegensätze zu Städten wie Paris und London darstellt. Den für Vincent gravierendsten Unterschied thematisiert er gleich in seinem ersten Brief, den er aus Wasmes an Theo schickt:

Wat mij aangaat, gij begrijpt wel dat er hier in de Borinage geen schilderijen zijn, dat men zelfs over 't algemeen ganschelijk niet weet wat een Schilderij is, zoodan spreekt het van zelf dat ik op 't gebied van kunst ten eenemale niets heb gezien sedert mijn vertrek uit Brussel.<sup>340</sup>

Doch tut das seiner Begeisterung für die neue Umgebung keinen Abbruch. Wieder einmal ist es die Landschaft, die ihre Faszination auf van Gogh ausübt und die er betrachtet wie ein lebendiges Wesen, das er nun kennenlernt: „Maar dit neemt niet weg dat het hier een zeer eigenaardig en zeer schilderachtig land is, alles spreekt als het ware en is vol karakter.“<sup>341</sup> Und es ist diese Natur, die zunächst einen adäquaten Ersatz für die Bilder darzustellen scheint: „Er zijn hier holle wegen begroeid met dorenstruiken en met oude verwrongen boomen met

---

zwungen zu kriechen; er arbeitet, um den Eingeweiden der Erde diese Mineralstoffe zu entreißen, deren großen Nutzen wir kennen, er arbeitet schließlich mitten in tausend ständig wiederkehrenden Gefahren, aber der Belgische Steiger hat einen glücklichen Charakter, er ist an diese Lebensweise gewöhnt, und wenn er sich in die Grube begibt, den Hut bewährt mit einer kleinen Lampe, die dazu bestimmt ist, ihn in der Finsternis zu führen, verlässt er sich auf seinen Gott, der seine Arbeit sieht und der ihn beschützt, ihn selbst, seine Frau und seine Kinder. Seine Kleider bestehen aus einem gekochtem Leder, Jacke und Hose aus Leinen.“ B 148.

<sup>340</sup> „Was mich angeht, begreifst du sicher, dass es hier in der Borinage keine Gemälde gibt, dass man im Allgemeinen überhaupt nicht weiß, was ein Gemälde ist, so dass es selbstverständlich ist, dass ich aus dem Bereich der Kunst absolut nichts gesehen habe, seit meiner Abreise aus Brüssel.“ B 149.

<sup>341</sup> „Aber das ändert nichts an der Tatsache, dass das hier eine einzigartige und sehr malerische Landschaft ist, alles spricht gleichsam und ist voller Charakter.“ Ebd.

hunne grillige wortels die volmaakt gelijken op dien weg op de ets van Durer, Le chevalier et la mort.“<sup>342</sup>

Mitte Januar erhält er eine Stellung als Prediger. Er hält Bibellesungen ab, gibt Unterricht, kümmert sich um kranke Minenarbeiter und hegt die Hoffnung, in der Borinage eine dauerhafte Bleibe und eine Bestimmung gefunden zu haben. Die harte Arbeit der Bergarbeiter beeindruckt ihn, im April besucht er sogar selbst eine Mine, um sich eine bessere Vorstellung von ihren Arbeitsbedingungen zu verschaffen. Doch das Interesse an der Kunst lässt ihn nicht los und abgeschnitten von der Welt der Malerei fragt er Theo, was ihre befreundeten Maler Jozef Israëls, Matthijs Maris und Anton Mauve Neues schaffen, und ob er in letzter Zeit „Schönes“ gesehen habe<sup>343</sup>. Im August ändern sich van Goghs Prioritäten erneut. Wie er seinem Bruder berichtet, hat er begonnen zu zeichnen. Schon früher hatte er sich phasenweise, beispielsweise während seiner Zeit in London, damit beschäftigt, doch nun gewinnt es für ihn mehr und mehr an Bedeutung. Er porträtiert die Arbeiter und lässt sich Farben und Zeichenmaterial schicken<sup>344</sup>.

Zehn Monate, nur von einem Besuch im Elternhaus in Etten unterbrochen, erträgt Vincent die Abgeschlossenheit der Borinage, weit ab von der Kunst, um die sein Interesse jahrelang gekreist ist, und auch fern von tieferen zwischenmenschlichen Beziehungen. Dass er bei den Bergleuten keinen Anschluss findet, dass er trotz seiner Tätigkeit als Prediger und seinem Bemühen um die Bedürftigen ein Außenseiter bleibt, das wird in einem Brief vom August 1879 deutlich<sup>345</sup>. Er vergleicht sich mit einem Gefangenen, beklagt seine Einsamkeit, fühlt sich isoliert. Den Mangel an Möglichkeiten zu arbeiten setzt er mit Hungern gleich und auch das Fehlen zwischenmenschlicher Beziehungen, die er doch ebenso brauche wie jeder andere Mensch, beklagt er.

342 „Es gibt hier Hohlwege, bestanden mit Dornensträuchern und mit alten, knorrigen Bäumen mit ihren bizarren Wurzeln, die vollkommen dem Weg in der Radierung von Dürer ‚Der Ritter und der Tod‘ [gemeint war *Ritter, Tod und Teufel*] gleichen.“ Ebd.

343 Vgl. B 151.

344 Vgl. B 153.

345 Vgl. B 154.

Doch gleichzeitig forciert Vincent diese Ausgrenzung. Seine Mutter berichtet Theo über Vincents Besuch, er zeige sich sehr schweigsam, spreche nur, wenn von ihm Antwort auf eine Frage verlangt werde und lese den ganzen Tag nur Dickens<sup>346</sup>. Im Frühjahr 1880 verlässt er die Borinage und lebt für einige Zeit bei den Eltern, doch obwohl sie ihn drängen, zu bleiben, kehrt er im August wieder in das Bergbauggebiet zurück. Nicht zuletzt, weil er sich in Etten nicht mehr willkommen fühlt:

Involontairement je suis devenu plus ou moins dans la famille un espèce de personnage impossible et suspect, quoi qu'il en soit quelqu'un qui n'a pas la confiance, en quoi donc pourrais-je en aucune manière être utile à qui que ce soit. C'est pourquoi qu'avant tout, je suis porté à le croire, c'est avantageux et le meilleur parti à prendre et le plus raisonnable que je m'en aille et me tienne à distance convenable, que je sois comme n'étant pas.<sup>347</sup>

Zu diesem Zeitpunkt entscheidet Vincent van Gogh sich nun, vermutlich ermutigt von Theo, Maler zu werden.

Noch drei weitere Monate bleibt er in der Borinage. Er zeichnet nach Arbeiten von Millet, Rousseau, Ruisdael und anderen und er porträtiert die Bergleute und ihren Arbeitsalltag. Dann verlässt er die ländliche Abgeschiedenheit und zieht zurück in die Stadt: nach Brüssel. Wie er seinem Bruder auseinandersetzt, betrachtet er dies als den sinnvollsten Weg<sup>348</sup>. Er befindet sein in Cuesmes angemietetes Studio für zu eng und zu dunkel, so dass ein Wechsel des Ateliers ihm unausweichlich erscheint. Hinzu kommt der Wunsch, mit anderen Malern in Kontakt zu treten, wieder vermehrt Kunstwerke zu sehen und in einem Atelier Unterricht zu nehmen, ein Unterfangen, das in der Bergbauregion zum

---

<sup>346</sup> Vgl. Anmerkung 2 in B 154.

<sup>347</sup> „Unfreiwillig bin ich in der Familie mehr oder weniger eine unmögliche und verdächtige Sorte Person geworden, wie dem auch sei, jemand, der kein Vertrauen besitzt, also wie könnte ich dann auf irgendeine Weise für irgendjemanden nützlich sein. Vor allem deshalb, so bin ich geneigt zu glauben, ist es von Vorteil und der beste und vernünftigste Weg, wegzugehen und angemessenen Abstand zu halten, als ob es mich nicht gäbe.“ B 155.

<sup>348</sup> Vgl. B 159.



Scheitern verurteilt gewesen wäre. Gänzlich ausgehungert nach Kunst und dem Austausch mit anderen Malern findet er so von der Arbeitergegend zurück in die Stadt: „Car je sens qu’il est absolument nécessaire d’avoir sous les yeux de bonnes choses & aussi de voir travailler les artistes. Car cela me fait davantage sentir ce qui me manque & en même temps j’apprends le chemin pour y remédier.“<sup>349</sup>

Bereits kurz nach seiner Ankunft macht Vincent die Bekanntschaft der Maler Willem Roelofs und Anthon van Rappard, mit letzterem wird er sich viele Jahre lang austauschen. Im Dezember schreibt er sich zudem für einen Zeichenkurs an der Académie Royale des Beaux-Arts ein, es ist allerdings nicht bekannt, ob er den Unterricht auch antritt. Bis Ende April 1881 bleibt van Gogh in Brüssel, nimmt Zeichenunterricht, besucht Ausstellungen und Museen und arbeitet mit Anthon van Rappard zusammen, dann zieht er zurück nach Etten. Doch das Verhältnis zu seinen Eltern wird immer schwieriger und nach einem heftigen Streit übersiedelt der Maler im Dezember desselben Jahres nach Den Haag, wo er annähernd zwei Jahre bleiben wird.

Auch in Den Haag nutzt Vincent van Gogh die Vorteile, die die Stadt einem Maler bieten kann, um seine Kunst voranzutreiben. Er bezieht bereits am 1. Januar 1882, wenige Tage nach seiner Ankunft, ein Atelier, nimmt noch im Januar Zeichen- und Aquarellunterricht bei dem Maler Anton Mauve und wird Mitglied einer Künstlergemeinschaft, in der er die Möglichkeit bekommt, zweimal die Woche nach Modell zu zeichnen. Auch seine Verkaufschancen erhöhen sich in der Stadt: Im Februar ersteht Hermanus Tersteeg, Kunsthändler für Goupil in Den Haag, eine von van Goghs Zeichnungen. Mit weiteren Künstlerbekenntschaften und ersten Auftragsarbeiten lässt sich der Aufenthalt in Den Haag für Vincent sehr vielversprechend an und bestärkt ihn in seiner Auffassung, ungeachtet seiner Liebe zum Landleben könne er nur in der Stadt als Maler Erfolg haben. Die nächsten zwei Jahre lebt er mit seinem Modell Clasina ‚Sien‘ Maria Hoornik, einer ehe-

<sup>349</sup> „Denn ich fühle, dass es absolut notwendig ist, schöne Dinge vor Augen zu haben, und auch Künstler arbeiten zu sehen. Denn das lässt mich stärker fühlen, was mir fehlt & zur gleichen Zeit lerne ich den Weg, um dem abzuweichen.“ B 159.

maligen Prostituierten, zusammen. Er hat mit Geldsorgen und seiner angeschlagenen Gesundheit zu kämpfen und spielt immer wieder mit dem Gedanken, aus der Stadt fort und wieder zurück aufs Land zu ziehen. Er bleibt jedoch vage, bringt lediglich seine Sehnsucht nach einer ländlichen Umgebung zum Ausdruck, beispielsweise in einem Brief an Theo vom August 1882:

Steeds is bij mij de gedachte om als zich de gelegenheid eens voordoet – de omstandigheden er toe leiden, mij ergens geheel buiten te vestigen.

Ofschoon ik hier overvloed van stof heb – het bosch, het strand, de Rijswijksche weilanden vlak bij en dus ook letterlijk bij elken voetstap een motief. Het zou zijn ook om reden van goedkooper wonen. Maar er is nu op 't moment zoover ik zie geen bepaalde aanleiding en dus 't heeft geen haast.

Alleen ik zeg het U om U te doen begrijpen hoe sympathiek mij zoo'n landstreek is als die welke gij beschrijft als de nieuwe woonplaats van Pa en Moe.<sup>350</sup>

Ein Jahr später, im gleichen Maße, in dem sein Verhältnis zu Sien schlechter und seine finanziellen Sorgen größer werden, und unter den Ermutigungen Theos, Den Haag zu verlassen, werden seine Pläne konkreter. Auch diesmal plant Vincent nach dem Aufenthalt in der eher städtischen Umgebung einen Rückzug aufs Land. Er konzentriert sich mehr und mehr auf die im Nordosten der Niederlande gelegene Provinz Drente, denn ihn zieht es fort aus der Stadt, er wünscht sich, mit der Natur allein zu sein: „Maar toch – ik wou wel eens met de natuur

---

350 „Ich habe stets den Gedanken, wenn sich die Gelegenheit ergibt – die Umstände dazu führen, mich ganz irgendwo auf dem Land niederzulassen. Obwohl ich hier eine Überfülle von Material habe – den Wald, den Strand, Rijswijkens Weiden in der Nähe und so auch buchstäblich bei jedem Schritt ein Motiv. Es wäre auch aus dem Grund, billiger zu wohnen. Aber es gibt nun im Moment, soweit ich sehen kann, keinen bestimmten Anlass und so besteht auch keine Eile. Ich sage es dir nur, damit du verstehst, wie sympathisch mir so eine Gegend ist, wie die, die du als Pa und Mas neues Zuhause beschreibst.“ B 259.

alleen zijn – zonder stad.<sup>351</sup> Anfang September beendet Vincent seine Beziehung mit Sien und verlässt Den Haag in Richtung Drente, wo er zunächst in Hoogeveen und dann von Anfang Oktober bis Dezember in Nieuw-Amsterdam Quartier nimmt. In der von Heidegebieten dominierten Landschaft, in der Vincent sich aufhält, üben die torfgedeckten Hütten der Landbevölkerung eine besondere Faszination auf ihn aus und werden zu einem wichtigen Bildthema dieser Phase. Die Natur inspiriert ihn, doch nach wie vor kommt er mit seinem Geld nicht aus und immer wieder kommt es zu Unstimmigkeiten mit Theo. In diesem Zusammenhang erkennt Vincent erneut sein Dilemma, isoliert vom Rest der Welt und ganz besonders der Kunstwelt zu sein:

Weet echter dit broer, dat ik van de buitenwereld absoluut buitengesloten ben – behalve U – [...]Eenzaamheid zeg ik en niet eens stille – maar *die* eenzaamheid welke een schilder treft die in een onbegane streek door Jan en alleman wordt aangezien voor gek – moordenaar – vagebond &c. &c.– Werkelijk dat moge een *petite* misère zijn maar misère is het.– Vreemdelingschap dubbel vreemd en onaangenaam – al zij het land nog zoo opwekkend & mooi.–<sup>352</sup>

Anfang Dezember kehrt Vincent van Gogh dann nach zwei Jahren Abwesenheit zu seinen Eltern zurück, die mittlerweile von Etten nach Nuenen übersiedelt sind.

Ungefähr ein Jahr lang arbeitet Vincent van Gogh dort konzentriert. Er steht in regelmäßigem Austausch mit Anthon van Rappard, mietet ein Atelier, gibt sogar selbst Malunterricht. Gegen Ende des Jahres beginnt dann eine neue Idee in ihm heranzureifen: wieder schwebt ihm ein Ortswechsel vor, erneut möchte er Ruhe und Natur auf dem

351 „Aber immer noch – ich wäre gerne einmal allein mit der Natur – ohne die Stadt“ B 378.

352 „Doch wisse dies, Bruder, dass ich von der Außenwelt vollkommen abgeschnitten bin – außer von dir – [...] Ich sage Einsamkeit und nicht einmal Stille – aber diese Einsamkeit, welche einen Maler betrifft, der in einer verlassenen Gegend von Gott und der Welt als verrückt angesehen wird – ein Mörder – ein Vagabund etc. etc. – das mag wirklich ein *kleines* Elend sein aber ein Elend ist es. – Fremd sein – doppelt fremd und unangenehm – mag das Land auch noch so anregend und schön sein.“ B 408.

Land gegen die vermeintlich besseren Chancen in der Großstadt tauschen. Und so eröffnet er Theo, der schon lange in der französischen Hauptstadt lebt:

Ik ben het nog niet met me zelf eens wat ik probeeren moet – maar hier blijven zal ik hoogstwaarschijnlijk toch niet – en waar dan naar toe zal de vraag zijn. Ik geloof niet dat gij het goed zult vinden ik naar Parijs kom – maar wat kan ik er aan doen.<sup>353</sup>

Vincent fixiert sich auf den Gedanken, zum Bruder nach Paris zu gehen – eine Idee, die Theo jedoch ablehnt, auch wenn Vincent vehement darauf pocht, dass ein Aufenthalt dort für ihn als Maler unerlässlich sei. Paris wird zum Zentrum von van Goghs Kunstdenken, begierig nimmt er alles auf, was ihm sein Bruder von dort berichtet:

Mijn broer is hier geweest nu pas, hij heeft mij enkele dingen verteld betreffende wat in Parijs aan de orde van den dag is, die ik heel gelukkig vind. Het succes van de tentoonstelling Eug. Delacroix. Dan interesseerde mij wat hij vertelde van Raffaelli, een figuurschilder, en Claude Monet, een *landschapschilder* COLORIST.<sup>354</sup>

Doch Theo selbst scheint weiterhin zurückweisend auf den Gedanken zu reagieren, der Bruder könnte zu ihm nach Frankreich kommen und so beschließt Vincent, der das Elternhaus auf jeden Fall verlassen möchte, statt nach Paris nach Antwerpen zu ziehen.

Dort angekommen, macht er sich wieder einmal daran, die durch die Abgeschiedenheit auf dem Land entstandenen Versäumnisse nachzuholen: sein erster Weg führt ihn ins Haus des 1869 verstorbenen Henri

---

353 „Ich bin mir noch nicht darüber klar, was ich probieren möchte – aber hierbleiben werde ich höchstwahrscheinlich nicht – und wohin dann gehen wäre die Frage. Ich glaube nicht, dass du es gut finden würdest, wenn ich nach Paris komme – aber was kann ich dagegen tun.“ B 473.

354 „Mein Bruder ist jetzt erst hier gewesen, er hat mir einige Dinge darüber erzählt, was in Paris an der Tagesordnung ist, die ich sehr glücklich finde. Der Erfolg der Ausstellung von Eugène Delacroix. Dann interessiert mich, was er von Raffaelli, einem Figurenmaler, erzählt und Claude Monet, einem *Landschaftsmaler* und KOLORISTEN“ B 528.

Leys', das nach dessen Tod für Besucher geöffnet wurde, um den sechs-einhalb Meter langen Fries im Speisesaal der Allgemeinheit zugänglich zu machen. Bereits im Juni 1883 hatte Vincent van Gogh diese Arbeiten in einem Brief an van Rappard erwähnt, damals kannte er sie jedoch nur aus Reproduktionen. Nun, angekommen in Antwerpen, geht er sie sich unverzüglich ansehen.

Die nächsten Wochen verbringt Vincent so wie seine früheren Aufenthalte in größeren Städten: Er besucht regelmäßig Museen und Ausstellungen, nimmt Unterricht und tritt zwei Zeichenclubs bei, die ihm die Möglichkeit geben, Figurenstudien am Modell zu betreiben. Doch der Gedanke, welche Verbesserung ein Aufenthalt in Paris für ihn bedeuten könnte, lässt ihn nicht los. Immer wieder versucht er, Theo zur Zustimmung zur bewegen:

En indien het nu mijn zin eens ware om hier een tijd weer in de stadszaken te zijn, dan misschien ook nog eens op een atelier te Parijs te gaan, zult gij dat zoeken te verhinderen. [...] En wat kan ik buiten doen, tenzij ik er kom met geld voor modellen en verf.– Buiten is er geen kans, absoluut niet, om met mijn werk geld te maken en in stad bestaat die kans. Ik ben dus niet veilig voor ik me vrienden in stad heb gemaakt en dat is 't meest aan de orde.<sup>355</sup>

In beinahe jedem Brief kommt er auf das Thema zu sprechen – „En daarom juist geloof ik dat *in geen geval* het kwaad zal kunnen wanneer wij over een tijd elkaar eens te Parijs zien.“<sup>356</sup> – und er ignoriert konsequent Theos Zurückhaltung. Es liegt nicht in Theos Art, sich dem Enthusiasmus seines Bruders auf Dauer zu verschließen und Anfang Februar

355 „Und wenn es nun einmal in meinem Sinne wäre, eine Zeit lang wieder hier in der Stadt zu sein, dann vielleicht auch noch einmal in ein Atelier in Paris zu gehen, willst du versuchen, das zu verhindern. [...] Und was kann ich auf dem Land tun, wenn ich dorthin nicht mit Geld für Modelle und Farbe komme. – Auf dem Land gibt es keine Möglichkeit, überhaupt keine, mit meiner Arbeit Geld zu verdienen und in der Stadt besteht diese Möglichkeit. Ich bin nicht sicher, bevor ich mir nicht Freunde in der Stadt gemacht habe und das steht nun an erster Stelle.“ B 552.

356 „Und deshalb glaube ich, dass es nie und nimmer schlecht sein kann, wenn wir uns nach einiger Zeit in Paris wiederssehen.“ B 555.

1886 scheint er einzulunken<sup>357</sup>. Er schlägt vermutlich vor, dass Vincent zunächst für einige Monate zu den Eltern zurückgehen und dann im Sommer nach Paris kommen soll. Doch dieser Kompromiss reicht dem Maler nicht. Er ist fest davon überzeugt, in Paris mehr arbeiten und schnellere und größere Fortschritte machen zu können<sup>358</sup> und ist nicht gewillt, diese Entwicklung länger als unbedingt nötig hinauszuzögern. Die Vorstellung, im Atelier eines großen Malers zu lernen und einfacher und billiger Modelle zu finden als auf dem Land, lässt Vincent van Gogh weiter auf einen schnellen Umzug drängen:

Zeer verheugt het mij dat gij naar het plan van mijn naar Parijs komen ooren hebt. Ik geloof ik er door vorderen zal en tevens dat, ging ik niet, ik ligt in een gâchis zou raken, in een zelfde kring te veel blijven rondvaren, dezelfde fouten houden.<sup>359</sup>

Und entgegen der ursprünglichen Abmachung, zunächst noch einmal für einige Monate aufs Land zu ziehen, macht sich Vincent van Gogh Ende Februar ohne Umwege auf nach Paris.

„Ik ben verbazend verlangend naar de Louvre, Luxembourg enz., waar alles mij zoo nieuw zal zijn.“<sup>360</sup> hatte Vincent Theo am 6. Februar 1886 geschrieben und als er Paris am 28. Februar erreicht, ist der Louvre sein erstes Ziel: Noch bevor er sich mit seinem Bruder trifft, sucht er die von ihm so bewunderten alten Meister auf, auf die er in der Provinz so lange verzichten musste.

---

357 Vgl. B 557.

358 Vgl. ebd.: „Weet gij wat ik denk.– dit – te Parijs zou ik zeker *meer* werken dan hier – b.v. een teekening op een dag of in iedere twee dagen.“ („Weißt du was ich denke. – Folgendes – in Paris sollte ich sicher *mehr* arbeiten als hier – z.B. eine Zeichnung am Tag oder alle zwei Tage.“)

359 „Ich bin sehr erfreut, dass du dir meinen Plan, nach Paris zu kommen, angehört hast. Ich glaube, ich werde dort vorankommen und zur gleichen Zeit, dass ich, ginge ich nicht, leicht in den Schlamassel geriete, mich zuviel im immer gleichen Kreis zu drehen, dieselben Fehler beizubehalten.“ B 559.

360 „Ich sehne mich erstaunlich nach dem Louvre, Luxembourg etc., wo mir alles so neu sein wird.“ Ebd.

Zunächst gibt sich Vincent van Gogh in Paris große Mühe, die in Antwerpen gefassten Vorsätze zu verwirklichen. Schon Anfang März tritt er in das Atelier von Fernand Cormon ein, wo er unter anderem die Maler John Peter Russel, Louis Anquetin und Henri de Toulouse-Lautrec trifft und Emile Bernard, mit dem ihn in den nächsten Jahren eine – für van Goghs Verhältnisse – enge, konstante Freundschaft verbinden wird. Doch es fällt Vincent nicht leicht, sich im Atelier einzugewöhnen. Bernard berichtet, die anderen Schüler hätten sich über den Holländer lustig gemacht<sup>361</sup> und auch mit dem Zeichnen nach den Gipsabgüssen habe er sich schwer getan<sup>362</sup>. Einige Monate lang bemüht sich Vincent, auf diesem Wege seine Arbeiten zu verbessern, dann verlässt er das Atelier Cormon wieder, denn er kommt zu dem Schluss: „I have been in Cormons studio for three or four months but did not find that so useful as I had expected it to be.“<sup>363</sup>. Doch er versucht, alle andern Möglichkeiten der Ausbildung zu nutzen, die sich in Paris bieten: Er besucht den Salon, die achte Impressionistenausstellung und unzählige Galerien. Zudem sucht er den intensiven Kontakt und Austausch mit anderen Künstlern und organisiert im Herbst 1886 die ersten Ausstellungen eigener Werke im Geschäft des Farbenhändlers Julien ‚Père‘ Tanguy und bei verschiedenen Kunsthändlern. All diese Bemühungen setzt er auch im folgenden Jahr fort, doch damit erschöpft sich der Nutzen, den Vincent van Gogh aus seinem neuerlichen Aufenthalt in der Metropole Paris zieht.

Seine Lebensweise tangiert die Großstadt allerdings nur wenig. Hier triumphiert immer wieder seine Vorliebe für das Ländliche: Vincent van Gogh wohnt gemeinsam mit Theo auf dem Montmartre, ein Viertel, das zu diesem Zeitpunkt zwar bereits von Paris eingemeindet ist und so seinen von der Stadt unabhängigen Status als eigenständiges Dorf verloren hatte, aber immer noch Reste seines eigenen, ländlichen Charakters besitzt. Doch der Wandel hat in der Zwischenzeit mit der

361 Vgl. Bernard, Emile: Vincent van Gogh, in: Vollard, Ambroise (Hrsg.): *Lettres de Vincent van Gogh à Emile Bernard*, Paris 1911b, S. 65.

362 Vgl. Bernard 1911a, S. 10 f.

363 „Ich bin für drei oder vier Monate in Cormons Atelier gewesen, aber ich fand es nicht so nützlich, wie ich erwartet hatte.“ B 569.

Entstehung des Amüsierviertels oben auf dem Hügel Einzug gehalten. Hier, zwischen Cafes wie dem *Le Tambourin*, Galerien und Tanz- und Vergnügungslokalen wie *Le Moulin de la Galette* lebt und malt van Gogh. Natürlich ist dies ein anderer Alltag als im Pfarrhaus des Vaters in der niederländischen Provinz oder im Bergbaugebiet der Borinage, doch es ist nicht der Lebensstil eines Großstädters. Wenn van Gogh seine Nachbarschaft auf der Suche nach neuen Motiven verlässt, dann zieht es ihn nicht in das Herz von Paris, sondern hinaus aufs Land. So fährt er immer wieder nach Asnières (heute: Asnières-sur-Seine), einem kleinen Ort nördlich von Paris, wo auch Signac und Bernard arbeiten.

Mit den neuen Eindrücken und Erfahrungen, die er in den fast zwei Jahren in Paris gewinnt, entwickelt Vincent van Gogh auch neue Prioritäten, besonders sein Interesse an Pleine-air-Malerei und der impressionistischen Behandlung der Farbe wächst. Hierin gründet seine Idee, Paris zu verlassen und in den Süden zu gehen, wie er seiner Schwester im Herbst 1887 berichtet: „Het is mijn plan om zoodra ik kan een tijd naar het zuiden te gaan waar nog meer kleur is en nog meer zon.“<sup>364</sup>

Dem schon bekannten Muster folgend, verlieren alle zuvor in leuchtenden Farben ausgemalten Vorteile, die van Gogh an Paris sah, ihre Gültigkeit, je länger er dort verweilt und er beginnt zu glauben, dass alles, was er braucht, nicht in der Großstadt zu finden ist, sondern im ländlichen Südfrankreich – „Il me semble presque impossible de pouvoir travailler à Paris“<sup>365</sup>. Wieder einmal glaubt er, mit seiner Kunst den entscheidenden Schritt nach vorne zu tun, wenn er nur an den richtigen Ort gelangt.

Und tatsächlich scheint es zunächst, als habe Vincent in Arles den richtigen Platz für sich gefunden. Nach einigen Anlaufschwierigkeiten mietet er ein Haus mit Atelier- und Wohnräumen und plant, hier im Süden eine Künstlerkolonie zu etablieren. War er in den Jahren

---

364 „Es ist mein Plan, sobald ich kann eine Zeit lang in den Süden zu gehen, wo es noch mehr Farbe gibt und noch mehr Sonne.“ B 574.

365 „Es erscheint mir beinahe unmöglich, in Paris arbeiten zu können.“ B 577.



zuvor noch um des Austauschs mit anderen Malern willens mal hier hin, mal dorthin gezogen, hofft er nun, sie an seinen eigenen Wohnort binden zu können. Doch auch in Arles kann er auf Dauer nicht bleiben. Auf seinen legendären Zusammenbruch Ende Dezember 1888 folgt der Umzug ins Saint-Paul-de-Mausole-Hospital in Saint Rémy im Mai 1889, nicht vergleichbar mit den anderen Ortswechseln van Goghs, die immer von der Erwartung geprägt waren, eine veränderte Umgebung könnte seine Arbeit und sein Leben beeinflussen.

Einer solchen Hoffnung gibt Vincent van Gogh sich 1890 noch ein letztes Mal hin, als er beschließt, von Saint Rémy nach Auvers-sur-Oise, nordwestlich von Paris, zu ziehen. Doch diesmal geht es um den Kontrast von Süden und Norden, nicht länger um einen Wechsel von ländlicher und städtischer Umgebung. Mit der Stadt, mit Paris, hat er abgeschlossen. Er bleibt dort, trotz Theos Einladung, auf seinem Weg nach Auvers nur wenige Nächte, die Metropole übt keine Faszination mehr auf ihn aus. Er möchte sie hinter sich lassen und aufs Land zurückkehren:

Je crois que le mieux sera que j'aille moi-même voir ce médecin à la campagne le plus tôt possible; alors on pourra bientôt décider si c'est chez lui ou provisoirement à l'auberge que j'irai loger; et ainsi on évitera un séjour trop prolongé à Paris, chose que je redouterais.<sup>366</sup>

Viele Wechsel zwischen Land und Stadt prägen Vincent van Goghs Biografie, doch seine Motivation, mal in die eine und mal in die andere Umgebung zu ziehen, bleibt über die Jahre immer dieselbe. Neben seiner nie endenden Zuversicht, seine Lebenshaltungskosten am neuen Wohnort dauerhaft senken zu können, ist stets auch seine Hoffnung, durch einen Ortswechsel seine Kunst vorantreiben zu können, für erneute Umzugspläne ausschlaggebend. Von der Stadt verspricht Vincent van Gogh sich bessere Chancen hinsichtlich seiner künstle-

<sup>366</sup> „Ich glaube, dass es das Beste wäre, wenn ich selbst ginge, um den Arzt auf dem Land so bald wie möglich zu sehen; dann könnten wir bald entscheiden, ob ich bei ihm oder übergangsweise in einem Gasthaus unterkommen sollte; und so vermeiden wir einen zu ausgedehnten Aufenthalt in Paris, eine Sache, vor der mir graut.“ B 866.

rischen Arbeit, glaubt, dort leichter Modelle zu finden, einfacher Bilder verkaufen zu können und sieht die Nähe zu Museen und anderen Künstlern als Vorteil an. Doch nie gelingt es ihm, sich an die städtische Umgebung zu gewöhnen und sich in den Alltag dort einzufinden – früher oder später zieht es ihn immer wieder zurück aufs Land, wo er sich von der Ruhe und der Natur positive Auswirkungen auf seine Arbeit verspricht und wo er alle für ihn so typischen Motive findet.

### 3.1.2 Van Goghs malerische Auseinandersetzung mit Stadt und Land

Vincent van Gogh malt fast ausschließlich unmittelbar vor seinem Motiv. Lediglich in der Zeit, in der er mit Paul Gauguin in Arles arbeitet, versucht er, Werke frei aus seiner Vorstellung heraus entstehen zu lassen. Seine ganze übrige Schaffenszeit hindurch orientiert er sich stets an der direkt vor ihm liegenden Realität. Diese Arbeitsweise schränkt folglich seine Motivauswahl ein, er kann nur malen, was ihn auch tatsächlich umgibt. Die Bildthemen, die er an seinen verschiedenen Wohnorten wählt und auch diejenigen Sujets, denen er sich nicht widmet, geben Aufschluss darüber, welchen Aspekten seiner mal ländlichen, mal städtischen Umgebung Vincent van Gogh besondere Aufmerksamkeit zukommen lässt und welche für ihn nur geringe Bedeutung haben. So können seine Gemälde einen Hinweis auf sein jeweiliges Verhältnis zu Stadt und Land liefern.

Vincent van Gogh hegt sein gesamtes Leben über besondere Sympathien für die einfache, arbeitende Bevölkerung. Sie und ihre Umgebung gehören zu seinen Hauptbildthemen. Die Entscheidung, Maler zu werden, fällt in der Borinage und so gehören Zeichnungen von Minenarbeitern zu den frühesten Arbeiten Vincent van Goghs. In Etten zeichnet er die ländliche Umgebung, etwa Tümpel<sup>367</sup> und Windmühlen, vor allem aber immer wieder einfache Bauern und Arbeiter, die er bei ihrer täglichen Arbeit oder auch bei der Pause davon por-

---

<sup>367</sup> Z.B. *Sumpf mit Seerosen* (F 845, JH 7) oder *Sumpf* (F 846, JH 8) – Die in Klammern angegebenen Abkürzungen beziehen sich auf die folgenden Werkverzeichnisse von Jacop-Baart de la Faille und Jan Hulsker.

trätirt<sup>368</sup>. Auch später, während seines fast zweijährigen Aufenthalts in Nuenen, konzentriert van Gogh sich neben einigen Stillleben und Darstellungen der ländlichen Umgebung vor allem auf Porträts der Bauern in ihrem Alltag.

Dazwischen liegen zwei Jahre in Den Haag, einer Stadt, die zwar bezüglich Größe und Bedeutung nicht mit Paris zu vergleichen ist, die aber durch ihre Rolle als Regierungssitz ab 1850 zunehmend wächst und durchaus einen Kontrast zur Provinz darstellt. In den ersten Monaten zeigt sich diese Veränderung seiner Umgebung auch in van Goghs Arbeiten. Im Frühjahr 1882 zeichnet er die Außenansicht einer Bäckerei (F 914, JH 112), das Innere einer Schmiede (F 1084, JH 137) und verschiedene Straßenzüge Den Haags, beispielsweise einen Blick auf die Kreuzung von Herengracht und Prinsessegracht (F 1679, JH 121) oder die Paddemoes (F 918, JH 111). Auch bei diesen Darstellungen der Stadt bleibt er seinem Interesse an den unteren Schichten der Bevölkerung treu. So nimmt er beispielsweise auch eine Ansicht des Eingangs zum Pfandhaus in seinen Motivkanon auf (F –, JH 126). Daneben widmet er sich Fabriken (F 925, JH 117), dem Bahnhof (F 919, JH 123) und dem Gaswerk (F 924, JH 118), alles Motive, die Hinweise auf die Industrialisierung der Gegend und das Anwachsen der Stadt geben. Doch das Interesse für diese Bildthemen hält nicht lange an und schon bald nimmt die urbane Umgebung kaum noch Einfluss auf van Goghs Bildthemen. Er sucht seine Motive weiterhin bei der einfachen Bevölkerung, jedoch erneut vor allem auf dem Land. Statt des Treibens in den Straßen der Stadt malt er *Kühe auf der Weide* (F 15, JH 387) und anstatt die Fabrikarbeiter oder die bedürftigen Bewohner von Den Haag zu porträtieren, konzentriert er sich auf *Fischer am Strand* (F 5, JH 188), *Zwei Frauen im Wald* (F 1665, JH 1665) und alle möglichen Figuren, die beispielsweise graben oder säen. Von Bildthemen, die man guten Gewissens als „städtisch“ bezeichnen könnte, nimmt Vincent van Gogh so wieder Abstand und kehrt zur Darstellung des ländlichen Alltags zurück. Nach der Rückkehr in die Provinz behält er diese Motive

<sup>368</sup> Z.B. *Arbeiter auf einem Korb sitzend, Brot schneidend* (F 1663, JH 272), *Junge mit einer Sichel Gras schneidend* (F 851, JH 61) oder *Sämann mit einem Sack* (F 857, JH 32).

bei – auch noch, als er bereits den Plan von der neuerlichen Umsiedlung zurück in die Stadt fasst.

Während der wenigen Monate in Antwerpen konzentriert sich Vincent auf seinen Zeichenunterricht. Dort arbeitet er vor allem nach Gipsabgüssen, für andere Bilder bleibt kaum Zeit. Wenn er malt, dann hauptsächlich Porträts. Die Ansicht eines von alten Häusern umstandenen Hinterhofs (F 260, JH 970) ist das einzige Gemälde dieser Zeit, das eine Stadtlandschaft zeigt. Kurz nach seiner Ankunft berichtet Vincent Theo, er habe schon verschiedene Teile Antwerpens besucht und die Stadt gefalle ihm gut<sup>369</sup>. Dennoch hält er kaum Eindrücke davon in seinen Zeichnungen fest. Gerade die Hafengegend erkundet er intensiv, doch Bilder davon fertigt er nicht. Es gibt lediglich eine knappe Handvoll Zeichnungen, in denen er die markantesten Ansichten der Stadt, den Grote Markt und die Stadtburg Het Steen, abgebildet hat.

Dann folgen die zwei Jahre, die van Gogh in Paris verbringt. Zu den Arbeiten, die in dieser Zeit entstehen, sei zunächst gesagt, dass unter ihnen nur sehr wenige Porträts zu finden sind, höchstwahrscheinlich, weil es entgegen seiner ursprünglichen Hoffnungen unmöglich war, bezahlbare Modelle zu finden. Doch es wäre auch denkbar, dass van Gogh nicht der Art Menschen begegnet, die zu porträtieren ihn reizt – in den vorangegangenen Jahren war dies schließlich durchweg die einfache, bäuerliche Bevölkerung gewesen. Um Schlüsse auf das Verhältnis des Malers zur Stadt zu ziehen, sollen nun die Motive seiner in dieser Zeit entstandenen Landschaftsbilder genauer betrachtet werden.

In seiner Anfangszeit in Paris geht Vincent van Gogh ähnlich vor wie in Antwerpen. Er fertigt zunächst vor allem Studien nach Gipsabgüssen, um seine Figurendarstellungen langfristig zu verbessern. Nachdem er das Atelier Cormon verlassen hat, ist van Gogh wieder sein eigener Lehrer. Durch die Begegnung mit den Impressionisten und ihren Werken entwickelt er ein gesteigertes Interesse an der Farbe und um diese neue Art der Farbigkeit – Phänomene wie Komplementär-

---

<sup>369</sup> Vgl. B 544.

kontraste, optische Mischung und die Verwendung von reinen, ungebrochenen Farben – zu verinnerlichen, malt er im Sommer 1886 viele Blumenstillleben:

And now for what regards what I myself have been doing, I have lacked money for paying models, else I had entirely given myself to figure painting but I have made a series of colour studies in painting simply flowers, red poppies, blue corn flowers and myosotis. White and rose roses, yellow chrysanthemums – seeking oppositions of blue with orange, red and green, yellow and violet, seeking THE BROKEN AND NEUTRAL TONES to harmonise brutal extremes.

Trying to render intense COLOUR and not a GREY harmony.<sup>370</sup>

Neben diesen „gymnastics“<sup>371</sup>, als die er selbst diese Arbeiten bezeichnet, setzt sich van Gogh aber auch mit seiner Umgebung künstlerisch auseinander. Wie schon in Antwerpen, bringt er seiner neuen Umwelt in der Zeit kurz nach seiner Ankunft das größte Interesse entgegen. Aus dem Frühjahr 1886 sind einige Zeichnungen bekannt, die die Dächer von Paris vom Montmartre aus zeigen, mal mit Blick auf Notre Dame (F 1389, JH 1096), auf das Hôtel de Ville (F 1388, JH 1095), die Oper (F 1390, JH 1097) oder das Panthéon (F 1387, JH 1098). Außerdem entstehen zwei Gemälde, die den Blick über Paris von Montmartre aus (F 265, JH 1100) bzw. die Dachlandschaft der Stadt (F 231, JH 1099) zeigen. Nach einigen Wochen verliert Vincent jedoch das Interesse am Blick auf die Großstadt – im Sommer entstehen nur noch zwei weitere Darstellungen des Blicks auf Paris (F 261, JH 1101; F 262, JH 1102). Lediglich im Frühjahr 1887 widmet er sich diesem Thema

370 „Und jetzt bezüglich dessen, was ich selbst getan habe, fehlte es mir an Geld, um Modelle zu bezahlen, sonst hätte ich mich ganz der Figurenmalerei verschrieben, aber ich habe eine Serie von Farbstudien gemacht, in dem ich einfache Blumen male, roten Mohn, blaue Kornblumen und Vergissmeinnicht. Weiße und rosa Rosen, gelbe Chrysanthemen – auf der Suche nach den Kontrasten von Blau mit Orange, Rot und Grün, Gelb und Violett, auf der Suche nach GEBROCHENEN UND NEUTRALEN Tönen, um brutale Extreme zu harmonisieren. Bei dem Versuch, eine intensive FARBE zu schaffen und nicht eine GRAUE Harmonie.“ B 569.

371 Ebd.

noch einmal, als er von der Aussicht auf Paris von seinem Zimmer in der Rue Lepic aus eine Zeichnung (F 1391, JH 1220) und zwei Gemälde (F 341, JH 1242; F 341a, JH 1243) fertigt.

Auch in Paris selbst sucht sich van Gogh Motive, wobei der Einfluss, den die Begegnung mit den Impressionisten auf ihn ausübt, erkennbar wird. So finden sich Blicke auf die Pont du Carrousel und den Louvre (F 221, JH 1109), den Boulevard de Clichy (F 292, JH 1219) und sogar eine Darstellung der Feierlichkeiten in Paris zum 14. Juli (F 222, JH 1108). Daneben widmet er sich vor allem den Parks und Grünanlagen von Paris, wo die Gebäudemassen der Stadt, wenn überhaupt, dann nur im Hintergrund erscheinen. Er zeichnet und malt Spaziergänger im Jardin du Luxembourg (F 223, JH 1111; F 1383, JH 1025), in den Tuileries (F 1384, JH 1021) und im Bois de Boulogne (F 224, JH 1112; F 225, JH 1110).

Doch weit größeres Interesse bringt er seiner direkten Nachbarschaft entgegen, dem Montmartre, der zu diesem Zeitpunkt seinen dörflichen Charakter noch nicht verloren hat. Er malt immer wieder den Blick auf den Hügel, auf dem, umgeben von kleinen Häusern, Feldern und Gärten, mehrere Windmühlen aufragen (F 229, JH 1176; F 230, JH 1177; F 266, JH 1175) und versucht die beschaulichen Winkel der Gegend wiederzugeben, sei es nun ein einfacher Pfad zwischen den Gärten (F 232, JH 1113) oder die von Lauben umschlossene Terrasse des Cafés *La Guinguette* (F 238, JH 1178). Die größte Aufmerksamkeit lässt er aber den Windmühlen zukommen, ganz besonders der Moulin de la Galette, die ihrerseits aus zwei Mühlen, le Blute-fin und le Radet besteht. Dort hat sich zu diesem Zeitpunkt ein Restaurant mit Gartenwirtschaft als ein beliebter Vergnügensort etabliert.

Während Maler wie Auguste Renoir den Charakter der Moulin de la Galette als Vergnügenslokal herausstellen und die dortigen Tanzveranstaltungen zum Bildthema machen<sup>372</sup>, unterschlägt Vincent

---

372 Vgl.: Auguste Renoir: *Bal du moulin de la Galette*, 1876, Öl auf Leinwand, 131 × 175 cm, Musée d'Orsay.

van Gogh diesen Aspekt fast komplett. Lediglich auf dem erst seit 2010 als ein Werk van Goghs identifizierten *Le blute-fin* sind vor dem Hintergrund der Mühle elegant gekleidete Herren und Damen zu erkennen, wodurch sich eine Verbindung zu den dort veranstalteten Bällen ergibt. Weiß man um die Bestimmung der Moulin de Galette als Ort von Feier und Tanz, so mag man auch in dem Paar, das sich in *Le Moulin de la Galette* (F 348, JH 1182) von der Mühle entfernt, zwei Besucher einer solchen Veranstaltung erkennen. Doch in den anderen Werken zeigt van Gogh die Mühle dem Kontext des Vergnügungsorts gänzlich enthoben. In einer Ansicht ragt sie über den umliegenden Häuschen und Straßen empor, auf denen die Bewohner vom Montmartre ihren Geschäften nachgehen (z.B. F 227, JH 1170; F 228, JH 1171) während im Hintergrund die höheren Wohnhäuser der Stadt erkennbar werden und das Urbane und das Ländliche so unmittelbar aufeinanderstoßen. In den meisten Darstellungen hat der Maler sie sogar vollkommen aus dem städtischen Umfeld herausgelöst. Dort thront die Mühle über kleinen Bauerngärten (F 274, JH 1115), die von ihren Besitzern bewirtschaftet werden (F 273, JH 1116; F 349, JH 1184) oder bildet den Hintergrund für eine einfache, dörfliche Straßenszene (F –, JH 1240). Montmartre stellt für van Gogh keinen Zugang zur Metropole dar, vielmehr ist es der Stellvertreter der von ihm so geliebten Ländlichkeit in unmittelbarer Nähe zur Großstadt. Somit sind die Bilder, die er von dieser Gegend malt, voller Nostalgie. Richard Kendall schreibt über diese Arbeiten, obwohl Windmühlen nichts einzig für Holland Typisches seien, müsste man ihr ständiges Auftauchen in den Arbeiten, die kurz nach van Goghs Ankunft in Paris entstehen, als Hinweis darauf verstehen, dass der Maler sich in dieser Zeit der heimatlichen Landschaft erinnert, während er den Aspekt des Vergnügungsviertels in seiner neuen Umgebung ablehnt<sup>373</sup>.

Ab dem Frühjahr 1887 kehrt Vincent Paris dann immer häufiger den Rücken. Er arbeitet häufig in Asnières, einem Ort nordwestlich von

---

373 Vgl. Kendall, Richard: *Nature and the City*. Paris, 1886–88, in: Kat. Ausst. Van Gogh and Nature, Clark Art Institute, Williamstown, MA 2015, New Haven 2015, S. 109 ff.

Paris, in dem Paul Signacs Familie lebt, weshalb dieser sich dort ebenfalls häufig aufhält. Auch van Goghs Freund Emile Bernard hat dort ein Atelier. Besonders im Sommer sucht Vincent in dem Ort und seiner Umgebung nach neuen Motiven.

Die Gemälde, die nun entstehen, zeigen einen Wandel in van Goghs Auseinandersetzung mit seiner Umgebung. In seinen Landschaftsbildern aus Holland hatte er großen Wert darauf gelegt, die Ursprünglichkeit der verschiedenen Gebiete zu betonen und nur in Ausnahmefällen die Auswirkungen der Industrialisierung als Motiv zugelassen. Jetzt, in Frankreich, ist er immer häufiger bereit, den technischen Fortschritt, der das Land prägt, auch in seinen Bildern zu präsentieren – mehr als ein Jahrzehnt nachdem die Impressionisten diese modernen Landschaften etabliert hatten. Es entstehen beispielsweise mehrere Darstellungen der Brücken, die bei Ansière die Seine überspannen. Die Stahlkonstruktion, auf der ein einzelner Fußgänger an einem klaren Tag den Fluss überquert (F 240, JH 1268), steht stellvertretend für den Triumph der industriellen Revolution. In einem anderen Werk zeigt van Gogh nicht nur den baulichen Fortschritt, sondern einen Zug, der über die Eisenbahnbrücke fährt; ein Bild, das unbestreitbar an Monets *Eisenbahnbrücke von Argenteuil* von 1873 erinnert und in dem die Natur zu Gunsten des modernen Lebens zurücktritt.

Vincent van Gogh übernimmt in Ansières auch andere Bildthemen, die man als „typisch impressionistisch“ bezeichnen könnte, so etwa das Seine-Ufer oder verschiedene Restaurants im Ort. Doch wo andere Maler neben der Gegend vor allem die Städter bei ihrem Ausflug aufs Land in den Fokus nehmen – man denke nur an Georges Seurats *Sonntag auf der Grande Jatte* oder Pierre-Auguste Renoirs *Frühstück der Ruderer* – sind diese Orte bei van Gogh meist menschenleer. Auf der Promenade an der Seine geht nur ein einziger Spaziergänger (F 299, JH 1254) und das Ausflugsboot liegt verlassen am Ufer vertäut (F 311, JH 1325). Mehrfach malt Vincent das *Restaurant de la Sirene*. Einmal liegt es über dem Betrachter auf einem Hügel (F 312, JH 1253), kein Mensch ist zu sehen, weder auf der Terrasse des Lokals noch auf dem Weg oder der Treppe, die hinaufführen. In einer anderen



Darstellungen, in der der Betrachter nur wenige Schritte vom Lokal entfernt steht, sind zwar auf der Veranda und davor Gäste in kleinen Grüppchen versammelt, doch es sind nur wenige und die Straße selbst liegt ausgestorben da. Ebenso die Terrasse eines Restaurants (F 321, JH 1311), dessen Türen und Fenster zwar offenstehen, in dem sich jedoch keine Gäste eingefunden zu haben scheinen. Den vergnüglichen Trubel der Wochenendausflügler, der die Vororte von Paris zu dieser Zeit bereits prägt, hat Vincent van Gogh in seinen Arbeiten weitgehend ausgeblendet.

Wie schon in Paris, so malt er auch in Asnières verschiedene Parkszenen. Immer wieder zeigt er Spaziergänger im Park *Voyer d'Argenson*. Mal zwei Frauen unmittelbar vor dem Tor, hinter dem sich groß und dunkel die Bäume des Parks erheben (F 305, JH 1265), mal Spaziergänger auf den verschlungenen Pfaden im Inneren (F 314, JH 1258; F 276, JH 1259), mal eine fast ausgestorbene, tief verschattete Allee (F 277, JH 1316). Die hier abgebildeten Menschen sind nichts weiter als Staffagefiguren, unwichtig für das Bildmotiv, teilweise zwischen den dunklen Bäumen sogar kaum noch auszumachen (F 275, JH 1278). Die Natur gewinnt dagegen immer stärker an Bedeutung. Vincent van Gogh beginnt, sie gleichsam heranzuzoomen, richtet den Blick mehr und mehr auf das unmittelbar vor ihm Liegende. Die *Ecke des Parks Voyer d'Argenson in Asnières* (F 315, JH 1320) zeigt blühende Blumen vor einem dichten Gebüsch, das zu einem Großteil den Blick in die Bildtiefe verstellt und nur am linken Bildrand noch den Blick auf den dahinterliegenden Park freigibt. Auch *Baumstämme im Sonnenlicht* (F 291, JH 1314) ist von diesem ausschnitthaften Charakter. Der Baum im Vordergrund steht so nah vor dem Betrachter, dass er nicht in seiner gesamten Höhe erfasst werden kann, sondern das Bild senkrecht durchschneidet. Was in diesen Bildern bereits anklingt, verstärkt sich noch in den in diesem Sommer entstehenden sogenannten *Sous-bois*-Bildern<sup>374</sup>. In diesen Arbeiten dringt der Betrachter gemeinsam

<sup>374</sup> Vgl. Blotkamp, Carel: Ruisdael in der Provence, in: Kat. Ausst. Vincent van Gogh. Zwischen Erde und Himmel. Die Landschaften, Kunstmuseum Basel 2009, Ostfildern 2009, S.71. Zur Entwicklung des Sous-Bois Genres siehe auch: Reynaerts, Jenny: Tree Lovers. Development and Meaning of the Sous-Bois Genre S.43–58, in: Kat. Ausst.

mit Vincent van Gogh scheinbar tief ins Unterholz vor, bis die Vegetation eine Wand um ihn herum errichtet. Zwei Werke werden heute mit *Unterholz* (F 306, JH 1317; F 308, JH 1313) betitelt und zwei weitere mit *Bäume und Unterholz* (F 309a, JH 1312; F 307, JH 1318). Gemeinsam ist allen vier, dass van Gogh hier einen undurchdringlichen Teppich aus Farben und Licht gewoben hat, in dem die einzelnen Konturen der Stämme und Äste verschwimmen. Die Natur schließt den Betrachter ein, sie droht ihn zu ersticken und entwickelt so ihre ganz eigene Dynamik. Carel Blotkamp schreibt, der Betrachter werde von der Kraft der Natur völlig vereinnahmt<sup>375</sup>. Diese Arbeiten zeigen, dass Vincent van Goghs Begeisterung auf Dauer nicht der Großstadt und dem zivilisatorischen Fortschritt, sondern nur der wilden und weitgehend unberührten Natur gelten konnte. Er zeigt sie hier nicht nur frei von menschlichem Einfluss, sondern dem Menschen auch eindeutig überlegen. Für van Gogh ist die Natur abseits der Großstadt kraftvoll. Und lebendig.

Mit Paris lässt Vincent im Frühjahr 1888 dann auch die großstädtischen Bildthemen endgültig hinter sich. Von nun an widmet er sich wieder den Porträts. Porträts von einfachen Menschen. Und Porträts der zumeist von Industrialisierung und Urbanisierung unbeeinflussten Landschaft.

### 3.1.3 Stadt des Übels, Land der Verheißung

Vincent van Gogh hat beide Lebensbereiche kennen gelernt, die Stadt ebenso wie das Land. Die Gründe für seine Umzüge sind dabei immer die gleichen, immer hofft er auf die entscheidende Wendung in seinem Leben als Künstler. Auf dem Land sucht er seine Motive, in der Stadt seine Verkaufsmöglichkeiten. Und überall günstigere Lebenshaltungskosten. Der Blick auf seine Sujets hat gezeigt, dass die Gründe für seine Entscheidungen für ein Leben in der Stadt stets pragmatisch, niemals ästhetisch sind. Er sucht in der Großstadt Kunsthändler, keine Bildthemen. Vom Leben in Antwerpen und Paris verspricht Vincent van

---

Van Gogh: Into the Undergrowth, The Cincinnati Art Museum 2016/2017, London 2016.

<sup>375</sup> Vgl. Blotkamp 2009, S. 71.

Gogh sich zwar bessere Chancen auf seinem Weg, doch seine Sympathie gilt immer dem Land der Bauern.

Dabei bringt er der ländlichen Umgebung nicht nur eine große Zuneigung entgegen, sondern er betrachtet sie auch der Stadt gegenüber als gesünder und moralisch überlegen. Von Kindheit an ist er an lange Wanderungen gewöhnt und sein gesamtes Leben über behält er es bei, nach getaner Arbeit oder auf der Suche nach Motiven lange Spaziergänge, wenn möglich über Land, zu unternehmen. Die von Kindheit an große Liebe zur Natur sieht er als Basis für sein und Theos Kunstverständnis:

Ge zult zeggen, maar iedereen heeft toch van jongs af aan landschappen en figuren gezien. Vrage, is ook iedereen als kind nadenkend geweest; vrage, heeft ook iedereen die ze gezien heeft, hei, velden, akkers, bosch liefgehad en de sneeuw en den regen en den storm. Dat heeft niet iedereen zooals gij en zooals ik, het is een bijzonder soort entourage en omstandigheden die er toe moeten meewerken, het is een bijzonder soort temperament en karakter ook die er bij moeten komen om het wortel te doen vatten.<sup>376</sup>

Erst durch diese unmittelbare Nähe zur Landschaft, zur Witterung, zur Natur ergibt sich für Vincent van Gogh das Verständnis, das in seinen Augen notwendig ist, um ein Landschaftsbild zu erschaffen, durch das der Betrachter berührt wird.

Veel landschapschilders hebben niet die intieme natuurkennis welke zij hebben die van hun kinderjaren af gekeken hebben met gevoel op de akkers. Veel landschapschilders geven iets dat U noch mij b.v. (ook al apprecieeren wij hen als artisten) als menschen voldoet.<sup>377</sup>

376 „Du wirst sagen, aber jeder hat doch von Kind auf Landschaften und Figuren gesehen. Frage, ist auch jeder als Kind nachdenklich gewesen; Frage, hat auch jeder sie so gesehen, Heide, Felder, Äcker, Wald liebgehabt im Schnee und im Regen und im Sturm. Das hat nicht jeder so wie du und wie ich, das ist eine besondere Art der Umgebung und Umstände, die hier dazu mitwirken müssen, das ist auch eine besondere Art Temperament und Charakter, damit das Wurzeln schlagen kann.“ B 291.

377 „Viele Landschaftsmaler haben nicht die intime Naturkenntnis, welche diejenigen haben, die von Kindheit an mit Gefühl auf die Felder geblickt haben. Viele Landschafts-

Wie schon bei der Untersuchung seines Kunstverständnisses zeigt sich auch hier, dass die rein analytische Beobachtung ihm nicht ausreichend erscheint, um die Natur tiefgreifend zu verstehen und durch ihre Darstellung im Betrachter Emotionen zu erregen. Ganz gleich wie hoch das malerische Können ist, um ein bewegendes Landschaftsgemälde zu schaffen, sieht Vincent van Gogh die emotionale Nähe des Malers zur Natur als grundlegend an: „Een absoluut copiereen van de natuur, dat is ook het ware niet maar de natuur zoo kennen dat wat men maakt frisch en waar is, ziedaar wat velen nu missen.“<sup>378</sup> Diese Verbindung hat er selbst durch seine vielen Spaziergänge und Wanderungen aufgebaut und so rät er auch Theo dazu, um sein Kunstverständnis zu unterstützen: „Bljif maar altijd veel wandelen & veel van de natuur houden, want dat is de ware manier om de kunst meer & meer te leeren begrijpen. – De schilders begrijpen de natuur & hebben ze lief & leeren ons zien.“<sup>379</sup>

Mit der Zeit schreibt Vincent der Natur und dem Leben auf dem Land immer größeren Einfluss in vielen Bereichen zu. Er sieht positive Auswirkungen hinsichtlich künstlerischer Arbeit ebenso wie auf die geistige und die körperliche Verfassung, sowohl ihn selbst als auch andere betreffend. Sein liebstes Beispiel ist die Schule von Barbizon, wohin sich verschiedene Maler aus Paris zurückzogen, um in dem kleinen Ort in ländlicher Umgebung zwischen einfachen Bauern andere Motive zu finden als in der Großstadt und so eine Veränderung in ihrer Kunst herbeiführten. Vincent van Gogh romantisiert die tatsächlichen Begebenheiten und erschafft sich so ein Ideal vom Maler auf dem Land:

Denk om Barbizon, die historie is subliem. Die daar oorspronkelijk begonnen toen ze er kwamen – lang niet allen waren uiterlijk wat ze au fond wel waren. Het land vormde hen, zij wisten alleen: in stad deugt het

---

maler geben etwas, das weder dir noch mir z.B. (auch wenn wir sie als Künstler schätzen) als Menschen wohltut.“ Ebd.

378 „Ein absolutes Kopieren der Natur, das ist auch nicht das Wahre, sondern die Natur so kennen, dass, was man macht, frisch ist und wahr, das ist es, was vielen nun fehlt.“ Ebd.

379 „Bleibe nur immer dabei, viel spazieren zu gehen & die Natur sehr zu lieben, denn das ist die wahre Art, um die Kunst mehr & mehr verstehen zu lernen. – Die Maler verstehen die Natur & haben sie lieb & *lehren uns Sehen*.“ B 017.

niet, ik moet naar buiten, zij dachten, stel ik me voor: ik moet werken leeren, iets heel anders, ja tegenovergestelds worden van wat ik nu ben. Zij zeiden, nu deug ik niet, ik ga mij vernieuwen in de natuur. Voor mij zelf redeneer ik ten minste zoo, en al zou ik n. Parijs gaan als het absoluut moest & ook daar wel wat te doen vinden – oneindig, oneindig beter vind ik mijn toekomst hier.<sup>380</sup>

Wie bereits bekannt, geht Vincent später nicht nur nach Paris, weil er es für „absolut notwendig“ hält, sondern weil es ihm als die beste Möglichkeit erscheint, seine Kunst voran zu bringen. Doch keiner seiner oben bereits erläuterten Gründe, 1886 in die Stadt zu ziehen und dem Land zunächst den Rücken zu kehren, widerspricht seiner 1883 geäußerten Idee davon, dass die Natur maßgeblichen Einfluss auf die Verbesserung von Lebensgefühl und Kunstvermögen habe.

Diese Vorstellung, dass sich das Leben auf dem Land im Einklang mit der Natur positiv auf die Arbeit eines Künstlers auswirke und die Überzeugung, dass ein Landschaftsmaler ein tiefes Verständnis für sein Sujet aufbringen und eine intime Beziehung zur Natur pflegen müsse, führt dazu, dass Vincent die Stadt gerade für Landschaftsmaler als vollkommen ungeeigneten Lebensort betrachtet:

Mijn indruk van Wenkebach is zeer gunstig maar toch vraag ik me af, waarom in godsnaam zitten landschapschilders in stad, waarom doen ze niet als de Franschen en gaan vierkantweg zich buiten installeren.– En hij voor één zou er wel bij varen.<sup>381</sup>

380 „Denk an Barbizon, die Geschichte ist großartig. Die, die dort ursprünglich begannen, als sie dort ankamen – lange nicht alle waren äußerlich, was sie wohl au fond waren. Das Land formte sie, sie wussten nur: in der Stadt ist es schlecht, ich muss aufs Land, sie dachten, stelle ich mir vor: ich muss lernen zu arbeiten, etwas ganz anderes, ja entgegengesetztes werden als das, was ich jetzt bin. Sie sagten, jetzt bin ich nicht gut, ich werde mich in der Natur erneuern. Ich selbst habe mir das zumindest so überlegt und obwohl ich nach Paris ginge, wenn ich das absolut müsste & dort wohl auch etwas zu tun fände – unendlich, unendlich besser finde ich meine Zukunft hier.“ B 396.

381 „Mein Eindruck von Wenkebach ist sehr positiv aber ich frage mich doch, warum in Gottesnamen ziehen Landschaftsmaler in die Stadt, warum machen sie es nicht wie die Franzosen und lassen sich rundheraus auf dem Land nieder. – Und er, zum Beispiel, würde gut daran tun.“ B 518.

Nach seiner Zeit in Paris und seiner Rückkehr aufs Land in Südfrankreich ist van Gogh dann endgültig überzeugt: Nicht nur Landschaftsmaler, nein, alle Maler sollten der Stadt den Rücken kehren: „On a beau dire; pour les peintres on travaille mieux à la campagne, tout y parle plus nettement, tout s’y tient, tout s’y explique, or dans une grande ville lorsqu’on est fatigué on ne comprend plus rien et se sent comme perdu.“<sup>382</sup>

Auch für die persönliche Entwicklung sieht Vincent im Leben auf dem Land große Vorteile gegenüber dem in der Stadt. Konkret spricht er seinem Bruder gegenüber von der Fähigkeit, Vertrauen in die eigene Person zu entwickeln und damit ein besseres Lebensgefühl zu gewinnen. Dies sei im ruhigen ländlichen Bereich viel einfacher zur erreichen als im Trubel einer Großstadt: „Voilà je voudrais pouvoir arriver à cette assurance-là qui rend heureux, gai et vivant en toute occasion. Cela peut bien mieux se faire dans la campagne ou une petite ville que dans cette fournaise Parisienne.“<sup>383</sup>

Doch nicht nur für andere hält er das Land fast immer für den besseren Ort um dort zu leben, auch er selbst fühlt sich unter der bäuerlichen Bevölkerung sehr viel wohler als in der Stadt. „Trouwens ik begeer niets anders dan goed diep in ’t boerenland te zitten en ’t boerenleven te schilderen. [...] Maar ik denk wel eens dat gij meer oog hebt voor wat men in stad kan doen doch van den anderen kant ik buiten meer me *t’huis* gevoel.“<sup>384</sup> Der Raum fern von der Stadt wird für Vincent van Gogh zum Erholungsort, einer Umgebung, in der er stets zu neuen Kräften kommt, wie er seinem Bruder beispielsweise im Herbst 1883

---

382 „Man kann sagen; für die Maler gilt, dass man auf dem Land besser arbeitet, dort spricht alles klarer, dort verhält sich alles, dort erklärt sich alles; nun in einer großen Stadt, wenn man müde ist, versteht man nichts und fühlt sich wie verloren.“ B 841.

383 „Nun, ich wäre gerne fähig, ein solches Selbstbewusstsein zu erlangen, das bei jeder Gelegenheit glücklich, fröhlich und lebendig macht. Das kann auf dem Land oder in einer kleinen Stadt einfacher geschehen als in diesem Pariser Hochhofen.“ B 691.

384 „Übrigens begehre ich nichts anderes als recht tief im Bauernland zu leben und das Bauernleben zu malen. [...] Aber ich denke wohl manchmal, dass du mehr davon weißt, was man in der Stadt tun kann, doch andererseits fühle ich mich auf dem Land mehr *Zuhause*.“ B 490.

schreibt, nachdem er Den Haag verlassen hat: „Nu, ik kan U zeggen dat de buitenlucht en het leven hier mij veel opsterkt.“<sup>385</sup>

Das Leben auf dem Land und die Nähe zur Natur werden für van Gogh zu einer Art Heilsversprechen. Einige Wochen nach seiner Ankunft in Arles schreibt er an Theo „La travail dans cette magnifique nature m'a soutenu au moral“<sup>386</sup> und als er 1890 beschließt, das Hospital in Saint-Rémy zu verlassen, sieht er nur im Leben auf dem Land eine gewisse Chance, zu genesen: „Peut-être, peut-être je guérirais en effet à la campagne pour un temps.“<sup>387</sup> Die Stadt erscheint ihm für seine Konstitution nicht zuträglich und nach seiner Rückkehr in den Norden Frankreichs verlässt er Paris nach einem kurzen Besuch bei Theo so schnell wie möglich – aus Angst, dass sich sein Gesundheitszustand verschlechtern könnte, wie er seiner Schwester berichtet: „Et quant à moi je redoute encore pour le moment le bruit et les tracas de Paris et je suis immédiatement parti pour la campagne – dans un vieux village.“<sup>388</sup>

Das Leben auf dem Land betrachtet Vincent van Gogh nicht nur für sich selbst als Möglichkeit, zu einer besseren Gesundheit zu gelangen. In den zwei Jahren, die er mit seinem Modell Sien Hoornik in Den Haag zusammenlebt, spielt er immer wieder mit dem Gedanken, die Stadt zu verlassen. Denn neben verschiedenen physischen Krankheiten sind es vor allem Siens Alkoholismus und ihr aufbrausendes und wankelmütiges Temperament, die Vincent immer wieder in Sorge versetzen<sup>389</sup>. Chancen auf Besserung oder gar Genesung sieht er in einem Umzug aufs Land, doch die Befürchtung, damit letztendlich eine Verschlechterung ihrer Beziehung herbeizuführen, lässt ihn zögern: „Echter is het ook nu niet absoluut onmogelijk, b.v. een tijd buiten en van al haar familierommel af zijnde, ze teregt komt, maar – wie waarborgt

385 „Nun, ich kann dir sagen, dass die frische Luft und dieses Leben hier mich sehr aufbauen.“ B 388.

386 „Die Arbeit in dieser großartigen Natur hat mich moralisch aufgerichtet.“ B 603.

387 „Vielleicht, vielleicht ginge es mir auf dem Land tatsächlich eine Zeit lang besser.“ B 857.

388 „Und ich für meinen Teil fürchte im Augenblick noch den Lärm und den Ärger von Paris und ich bin unverzüglich aufs Land abgereist – in ein altes Dorf.“ RM19.

389 Vgl. z.B. B 379 und B 246.

me het ginder niet zal zijn – ,wat is het hier beroerd, *waarom heb je me hier gebragt*“.<sup>390</sup>

Über die Jahre, mit den Erfahrungen in Paris, seinem Aufenthalt im Süden und seinem Umzug nach Auvers-sur-Oise verstärkt sich van Goghs Vorstellung, jeder könne auf dem Land besser und gesünder leben als in der Stadt, zunehmend. Von Auvers aus schreibt er an Theo und dessen Frau Jo und versucht sie davon zu überzeugen, einige Zeit bei ihm im Dorf zu leben. Gerade für das wenige Monate alte Kind des Paares hält er ein Leben in der Stadt für schädlich:

Sans cela je crois que ce serait un bon plan de venir loger ici – chez lui [M. Gachet] – avec le petit, au moins pour un bon mois – je crois que l’air de campagne fait énormément de l’effet. Dans la rue ici il y a des gosses nés à Paris et réellement maladifs – qui pourtant vont bien. Venir ici à l’auberge se pourrait aussi, c’est vrai. Pour que tu ne sois pas trop seul je pourrais moi venir chez toi pour une semaine ou quinzaine.

Cela n’augmenterait pas les dépenses. – Pour le petit, vrai je commence à craindre qu’il faudra lui donner de l’air et surtout le petit va et vient des autres enfants d’un village. Sûr, Jo aussi qui partage nos inquiétudes et hasards je crois que de temps en temps il lui faut prendre cette distraction de la campagne.<sup>391</sup>

390 „Es ist aber auch nicht absolut unmöglich, dass sie sich z.B. nach einer Zeit auf dem Land und fern von ihrem Familienchaos, erholt, aber – wer garantiert mir, dass es dort nicht so sein wird: ,was ist das hier mies, *warum hast du mich hier hergebracht*.“ B 379.

391 „Ansonsten glaube ich, dass es ein guter Plan wäre, mit dem Kleinen hierher zu kommen und – bei ihm [M. Gachet] – zu logieren, mindestens für gut einen Monat – ich glaube, dass die Landluft eine gewaltige Wirkung hat. In der Straße hier gibt es Kinder, die in Paris geboren wurden und wirklich krank waren – denen es hier jedoch gut geht. Hier ins Gasthaus zu kommen, das ginge auch, das ist wahr. Damit du nicht zu allein wärst, könnte ich selbst für eine Woche oder vierzehn Tage zu dir kommen. Das würde die Ausgaben nicht erhöhen. – Für den Kleinen beginne ich wirklich zu befürchten, dass er Luft braucht und vor allem das Kommen und Gehen anderer Kinder eines Dorfes. Sicher, auch Jo, die unsere Sorgen und Risiken teilt, ich glaube, dass sie von Zeit zu Zeit diese Zerstreuung auf dem Land braucht.“ B 896.



Das Leben in der Natur und die Landluft werden für van Gogh zum Allheilmittel für körperliche und geistige Krankheiten ebenso wie gegen Kummer und Sorgen.

In dem Maße, in dem Vincent van Gogh das Landleben idealisiert, erscheint ihm die Stadt immer mehr als Ort, den es zu meiden gilt. Am intensivsten vertritt er diese Einstellung nach seinem Weggang aus Den Haag, als er sich in Drente auf das genügsame Landleben und die Natur besinnt. Zu dieser Zeit geht seine Abneigung der Stadt gegenüber so weit, dass er auch den Charakter von Land- und Stadtbevölkerung verallgemeinert einander gegenüberstellt, mit eindeutigem Ergebnis:

Nu, als ik tegenover elkaar stel eene stadsbevolking en deze, zoo aarzel ik geen oogeblik te zeggen deze heibewoners of veenarbeiders mij beter voorkomen. Ja dan komt het verschil mij enorm voor, al bedriegen ze hier elkaar niet minder dan op 't Heike zelfs, maar ik zeg niet dat ze dat doen, ik weet het nog niet.–

Ik sprak onlangs met den man bij wien ik woon, die ook zelf boert, over iets soortgelijks.– Toevalligerwijs wegens hij vroeg hoe het in Londen gesteld was, hij had daar zoo veel van gehoord.– Ik zeide tot hem dat voor mij een eenvoudige boer die *werkte en dacht bij zijn werk*, de beschaafde man was – dat zulks altijd zoo geweest is, altijd zoo blijven zal, dat op het land men hier & daar er een ziet in wien men ziet wat dat is, en in stad men onder de heele, heele zeldzame allerbesten enkele lui vindt die op heel verschillende wijs bijna precies even nobel zijn. Doch dat mijns inziens het daar bij blijft en dat in 't algemeen op 't land men meer kans heeft een redelijk wezen te ontmoeten dan in stad.– En verder dat ik meende dat hoe meer men bij de groote steden kwam, hoe verder men in het donker van *on*beschaving en domheid en slechtheid kwam.– Hij zeide dat eigenlijk 't hem ook zoo voorkwam.–

Er *is* een onderscheid en buiten *is* het rustiger, vrediger, iets beter; ook al bedriegen ze elkaar, ze doen 't zóó erg niet als in stad.<sup>392</sup>

Anstand und, wie van Gogh es nennt, „Zivilisiertheit“ gehen für den Maler mit harter, körperlicher Arbeit einher und er meint, sie weit häufiger auf dem Land zu finden, während die Menschen in der Stadt in seinen Augen meist dumm, boshaft und nach seiner Definition unzivilisiert seien. Diese radikale Sichtweise relativiert van Gogh über die Jahre wieder – „Er zijn verschillende dingen in de wereld die *groot* zijn – de zee met de visschers – de voren en de boeren – de mijnen en de charbonniers.– *En zoo vind ik ook groot* de trottoirs van Parijs en de lui die goed hun Parijs kennen.“<sup>393</sup> – doch am Ende bleibt eine Scheu vor der Stadt und die Gewissheit, dort weder gesund noch produktiv sein zu können:

Est ce que la campagne et d'y travailler n'a pas toujours été dans nos goûts.  
– Et est ce que nous ne sommes pas un peu indifférents, toi autant que moi, à la vie d'une grande ville. Je dois te dire qu'à des moments je me

392 „Nun wenn ich eine Stadtbevölkerung mit diesen [Leuten auf dem Land] vergleiche, so zögere ich keinen Augenblick, zu sagen, dass diese Heidebewohner oder Torfmoorarbeiter mir besser vorkommen. Ja, dann kommt dieser Unterschied mir gewaltig vor, auch wenn sie einander hier nicht weniger betrügen wie in Het Heide, aber ich sage nicht, dass sie das tun, ich weiß es noch nicht. – Ich sprach unlängst mit dem Mann, bei dem ich wohne, der auch selbst Bauer ist, über etwas Ähnliches – zufälligerweise, weil er fragte, wie es in London wäre, er habe da so viel von gehört. – Ich sagte zu ihm, dass für mich ein einfacher Bauer, der arbeitet und bei seiner Arbeit denkt, ein zivilisierter Mann wäre – dass dies immer so gewesen sei, immer so bleiben werde, dass man auf dem Land hier und da jemanden sieht, in dem man sieht was das ist, und man in der Stadt einige unter den ganz, ganz wenigen guten Menschen findet, die auf andere Weise beinahe genauso edel sind. Doch dass es meines Erachtens dabei bleibt und dass man im Allgemeinen auf dem Land größere Chancen hat, einem vernünftigen Wesen zu begegnen als in der Stadt. Und weiter, dass ich meinte, dass, je mehr man in die großen Städte kommt, desto weiter kommt man in die Finsternis von Unzivilisiertheit und Dummheit und Niedertracht. – Er sagte, dass ihm das eigentlich auch so vorkam. – Es gibt einen Unterschied und das Land ist ruhiger, friedlicher, ein wenig besser; auch wenn alle einander betrügen, sie tun es nicht so schlimm wie in der Stadt.“ B 399.

393 „Es gibt verschiedene Dinge in der Welt, die groß sind – das Meer mit den Fischen – die Furchen und die Bauern – die Minen und die Bergmänner. *Und so finde ich* auch die Gehwege von Paris und die Leute, die ihr Paris gut kennen, *groß*.“ B 481.

sens trop bien encore pour être oisif et à Paris je crains que je ne ferais rien de bon.<sup>394</sup>

Vincent van Goghs Biografie, seine Werke und seine Briefe zeigen, dass der Maler sich viele Jahre lang mit dem Kontrast zwischen Stadt und Land auseinandersetzt. Dabei steht zwar mal die eine, mal die andere Lebensart höher in seiner Gunst, doch die Stadt präferiert er nur, wenn er sich dort bessere Fortschritte für den Erfolg seiner Malerei verspricht. Letztendlich sieht er immer das Land als der Stadt überlegen an: das Leben dort sei der geistigen und körperlichen Gesundheit des Menschen zuträglicher, der Kontakt zur bäuerlichen Bevölkerung stärke den Charakter und die enge Verbindung zur Natur fördere die Kreativität und das Gefühl für die Kunst.

Diese immer stärker zu Tage tretende Vorliebe für das Land und die Natur, die sich in seiner Lebensweise ebenso ausdrückte wie in seinen Bildsujets, fördert auch Vincent van Goghs intimes Verhältnis zur Natur. Er unternimmt in Holland und später in Arles lange Wanderungen durch die unberührte Natur und versucht, die so gewonnen Eindrücke in seinen Bildern festzuhalten. Diese immer intensivere Auseinandersetzung mit der Landschaft führt dazu, dass er seine Umgebung mehr und mehr wie ein lebendiges, empfindendes Wesen betrachtet, mit dem er in Interaktion treten und dessen Charakter er in seinen Bildern darstellen will. Erst durch die Abwendung von der Stadt mit ihren vielen Menschen wird die Natur ihm zum Gefährten, den er in vielen seiner Werke porträtiert hat: „maar toch, ik zie in mijn werk een terugklank van 'tgeen mij trof, ik zie dat de natuur mij iets verteld heeft, tot mij gesproken heeft en dat ik in snelschrift dat heb opgeschreven.“<sup>395</sup>

394 „Ist das Land und dort zu arbeiten nicht immer nach unserem Geschmack. – Und stehen wir dem Leben in der großen Stadt nicht ein wenig gleichgültig gegenüber, du ebenso wie ich. Ich muss dir sagen, dass ich mich manchmal zu gut fühle, um untätig zu sein, und ich fürchte, dass ich in Paris nichts Gutes machen würde.“ B 839.

395 „aber ich sehe in meiner Arbeit doch einen Widerhall von dem, was mich getroffen hat, ich sehe dass die Natur mir etwas erzählt hat, zu mir gesprochen hat und dass ich das in Kurzschrift aufgeschrieben habe.“ B 260.

### 3.2 Exkurs: Jean-François Millet – Vincent van Goghs größtes Idol

Mit seiner endgültigen Abwendung vom Leben in der Großstadt und seiner Bewunderung für die Natur und das einfache Leben der Landbevölkerung erweist sich Vincent van Gogh als Kind seiner Zeit. Er folgt damit aber nicht nur einer allgemeinen Strömung, die im 19. Jahrhundert immer mehr Menschen erfasst, sondern auch ganz unmittelbar seinem großen Vorbild Jean-François Millet. Dieser Mitbegründer der Schule von Barbizon gehörte zu van Goghs größten Vorbildern und inspirierte nicht nur seine Kunst, sondern auch seine Ansichten in vielen Lebensbereichen. Das Musée d'Orsay in Paris widmete dieser besonderen Beziehung, die van Gogh zu seinem Idol entwickelte, im Herbst und Winter 1998/99 eine eigene Ausstellung.

Zudem ist Jean-François Millet ein herausragendes Beispiel für einen Pariser Maler, der der Großstadt Mitte des 19. Jahrhunderts den Rücken kehrt und sich nicht nur dem einfacheren Leben auf dem Land zuwendet, sondern ein intensives und gefühlsbetontes Verhältnis zur Natur entwickelt. Seine Gemälden sind von einem intimen und anthropomorphisierenden Blick auf seine Umwelt geprägt und können Hinweise darauf liefern, dass Millet einen ähnlichen subjektivierten Realismus verfolgte, wie ihn Zola und Blanc forderten und wie ihn sich Vincent van Gogh in seiner Nachfolge zu eigen machte.

Deshalb soll an dieser Stelle eine genauere Betrachtung der Kunst und des Naturverständnisses von Jean-François Millet stehen. Bei ihm vereinen sich der Drang zur Rückbesinnung auf das einfache und ursprüngliche Leben auf dem Land, die damit einhergehende einführende Sichtweise auf seine Umwelt und der Versuch, die genaue Naturbeobachtung mit dem Ausdruck der persönlichen Empfindung in einem Gemälde zu verbinden. Das ist für diese Arbeit von zentraler Bedeutung, weil Millet das vielleicht größte Vorbild für van Gogh war. Da der Holländer immer wieder auf die für ihn allgemeine und ewige Gültigkeit von Millets Ideen und Einstellungen verweist, können daraus auch Rückschlüsse auf van Goghs eigene Ansichten und

Auffassungen gezogen werden. Deshalb sollen Bilder und Äußerungen Millets dahingehend untersucht werden, inwieweit in seinem Werk und seiner Lebensweise Aspekte des Phänomens der Einfühlung erkennbar sind und wie sich diese auf Vincent van Goghs eigenes Denken und Arbeiten ausgewirkt haben könnten.

### 3.2.1 Von Bauern und Malern

Millet wird häufig als Bauernmaler beschrieben, was in seinem Fall nicht nur „Maler von Bauern“, sondern auch „Maler unter Bauern“ bedeutet<sup>396</sup>. Dies mag ein vereinfachtes, ja sogar verfälschtes Bild sein, aber es hat die Vorstellung von seiner Person geprägt und die Art, wie er dem Betrachter seine Motive auf Augenhöhe präsentiert, lässt eine starke Empathie für seine Modelle vermuten, die ihn von typischen Genremalern unterscheidet. Hierin besteht der Ausgangspunkt für die Vermutung, Millet habe sich in seine Bildmotive auf ähnliche Art hineingefühlt, wie es bei Friedrich Theodor und Robert Vischer beschrieben wird.

Die Vorstellung, dass Jean-François Millet nicht nur Maler, sondern auch Bauer war, wird besonders durch die Biographie von Alfred Sensier<sup>397</sup> geprägt, von der Vincent van Gogh sich genauso nachhaltig beeindruckt zeigt, wie von einigen von Millets Bildern.

396 Siehe hierzu auch: Coughlin, Maura: *The artistic origins of the French peasant painter. Jean-François Millet between Normandy and Barbizon*, New York City 2001; Herbert, Robert L.: *Millet Reconsidered*, in: *Museum Studies (Art Institute Of Chicago)* Vol. 1, 1966, S. 29–65.

397 Dass eine kritische Auseinandersetzung mit Sensiers Werk in dieser Arbeit weitgehend fehlt und das von ihm gezeichnete Bild Millets in großen Teilen, ohne es zu hinterfragen, unkommentiert wiedergegeben wird, ergibt sich daraus, dass für diese Arbeit nicht so sehr von Bedeutung ist, in wie weit die Darstellung Millets zutreffend ist, sondern welches Bild von ihm der Öffentlichkeit im 19. Jahrhundert vermittelt wurde. Dabei steht außer Frage, dass Sensier einen romantisierenden und teilweise verzerrten Bericht von Millets Leben und Werk lieferte. Eine ausführlichere und kritische Auseinandersetzung mit diesem Thema findet sich unter anderem bei Parsons und McWilliam „*Le Paysan de Paris: Alfred Sensier and the Myth of Rural France*“ im *Oxford Art Journal* Vol. 6 1983.

### Jean-François Millet, der Bauernmaler

Jean-François Millet wächst als zweites Kind einer kinderreichen Bauernfamilie in Gruchy, einem Vorort von Greville auf.<sup>398</sup> Auf dem Hof, der der Familie das Einkommen sichert, leben drei Generationen zusammen. Da Jean-François der älteste Sohn ist, muss er häufig bei den täglich auf Hof und Feldern anfallenden Arbeiten mithelfen, so dass er von Kindheit an mit der Feldarbeit und dem Landleben vertraut ist. Alfred Sensier berichtet von Millets zeichnerischem Talent, dass sich bereits früh zeigt und schmückt diese Schilderungen mit einer Anekdote, die das Genie des Malers verdeutlichen sollte<sup>399</sup>.

Zunächst ist seine Hilfe auf dem heimischen Gut unverzichtbar, doch als die Geschwister älter werden, entschließt sich der Vater, die Begabung seines Sohnes zu fördern und schickt Jean-François, als dieser 18 Jahre alt wird, in das zehn Meilen entfernte Cherbourg zu Bon Dumoucel – bekannt als Mouchel – in die Ausbildung<sup>400</sup>. Millet kopiert dort Stiche, zeichnet Abgüsse und malt Bilder im Museum ab, bevor ihn im November 1835 der Tod seines Vaters zur Heimkehr zwingt, da er sich verpflichtet fühlt, die Leitung des Guts und die Sorge für seine Familie zu übernehmen. Auf Drängen seiner Mutter und vor allem seiner Großmutter kehrt er aber im Frühjahr 1836 nach Cherbourg zurück, wo er seine Ausbildung im Atelier des Malers Langlois fortsetzt. Bald wird deutlich, dass seine Fähigkeiten denen seines Meisters bereits mindestens ebenbürtig sind, so dass Langlois sich dafür einsetzt, dass Millet seine Ausbildung in Paris fortsetzen kann, was zu Millets Umzug dorthin im Januar 1837 führt. Er tritt ins Atelier Delaroche ein, welches er jedoch bereits ein Jahr später wieder verlässt.

Spätestens mit dem Umzug nach Paris erfährt Millets Leben eine Wendung, weg vom Ländlichen. Das bäuerliche Leben und die Feld-

398 Cartwright, Julia: Jean-François Millet. Sein Leben und seine Briefe, Leipzig 1903, S. 7.

399 Sensier berichtet, wie Millet auf dem Heimweg vom Kirchgang einem alten Mann begegnete, dessen Erscheinung ihn sehr beeindruckte, woraufhin er nach Hause eilte und mit einem Stück Kohle aus dem Gedächtnis das Porträt des Alten schuf, so treffend, dass seine Eltern, als sie kurz darauf ebenfalls heimkehrten, sofort erkannten, um wen es sich handelte. Vgl. Sensier 1881, S. 34.

400 Vgl. Cartwright 1903, S. 36–38.

arbeit finden bis auf Weiteres weder in seinem Alltag noch in seinen Werken noch ihren Platz. Statt einfache Arbeiter zu malen, ist er in seiner Frühzeit aus finanziellen Gründen zu marktgefälligen, bukolischen und galanten Szenen im Stile Bouchers und Watteaus gezwungen. Wie wenig Millet selbst diese Bildthemen liegen, lässt sich schon daran erkennen, dass sein damaliger Freund Marolle die Namen für die Pastelle ersinnt, unter denen er und Millet sie dann in den Handel bringen.<sup>401</sup> In starkem Kontrast zu den Werken, für die er später bekannt wird, ist Millet um 1846 berühmt für seine Nymphen und Faune – seine Kollegen nennen ihn „Le Maître du Nu“<sup>402</sup> und für die Kunsthändler Deorge und Durnad-Ruel fertigt er Zeichnungen und Pastelle an. Darunter befinden sich neben einigen „fêtes galantes“<sup>403</sup> Werke wie *Femme jouant du luth* (1843–45), eine der Arbeiten, für die Sensier den Terminus „la manière fleurie“<sup>404</sup> gebraucht, oder *L'amour vainqueur*, das 1847/48 entsteht. 1846/47 interpretiert Millet in *Le retour des champs* das ländliche, ja bäuerliche Thema auf lyrische, romantisierende Art und Weise, womit es sich extrem von dem unterscheidet, was man zunächst unter einem Werk Millets mit diesem Titel erwarten würde.

Mit diesen Themen kann sich Millet jedoch nicht identifizieren. Sie sind für ihn ein Mittel zum Zweck, von dem er sich, sobald er es wagt, löst, um sich den Themen zuzuwenden, die ihm tatsächlich liegen. In dieser Entscheidung wird er, einer weiteren Anekdote Sensiers zufolge, durch folgendes Erlebnis bestärkt: Millet steht eines Abends vor dem Schaufenster des Kunsthändlers Deforge und beobachtet, wie zwei junge Männer eines seiner Pastelle, badende Frauen, betrachten. Auf die Frage des einen, wer der Maler dieses Bildes sei, antwortet der zweite „C'est un nommé Millet qui ne fait que des femmes nues.“<sup>405</sup>, eine Äußerung, die Millet hart trifft, hat er doch bis zu diesem Augenblick nicht erwartet, allgemein als reiner Fleischmaler betrachtet zu

401 Vgl. ebd., S. 72.

402 Ebd., S. 85.

403 Kat. Ausst. Jean-François Millet, Hayward Gallery London 1976, London 1976, S. 45.

404 Ebd., S. 46.

405 „Einer namens Millet, der nur nackte Frauen malt“. Sensier 1881, S. 112.

werden. In einem Brief an Alfred Sensier berichtet Millet von dem Beschluss, sich von derartigen Motiven abzuwenden und stattdessen Bildthemen zu widmen, die ihm wirklich am Herzen liegen:

Voici les titres de trois tableaux pour la vente en question: *Femme broyant du lin*; *Paysan et paysanne allant travailler dans les champs*; *Ramasseurs de bois dans la forêt*. [...] Il n'y a, comme vous pouvez le deviner par les titres, ni femmes nues, ni sujets mythologiques. Je veux me poser avec autre chose que ces sujets-là, que je n'entends pas non plus qu'on me défende, mais que je ne voudrais pas être forcé de faire. Mais enfin les premiers vont mieux à mon tempérament que je vous avouerai, au risque de passer encore pour un socialiste, que c'est le côté humain, qui me touche le plus en art, et si je pouvais faire ce que je voudrais, ou tout au moins le tenter, je ne ferais rien qui ne fût le résultat d'une impression reçue par l'aspect de la nature, soit en paysages, soit en figures.<sup>406</sup>

Diese Entscheidung bezeichnet einen Wendepunkt in Millets Werk, der die Darstellungen der Landbevölkerung, meist bei der Verrichtung ihres Tagewerks, für die Jean-François Millet heute berühmt ist, erst möglich macht. Schon vor seiner Rückkehr aufs Land, noch während seines Aufenthalts in Paris, versucht sich der Maler an Motiven, die nichts mit den idyllischen Szenen zu tun haben, mit denen er zuvor den Markt beliefert hatte. Sein Interesse gilt den ärmeren Klassen der Arbeiterbevölkerung, Maurern bei der Arbeit und Erdarbeitern bei der Befestigung des Montmartre.<sup>407</sup> In der direkten Konsequenz dieses Umdenkens gibt Millet das Werk *Hagar und Ismail* auf, dass er als

---

406 „Hier sind die Titel der drei Bilder für den fraglichen Verkauf: *Femme broyant du lin*; *Paysan et paysanne allant travailler dans les champs*; *Ramasseurs de bois dans la forêt* [...] Es sind, wie Sie an den Titeln erkennen können, weder nackte Frauen, noch mythologische Themen darunter. Ich möchte mit anderen Themen als diesen auftreten, die ich mir auch nicht verbieten lasse, zu denen ich aber auch nicht gezwungen werden möchte. Aber letztendlich sind die ersteren besser mit meinem Temperament vereinbar, das ich eingestehe, auf die Gefahr hin, wieder für einen Sozialisten gehalten zu werden, das ist die menschliche Seite, die mich in der Kunst am stärksten berührt, und wenn ich machen könnte, was ich wollte, oder es zumindest versuchen, würde ich nichts machen, weder Landschaften noch Figuren, was nicht das Ergebnis eines vom Blickwinkel der Natur aus empfängenen Eindrucks wäre.“ Ebd., S. 130.

407 Vgl. Cartwright 1903, S. 89/90.



Auftragsarbeit für den französischen Staat fertigt, und beginnt stattdessen *Heubinder im Schatten einer Heumiete ruhend* zu malen<sup>408</sup>, mit dem er Erinnerungen an seine Heimat und die Beschäftigung mit dem einfachen und ländlichen Leben wieder aufgreift.

Mit seinem Umzug von Paris nach Barbizon 1849 ändern sich nicht nur Millets Motive, sondern auch seine Lebensweise. Barbizon ist ein kleiner Ort in der Gemeinde von Chailly, 60 Kilometer vom Zentrum von Paris und in unmittelbarer Nähe zur Stadt und dem Palast von Fontainebleau. Millet arbeitet nun wieder selbst gelegentlich auf dem Feld, eine Rolle, die er nicht nur als Beruf, sondern als seine Identität betrachtet: „Paysan je suis né, paysan je mourrai.“<sup>409</sup> Diese Verbundenheit mit dem bäuerlichen Leben, dem er nicht nur als Zuschauer bewohnt, sondern das er selbst führt, scheint entscheidenden Einfluss auf seine Werke zu haben. Einerseits erlangt Millet so die Möglichkeit, Männer und Frauen bei der Feldarbeit und auf ihren Höfen zu beobachten und Studien direkt vor dem arbeitenden Modell anzufertigen. Zum anderen – und das scheint für diese Betrachtungen entscheidender zu sein – bewirkte die große persönliche Nähe von Millet zu seinen Motiven eine intensivere, wirklichkeitsnähere und engagiertere Darstellung. Millet bildet mit den Szenen aus dem Landleben seinen eigenen, persönlichen Lebensinhalt ab, den er sich – auch das muss betont werden – durch seinen Rückzug aus der Stadt frei gewählt hat. In einem seiner Briefe wird deutlich, dass er sich dieser engen Verknüpfung seines selbstgewählten Lebensentwurfes und seiner Bildmotive bewusst ist: „Comme je n’ai jamais de ma vie vu autre chose que les champs, je tâche de dire comme je peux ce que j’ai vu et éprouvé quand j’y travaillais.“<sup>410</sup> Diese Äußerung ist ein wichtiger Hinweis dafür, dass Jean-François Millet sich für seine Werke durch sein persönliches Erleben und Empfinden als Bauer unter den Bauern inspirieren lässt.

408 Vgl. ebd., S. 97.

409 „Als Bauer wurde ich geboren, als Bauer werde ich sterben.“ Sensier 1881, S. 190.

410 „Weil ich in meinem Leben nie etwas anderes gesehen habe als die Felder, versuche ich so gut ich kann, zu sagen, was ich gesehen und empfunden habe, als ich dort arbeitete.“ Ebd., S. 242.

Nicht nur Millet selbst sieht die Auswirkungen seines bäuerlichen Lebens auf seine Kunst. Alfred Sensier schreibt über seinen Freund: „Il redevenait paysan, et plus que jamais il restait peintre pour chanter et glorifier sa race et ses champs de bataille.“<sup>411</sup> Erst die Rückkehr zum bäuerlichen Leben bringt nach Sensiers Ansicht den entscheidenden Anstoß für Millets Malerei, sich einer wohlwollenden Darstellung der Landbevölkerung zu widmen und dies nicht als Außenstehender, sondern – und dies ist der Punkt, der Millet von anderen Malern mit ähnlichen Themen, unterscheidet – als einer der Ihren.

Auch die Millet-Biographin Julia Cartwright betont die enge Verbindung zwischen Millets Motiven und seiner eigenen landwirtschaftlichen Tätigkeit:

Aber das Leben in Gruchy war schwer, und auf dem kleinen Hof wurden alle Hände gebraucht. Als der älteste Sohn einer großen Familie wurde François nur zu bald von seinen Büchern abgerufen, um den Eltern bei der Feldarbeit zu helfen. Der zukünftige Maler der ‚Travaux des Champs‘ säte, und schnitt das Getreide mit eigenen Händen, er drosch und sichtete das Korn, mähte das Gras und wendete das Heu, pflügte den Acker und hütete die Schafferden in den Wiesen an der Seeküste.<sup>412</sup>

Cartwright beschränkt sich hier zwar auf die Kindheit des Malers auf dem Hof der Eltern, aber entscheidend ist die Parallele, die sie hier sieht. Mit der Rückkehr aufs Land kann Millet diese Erfahrungen seiner Jugend erneuern und als Ausgangspunkt für seine Kunst verwenden.

### **Der Sämann – Selbstverdoppelung am Nebenmenschen**

Eines der wichtigsten Motive jener ersten Zeit, nachdem Jean-François Millet sich vom Galanten ab- und dem Bäuerlichen zugewandt hatte, ist unbestreitbar sein oft besprochener *Sämann*, von dem mehrere Fassungen existieren. Die erste entsteht bereits im Winter 1846/47,

<sup>411</sup> „Er wurde wieder Bauer und mehr denn je blieb er zugleich Maler, um sein Volk und seine Schlachtfelder zu besingen und zu lobpreisen.“ Ebd., S. 116.

<sup>412</sup> Cartwright 1903, S. 30.

bleibt allerdings unvollendet. Im Winter 1849/50 greift der Künstler das Thema wieder auf und erschafft daraus seine erste große Komposition in Barbizon. Sensier berichtet, Millet habe schon lange eine vage Vorstellung des Bildes im Kopf gehabt, aber erst in Barbizon – also in direkter Nähe zum Motiv – sei es ihm möglich gewesen, es auch auszuführen.<sup>413</sup> Zum Salon 1850 – in dem auch Courbets *Begräbnis von Ornans* ausgestellt wird – reicht er dann eine dritte Ausführung ein, die die zweite Variante nur minimal abwandelt.<sup>414</sup> Das Sujet des *Sämann* soll im Folgenden exemplarisch für Millets Blick auf seine bäuerlichen Motive und die Rezeption durch die Zeitgenossen betrachtet werden, da es bei seiner Ausstellung zu einigen Debatten zwischen Millet-Befürwortern und -Gegnern kam, weshalb verschiedene Äußerungen des Publikums zu diesem Werk überliefert sind. Von den drei Versionen, die existieren, soll diejenige genauer betrachtet werden, die 1850 entstand und sich heute im Museum of Fine Arts in Boston befindet. Sie stellt eine kompositorische Verdichtung der ersten Fassung dieses Themas von 1847/48 dar, in der aber bereits alle motivischen Bestandteile vorhanden sind. Dieses erste Werk befindet sich heute im National Museum of Wales in Cardiff. Die dritte Version unterscheidet sich kaum von der in Boston und ist heute Teil der Sammlung des Yamashita Prefectural Museum of Art in Kōfu, Japan.

Mit weit ausladendem Schritt schreitet ein Bauer über das zum rechten Bildrand hin abfallende Feld, während sich rechts hinter ihm am Horizont ein weiterer Landarbeiter hinter einem Ochsengepann erhebt, dessen Konturen jedoch im diffusen Licht der Abenddämmerung verwischen. Der Betrachter selbst ist sehr nah an den Säenden herantreten, der das Hochformat fast in seiner gesamten Höhe ausfüllt. Sein Kopf ist im Halbprofil nach links gewandt, seine Augenpartie durch den ins Gesicht gezogenen Hut verschattet und nicht zu erkennen. Er trägt einen einfachen, kragenlosen Kittel in einem gedeckten, an Erdfarben erinnernden Rottönen und blaue Hosen. Seine Unterschenkel hat er mit Lumpen

<sup>413</sup> Vgl. Sensier 1881, S. 124.

<sup>414</sup> Vgl. Fehl, Rebekka: *Der Bauer und die Avantgarde. Die Darstellung des Landmannes in der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1999. S. 69.

und goldenem Stroh umwickelt, die Füße verschwinden im Schatten. Um die Hüfte gebunden und über die linke Schulter geworfen, trägt er ein beiges Leintuch, das er mit der Linken zu einem Beutel gefasst hat, der mit Saatgut gefüllt ist. Den gestreckten rechten Arm hat er wie ein Gegengewicht zum vorangestellten rechten Bein in einer schwungvollen Bewegung gegen seine Laufrichtung nach hinten genommen, die Hand, die beinahe den linken Bildrand berührt, umschließt das Saatgut, das er im nächsten Moment verstreuen wird. Direkt über dieser Hand erhebt sich, wie eine Metapher für die in die Luft geworfenen Körner, ein Vogelschwarm in den Himmel. Die Figur des Sämanns und das gesamte Feld im Vordergrund liegen bereits im Schatten, die Sonne ist zwar schon hinter dem Hügel verschwunden, aber noch nicht vollständig untergegangen, denn der zweite Bauer mit dem Ochsespann ist noch in dunstiges Licht getaucht. Um ihn herum und in einem schmalen Streifen über den gesamten Horizont hinweg wird der Himmel noch von einem zarten Schein erhellt. Dies führt zur auffälligen Farbgebung im oberen Bild Drittel. Während der oberste Bereich des Himmels bereits in ein mattes Bleigrau getaucht ist, spiegelt sich unterhalb davon noch ein goldener, teilweise sogar grünlicher Schimmer, der unmittelbar über dem Horizont in ein zartes Rosé übergeht. Im deutlichen Gegensatz zu diesen zarten Farben, bei denen man einen lasierenden Farbauftrag vermuten möchte, finden sich im Vordergrund, beim Boden und beim Sämann selbst, kräftige, größtenteils erdige Farbtöne. Dieser Mann ist so eng mit dem von ihm bestellten Land verbunden, dass kaum zu erkennen ist, wo seine Füße aufhören und das Feld beginnt. Schatten und Farbgebung lassen den Eindruck entstehen, der Sämann wachse direkt aus dem Boden heraus. Die metaphorische Verbindung dieses Menschen mit seinem Heimatboden wird so sichtbar.

Schon das Motiv des Säens selbst bietet Stoff für ausführliche Interpretationen. So ist es einerseits als Symbol für einen Neubeginn zu werten, etwa hinsichtlich Millets persönlicher tabula rasa durch den Rückzug aufs Land und die Neuausrichtung seiner Motivwahl. Die Wiederaufnahme des Motivs in der Version von 1850 wird häufig auch in den Kontext der 1848er Revolution und den daraus

folgenden gesellschaftlichen Umwälzungen und den Veränderungen für die Künstler in Paris<sup>415</sup> gestellt. Zudem werden dem Werk auch eine politische und eine sozialkritische Komponente zugesprochen. Herding weist darauf hin, dass Säen und Pflügen in der allgemeinen Wahrnehmung der Zeit als beunruhigende und auch politische Tätigkeiten betrachtet wurden.<sup>416</sup> Die Verschattung des Gesichts, die eine Identifizierung des Sämanns als ein bestimmtes Individuum verhindert, führt dazu, dass in ihm nicht etwa eine Einzelperson, sondern der Stellvertreter für alle hart arbeitenden Bauern gesehen werden sollte, was ein Bild, das zum persönlichen Mitleiden auffordert, in die Verbildlichung einer allgemein gültigen Situation umwandelt. Die Erinnerung an vergangene Bauernrevolten und die Angst, diese könnten sich wiederholen, wird als Begründung dafür herangezogen, dass dieses Werk bei Teilen des damaligen Publikums auf Ablehnung stieß.<sup>417</sup>

Im Fokus der vorliegenden Betrachtung soll jedoch der Blick auf den Bauern stehen, wie er von Millet vermittelt und vom Publikum aufgenommen wurde. Sensier überliefert, dass sowohl Künstler als auch Kritiker im *Sämann* eine strenge Figur und im Schwung seines Armes eine bedrohliche Geste sahen und viele das Bild als Protest gegen das Elend des Arbeiters lasen. Das begründet der Autor damit, dass zu diesem Zeitpunkt ein allgemeines Bestreben herrschte, in allen alltäglichen Szenen politische Anspielungen und Proteste gegen den Sozialegoismus zu entdecken<sup>418</sup>.

Théophile Gautier ist einer jener Kritiker, die sich wohlwollend mit dem *Sämann* auseinandersetzen. Er betont die Lichtverhältnisse, die

---

415 Nach der Februarrevolution von 1848 und der Ausrufung der Republik wurde der liberal eingestellte Philippe-Auguste Jeanron Direktor des Louvre Leiter der nationalen Museen, was zu einem großen Wandel in der Struktur dieser Einrichtungen führte. Die vielleicht wichtigste Innovation für die Künstler war die Umstrukturierung der Jury des Salons, deren Mitglieder von nun an frei von der Künstlerschaft gewählt wurden.

416 Vgl. Herding, Klaus: Jean-François Millet. „le cri de la terre“, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 34 (1995), S. 159.

417 Vgl. Kat. Ausst. Jean-François Millet 1976, S. 78.

418 Vgl. Sensier 1881, S. 126.

das Bild, vom Schimmer am Horizont abgesehen, in Schatten tauchen, die magere und ärmliche Gestalt des Bauern und die Bedeutung, die seine Handlung für den Dargestellten hat. Von seinem Tun hängt sein zukünftiges Brot und somit seine Existenz ab. Gautier gelangt zu dem Schluss:

De tous les paysans que l'on a envoyés aux Salon cette année, le *Semneur* est de beaucoup celui que nous préférons. Il y a du grandiose et du style dans cette figure au geste violent, à la tournure fièrement délabrée, et qui semble peinte avec la terre qu'il enseme. <sup>419</sup>

Besonders dieser Ausspruch von der Figur, die wie mit Erde gemalt zu sein scheint, ist seitdem immer wieder auf Millets Werke angewandt worden und er zeigt, wie klar die Zeitgenossen Millets die Verbindung zwischen seinen Figuren und der sie umgebenden Natur sehen. Sie scheinen miteinander verbunden, aus dem gleichen Material gemacht und vom gleichen Geist beseelt zu sein.

Den Kritikern, die Millets Bauern als dumm und stumpfsinnig abwerten, stellte Alexandre Dumas sen. entgegen, diese Sichtweise erlange man nur durch eine oberflächliche und voreingenommene Betrachtung. Bei genauerer Beschäftigung mit den Werken würden die tiefen Gefühle der Dargestellten sichtbar:

Cherchez bien, et vous ne trouverez pas dans ses paysans la stupidité malade qu'y voient les critiques superficiels ou les détracteurs de parti pris, mais un air de calme, de force et de cette souffrance contenue de l'être qui ne se rend pas bien compte de sa souffrance ou plutôt de la raison pour laquelle il souffre. <sup>420</sup>

---

419 „Von allen Bauern, die dieses Jahr zum Salon eingereicht wurden, ist der Sämann derjenige, den wir am meisten bevorzugen. Da ist Großartiges und Stil in dieser Figur mit der heftigen Geste, dem stolz verfallenen Aussehen, und die mit der Erde, die sie besät, gemalt zu sein scheint.“ Gautier, Théophile: Salon de 1850–51, in: La Presse, 15.03.1851, S. 2.

420 „Seht genau hin, und ihr findet in seinen Bauern nicht die kränkliche Dummheit, die die oberflächlichen Kritiker oder die voreingenommenen Verleumder dort sehen, sondern einen Anschein von Ruhe, Kraft und dieses unterdrückten Schmerzes, des Wesens,

Dumas ist nicht der einzige, der Millets Figuren eine tiefsinnige Gefühlswelt zuspricht, wie die Salonkritik Albert de la Fizelières zum *Sämann* beweist<sup>421</sup>.

1855, fünf Jahre nach der Ausstellung des *Sämanns* setzt sich Théophile Gautier in *Les Beaux-Arts en Europe* intensiv mit Millets Werken auseinander. Er beschreibt auch die besondere Beziehung die Millet mit seinen Motiven verbindet: „C'est que M. Millet comprend la poésie intime de champs: il aime les paysans qu'il représente, et, dans leurs figures résignées, exprime sa sympathie pour eux.“<sup>422</sup> Dieses kurze Zitat enthält gleich mehrere wichtige Hinweise darauf, wie Millets Werke vom geeigneten Publikum aufgenommen werden konnten. Gautier schreibt den Feldern selbst diese „poésie intime“ zu, die Millet nicht etwa in sie hineinlegt, sondern die er lediglich versteht, was bedeutet, dass sie der Landschaft selbst innewohnt. Dieses Verständnis resultiert aus der Liebe zu den von ihm ins Bild gesetzten Bauern und fördert sie gleichermaßen: Gautier sieht Millets Arbeiten als Ausdruck der Zuneigung zu seinen Modellen auf dem Land. Es ist also kein abgeklärter, distanzierter Blick auf seine Umwelt, den der Maler seinem Publikum vermittelt, sondern die liebevolle Betrachtung seiner – im wahrsten Sinne des Wortes – Mit-Menschen, an deren Dasein er Anteil nimmt. Den Ausdruck dieser engen Beziehung findet Gautier in Millets Bildern wieder. Und auch Paul Saint-Victor erkennt nicht nur Millets Zuneigung zu seinen Motiven, sondern auch das Potenzial seiner Bilder, diese Gefühle auch dem Betrachter zu vermitteln:

M. Millet s'est fait le poète du peuple et le sculpteur de la grossièreté. Son tableau des Moissonneurs est une idylle d'Homère traduite en patois. [...] A la bonne heure, voilà de la poésie et de la majesté populaire! Vous vous

---

das sich sein Leiden oder besser gesagt, den Grund, weshalb es leidet, nicht bewusst macht.“ Dumas, Alexandre: *L'Art et les Artistes contemporains* in: *Salon de 1859*, Paris 1859, S. 28.

421 Vgl. La Fizelière, Albert de: *Exposition national. Salon de 1850*, Paris 1851, S. 36–37.

422 „Denn M. Millet versteht die intime Poesie der Felder: Er liebt die Bauern, die er darstellt und in ihren ergebenen Figuren drückt er seine Sympathie für sie aus.“ Gautier, Théophile: *Les beaux-arts en Europe 1855*, Paris 1856, S. 59.

sentez pris de respect devant ces rudes paysans, compagnons des grands bœufs, guerriers armés de faux, nourriciers des hommes.<sup>423</sup>

Millet lebt also nicht nur in engem physischem Kontakt zu den Bauern, die er sich als Modelle auswählt, sondern zeigt auch eine ausgeprägte psychische Nähe, die zu der besonderen Aura seiner Werke beiträgt, die Grenzen der Sympathie überschreitet und nur mehr als Einfühlung bezeichnet werden kann.

Herbert bringt noch eine weitere Interpretationsmöglichkeit für den *Sämann* ins Spiel. Er schreibt über jene Darstellung:

What no reviewer saw at the time was the connection with Millet himself. Le Démon moderne, yes, but the sower is not on the flat lands of Barbizon, where Millet painted it. He is walking down the hills of Gréville, his native land, and in him we must find the artist's alter ego and, through that the special power of the figure.<sup>424</sup>

Nach dieser Auffassung kann man im *Sämann* eine Art verstecktes Selbstbildnis erkennen, wobei es jedoch nicht auf die äußere Ähnlichkeit ankommt, sondern auf die Vermittlung des persönlichen Empfindens. Das Hineinleben des Künstlers in das von ihm geschaffene Werk, das Herbert hier suggeriert, kann als eine Form der Einfühlung betrachtet werden. Was Herbert hier unterschlägt, obwohl es diese These zusätzlich untermauert, ist, dass schon Alfred Sensier in seiner Millet-Biographie eine ähnliche Deutungsebene für den *Sämann* eröffnet. Er schreibt über eben jenes Werk „C'est lui, c'est Millet qui se

423 „M. Millet hat sich zum Poeten des Volkes und zum Bildhauer der Plumpeheit gemacht. Sein Bild der Erntearbeiter ist eine Idylle von Homer, übersetzt in Dialekt [...] Bravo, das ist die Poesie und Großartigkeit des Volkes. Ihr fühlt euch von Respekt ergriffen für diese rohen Bauern, die Gefährten der großen Ochsen, Kämpfer bewaffnet mit Sicheln, Ernährer der Menschen.“ Sensier 1881, S. 144.

424 „Was kein Kritiker damals sah, war die Verbindung zu Millet selbst. Le Démon moderne, ja, aber der Sämann befindet sich nicht auf dem flachen Land von Barbizon, wo Millet ihn malte. Er läuft die Hügel von Gréville, seines Heimatlandes, hinab und in ihm müssen wir das Alter Ego des Künstlers sehen und dadurch die besondere Kraft der Figur.“ Ausst. Kat. Jean-François Millet 1976, S. 78.



ressouvient de son premier état, et qui se retrouve sur le terrain natal.“<sup>425</sup>  
 Der Freund identifiziert den Maler also mit dem Gemalten und ist somit der Erste, der diese Verbindung herstellt.

Dass es sich hier um eine Form der Einfühlung und nicht um eine Form des Selbstporträts handelt, ergibt sich daraus, dass der Künstler selbst nichts unternommen hat, um physisch mit dem dargestellten Bauern identifiziert werden zu können. Es gibt keine körperlichen Auffälligkeiten, die einen Vergleich zulassen und speziell das Gesicht ist durch die Darstellung im Gegenlicht so undeutlich, dass an die Identifizierung eines Individuums und somit auch des Malers nicht zu denken ist. Dass gerade Alfred Sensier, dem als gutem Freund die Gefühlswelt des Malers bekannt ist, den Künstler dennoch im *Sämann* wiederfindet, kann wohl als starkes Indiz für eine mehr innerliche Verbindung zwischen dem Künstler und seinem Motiv gewertet werden.

Auch wenn das Prinzip der Einfühlung in die organische Natur meist anhand der Beseelung des Pflanzenkörpers oder der Vermenschlichung des Tieres beschrieben und erklärt wird, so nennt Robert Vischer in seiner Arbeit *Über das optische Formgefühl* als eine weitere Erscheinungsmöglichkeit die Selbstverdoppelung am Nebenmenschen.<sup>426</sup> R. Vischer unterscheidet auch die Einfühlung von der Zu- und der Nachfühlung, die bei einem gefühlsbasierten Vergleichen ebenfalls gegeben sein könnten:

die Einfühlung erfühlt das Objekt von Innen (Objektzentrum) nach Außen (Objektsform); während Zufühlung und Nachfühlung (als Anfühlung) von Außen (Objektsform) nach Innen (Objektzentrum, Einfühlung) gehen, aber auch von jedem Innen des Objektes abstrahieren können.<sup>427</sup>

<sup>425</sup> „Das ist er, das ist Millet, der sich an seinen ersten Beruf erinnert, und der sich auf seinem Heimatboden wiederfindet.“ Sensier 1881, S. 124.

<sup>426</sup> Vgl. Vischer, R. 1873, S. 23.

<sup>427</sup> Ebd., S. 27.

Bei der Verbindung, die Sensier zwischen Millet und seinem Sämann sieht und die sich auch in anderen Werken wiederfinden lässt, handelt es sich nicht um einen Vorgang, der beim Äußerlichen beginnt, sondern der Ansatzpunkt findet sich in der inneren Gefühlswelt. Auch wenn Millet sich selbst als Bauer fühlt und eine Nähe zu den landwirtschaftlichen Tätigkeiten somit auf der Hand liegt, ist es dennoch nicht die Handlung des Säens, in die der Künstler sich hier einleben will. Es geht ihm nicht darum, die direkt durch das Geschehen hervorgerufenen Sinnesempfindungen am eigenen Körper zu erfahren oder dem Betrachter zu vermitteln, sie nach Vischer also *nachzufühlen*, sondern darum, sein Inneres, das sich mit der Gefühlswelt des Sämanns deckt, durch die Darstellung sicht- und fühlbar zu machen. Bereits Sensier gibt den Hinweis darauf, dass es sich bei der kargen Landschaft, von der nicht mehr als ein abfallender Hügel zu erkennen ist, nicht um die Ebene bei Barbizon handelt, sondern um Millets Heimat, was Herbert durch den Verweise auf die Hügel bei Gréville noch konkretisiert. Neben seiner engen Verbundenheit zur bäuerlichen Bevölkerung spielt für das Verständnis dieses Werkes also auch Millets inniges Verhältnis zur Landschaft seiner Jugend eine entscheidende Rolle. Beides zusammen äußert sich im Gefühl, fest mit seiner Heimat und im einfachen Leben verwurzelt zu sein und für diese Existenz zu kämpfen, auch wenn dies härtere Arbeit bedeutet als ein anderer Lebensweg erfordert hätte. Der Sämann scheint fest mit dem Grund, über den er schreitet, verwachsen und obwohl es bereits dämmt und ein langer Arbeitstag hinter ihm liegt, zeigt er immer noch Energie, während er die mühevollen Aufgabe der Aussaat vollbringt. Ebenso zeigt sich Millet mit seiner Herkunft verwachsen und mit ähnlicher Ausdauer und Kraft entscheidet er sich für den beschwerlicheren Weg als Maler von Bauern, statt die einfachere Wahl zu treffen und den Markt mit galanten Szenen zu versorgen, um sein Brot zu verdienen. Es gibt also einige Argumente dafür, Millets Sämann als ein Werk der Einfühlung, in diesem Fall in Form der „Selbstverdoppelung am Nebenmenschen“<sup>428</sup>, zu betrachten.

---

428 Ebd., S.23.

### 3.2.2 Jean-François Millet und die Landschaft

Millet's Darstellungen der bäuerlichen Bevölkerung sind schon an vielen Stellen intensiven Betrachtungen unterzogen worden. Bisher häufig im Hintergrund geblieben sind jedoch seine Landschaften, wohl nicht zuletzt, weil sie in seinen berühmten Werken stets nur die Kulisse für seine Figurendarstellungen bilden. Doch das bedeutet weder, dass ihnen von Seiten des Künstlers weniger Beachtung geschenkt wurde, noch dass sie nun übergangen werden sollten.

Am Beispiel des *Sämanns* ist zu erkennen, dass die Landschaft, auch wenn sie auf einen verschatteten, abschüssigen Acker reduziert wurde, dennoch eine wichtige Rolle für das Verständnis für die Figur und die Gefühle, die der Künstler in sie hineinlegt, spielt. An diesem Punkt seiner Laufbahn ist das jedoch noch eine Ausnahme. Sensier schreibt dazu: „A l'exception du *Semeur*, qui, dans l'ombre, profile sa superbe démarche sur un ciel émouvant et de quelques autres petites toiles, Millet est toujours resté dans la tradition des anciens: sacrifier le paysage à la figure“<sup>429</sup>. Sensier sieht im Sämann eine der bis ca. 1857 seltenen Ausnahmen. Bis zu diesem Zeitpunkt schildert er die landschaftlichen Hintergründe für Millet's Figuren als zweitrangig und teilweise sogar ein wenig plump<sup>430</sup>, erst danach tritt eine Wende ein, die Sensier folgendermaßen beschreibt:

Aujourd'hui, tout change. Millet a trouvé le secret. On verra désormais ses figures, comme sujet principal, se mouvoir lumineuses sur un ciel lumineux, se fondre et s'accroître nettement tout à la fois dans une atmosphère de même valeur, sans l'artifice de l'effet, sans le secours de l'accident.<sup>431</sup>

429 „Mit Ausnahme des *Sämanns*, dessen prachtvoller Schritt sich im Schatten vor einem ergreifenden Himmel abhebt und einiger anderer kleiner Leinwände blieb Millet immer in der Tradition der Alten: die Landschaft der Figur opfern.“ Sensier 1881, S. 176

430 Vgl. ebd.

431 „Heute ist alles anders. Millet hat das Geheimnis gefunden. Wir sehen von nun an seine Figuren als Hauptmotiv, leuchtend bewegt an einem hellen Himmel, verschmelzend und deutlich stärker hervortreten auf einmal in einer gleichwertigen Stimmung, ohne den Kunstgriff der Wirkung, ohne die Hilfe von Zufall.“ Ebd.

Während die Landschaft zu Beginn seiner Arbeit also eine sehr untergeordnete Rolle in seinen Werken spielt, findet Millet mit der Zeit einen Weg, ihr eine eigene Wertigkeit zu geben und sie gleichzeitig mit seinen Figuren in Einklang zu bringen. In späteren Jahren finden sich dann in seinem Werk auch vermehrt reine Landschaftsdarstellungen. Letztendlich führt dieser Wandel dazu, dass Emile Zola Jean-François Millet in seiner Besprechung des Salons von 1875 posthum als einen der Schöpfer der Modernen Landschaft bezeichnet<sup>432</sup>.

### **Jean-François Millets persönliches Verhältnis zur Natur**

Sensier erklärt diesen Wandel, den er um 1857 in Millets Werken erkennt, damit, dass der Maler endlich den Mut fasst, die traditionelle Zurückstellung der Landschaft hinter sich zu lassen. Doch der Entschluss allein macht noch keine ausdrucksstarken Landschaften. Erneut scheint Millets persönliche räumliche und gefühlsmäßige Nähe zum Sujet den entscheidenden Anstoß zu liefern. Mit dem Umzug nach Barbizon lebt in ihm (erneut) eine große Liebe zur Natur auf. Sensier berichtet, wie Millet und Charles Jacque, ebenfalls Maler in Barbizon, von der dortigen Landschaft überwältigt wurden:

Ils étaient arrivés à un tel degré de surexcitation que le travail leur était impossible: la grande majesté des vieilles futaies, la virginité des rocs et des bruyères, ces augustes témoins des siècles disparus, ce cataclysme devenu un centre d'activité humaine et de verdoyants paysages les avaient grisés de leurs beautés et de leurs senteurs. Ils étaient véritablement possédés.<sup>433</sup>

Die Landschaft beeindruckt Millet zutiefst und dass Sensier sie hier mit Begriffen wie „Majestät“ und „Jungfräulichkeit“ belegt, gibt einen Hinweis auf den anthropomorphen Eindruck, den sie bei ihren Betrachtern – nicht nur beim Autor, sondern wohl auch beim Maler

<sup>432</sup> Vgl. Zola 1875.

<sup>433</sup> „Sie erreichten einen solchen Grad der Überreiztheit, dass die Arbeit ihnen unmöglich war: die große Majestät der alten Hochwälder, die Jungfräulichkeit der Felsen und der Heide, diese erhabenen Zeugen der verschollenen Jahrhunderte, diese Katastrophe wurde ein Kern des menschlichen Tuns und die grünenden Landschaften stiegen ihnen zu Kopf mit ihrer Schönheit und ihren Düften. Sie waren wahrhaftig besessen.“ Sensier 1881, S. 115/116.

– hinterlässt. Auch von Millet selbst gibt es mehrere Äußerungen, die den Schluss erlauben, dass er in der Natur immer wieder menschenähnliche Züge entdeckt. So versucht er in einem Brief an Sensier, die außergewöhnliche Wirkung der Bäume während seiner abendlichen Spaziergänge durch den Wald zu veranschaulichen: „Je ne sais pas ce que ces gueux d’arbres là se disent entre eux, mais ils se disent quelque chose que nous n’entendons pas, parce que nous ne parlons pas la même langue, voila tout.“<sup>434</sup> Mit der Beschreibung „Bettler der Bäume“ vermenschlicht Millet die Bäume sehr deutlich, er gibt ihnen eine eigene Persönlichkeit und er ist überzeugt, dass sie miteinander sprechen. Er selbst kann das zwar nicht hören, doch das begründet er allein damit, dass er nun mal nicht die gleiche Sprache beherrsche wie sie. Im Glauben, die einzelnen Bäume verständigten sich untereinander und tauschten sich über Dinge aus, von denen der Mensch nichts wissen könne, zeigt sich Millets Tendenz, den Wald zu beseelen.

Nie wieder verliert der Wald diese Faszination auf Millet, auch wenn der Maler seine Begeisterung nicht wie sein Kollege, Freund und Nachbar Théodore Rousseau dadurch ausdrückt, dass er ihn zum Inhalt seiner Bilder macht. Die Landschaften, die sich in Millets Gesamtwerk finden, meist als Hintergrund für die bäuerlichen Szenen, später teilweise auch als eigenständige Motive, sind keine spektakulären, Beifall heischenden Naturdarstellungen, sondern einfache Gegenden. Ziel ist es nicht, den Betrachter weit fort von der eigenen Gegenwart, oft sogar fort vom eigenen Land zu führen. Vielmehr sieht Herbert eine große Nähe zu John Constables Darstellungen von Stour Valley und Hampstead Heath<sup>435</sup>. Schon bei seinen Bauern zeigt sich Millets Vorliebe für das Raue und Ursprüngliche, das ihm authentischer und passender erschien als das Hübsche:

Mais on voit des paysans qui sont beaux, des paysannes qui sont jolies, lui disait-on. – Oui, oui, mais la beauté ne réside pas dans le visage, elle

434 „Ich weiß nicht, was die Bettler der Bäume sich dort unter einander sagen, aber sie sagen sich etwas, das wir nicht hören, weil wir nicht die gleiche Sprache sprechen, das ist alles.“ Ebd., S. 121.

435 Vgl. Kat. Ausst. Jean-François Millet 1976, S. 167.

rayonne dans l'ensemble d'une figure et dans ce qui convient à l'action du sujet. Vos jolies paysannes siérait mal à ramasser du bois, à glaner sur le sillon d'août, à tirer l'eau du puits.<sup>436</sup>

Dieser Hang zum Unauffälligen und Gewöhnlichen spiegelt sich auch in den Briefpassagen Millets wieder, in denen er Erlebnisse in der Natur schildert, die ihm besonders gefallen. So schreibt er beispielsweise im Dezember 1865 an Émile Gavet, einen französischen Architekten, der sich als Kunstsammler betätigt und auch Werke Millets kauft:

Nous avons eu des effets de brouillard superbes et aussi des givres féériques au delà de toute imagination. La forêt était admirablement belle ainsi ornée, mais je ne sais pas si les choses d'ordinaire plus modestes, comme les buissons de ronces, les touffes d'herbes et enfin les brindilles de toutes sortes, n'étaient pas, proportion gardée, les plus belles de toutes. Il semble que la nature leur veuille faire prendre leur revanche et montrer qu'elles ne sont inférieures à rien, ces pauvres choses humiliées.<sup>437</sup>

Auch hier sind es die kleinen, unauffälligen Gewächse, die Brombeerranken, Kräuter und kleinen Zweige, die bei Millet den stärksten Eindruck hinterlassen und auch wenn der Anlass der Beschreibung die verzaubernde Wirkung des Nebels und des Raureifes ist, so ist es doch deren Einfluss auf jene unscheinbaren Pflanzen, der sie für Millet erst wirklich erwähnenswert macht. Und nicht nur seine Vorliebe für das in den Augen anderer Gewöhnliche und Unscheinbare drückt sich in dieser Beschreibung aus, sondern auch Millets Auffassung vom Leben der Natur. Er spricht von den Waldpflanzen wie von lebendigen und

436 „Aber man sieht Bauern, die schön sind, Bäuerinnen, die hübsch sind, sagte man zu ihm. – Ja, ja, aber die Schönheit liegt nicht im Gesicht, sie strahlt in der Gesamtheit einer Figur und in dem, was zur Handlung des Themas passt. Eure hübschen Bäuerinnen gezierten sich schlecht beim Holz sammeln, beim Ährenlesen auf dem Acker im August, beim Ziehen von Wasser aus einem Brunnen.“ Sensier 1881, S. 175.

437 „Wir hatten hier großartige Nebel effekte und auch feenhaften Raureif jenseits aller Vorstellungskraft. Der Wald war so bewundernswert schön geschmückt, aber ich weiß nicht, ob die bescheidensten gewöhnlichen Dinge, wie die Brombeerbüsche, die Kräuterbüschel und letztlich Zweige aller Art nicht, relativ gesehen, die schönsten von allen waren. Es scheint, dass die Natur ihre Rache nehmen und zeigen will, dass sie in nichts nachstehen, die armen, gedemütigten Dinger.“ Ebd., S. 288.

vor allem fühlenden Wesen. „ces pauvres choses humiliées“ ist keine Phrase, es ist ein bewegter und bemitleidender Ausruf. Dieser ist in dieser Form nur möglich, wenn Millet den Brombeer- und Kräuterbüschen und den kleinen Zweigen – bewusst oder unbewusst sei dahingestellt – die Fähigkeit, Demütigung zu empfinden, und somit eine der des Menschen sehr ähnliche Gefühlswelt zuspricht. Diese Empathie für die Pflanzenwelt ist keine spontane, durch die außergewöhnliche Schönheit des Raureifes hervorgerufene und sich nach Verschwinden des Zaubers wieder legende Regung, sondern ein Charakterzug, der stets Millets Denken und Handeln bestimmt. In einem Brief vom 29. Dezember 1862, also annähernd genau drei Jahre vor der Beschreibung des vom Frost verwandelten Waldes, berichtet der Maler Sensier von seinem Freund Monsieur M., der auf einem Gelände in Millets Nachbarschaft in Barbizon Umbaumaßnahmen plant:

Je vous conseille fortement une chose: c'est de l'empêcher d'éreinter cet enclos qui est superbe, et sur lequel il projette bien des améliorations et changements. D'abord, il compte planter dans le petit bois des pins et autres arbres verts, parce qu'il lui semble trop triste de ne voir en hiver que du bois mort. Je vous parlerai de tout cela qui serait trop long à écrire, mais il a des idées de bouleversement.<sup>438</sup>

Da Millet die weiteren Äußerungen zu diesen Begebenheiten bis zu einem persönlichen Gespräch mit Sensier aufschiebt, ist zu seiner Meinung zu der landschaftlichen Umgestaltung, die Monsieur M. plant, nicht mehr bekannt. Millet schätzt den Winter und die Stimmung, die jene kahle Jahreszeit mit sich bringt<sup>439</sup>. Die Vorbehalte, die in seinem

438 „Ich empfehle Ihnen dringend eine Sache: zu verhindern, dieses eingezäunte Grundstück abfällig zu kritisieren, das prachtvoll ist, und auf dem er Verbesserungen und Veränderungen plant. Zuerst plant er, in dem kleinen Wald Kiefern und andere grüne Bäume zu pflanzen, weil es ihm zu trist erscheint im Winter nur totes Holz zu sehen. Ich werde mit Ihnen über all das sprechen, was zu lang zu schreiben wäre, aber er hat Umbruchspläne.“ Ebd., S.233.

439 Dies belegen mehrere Passagen aus Millets Briefen an Alfred Sensier. Am 30. Januar 1865 schrieb er „Le temps est gris et toujours à la pluie, le ciel couvert et au plus bas; mais vous savez que je préfère ce temps-là au soleil. Tout est d'une mélancolie et d'une richesse de couleur qui me laisse la vue tranquille et la tête au calme...“ – „Das Wetter ist grau und die ganze Zeit regnerisch, der Himmel bedeckt und voll tief hängender

Bericht über die geplante Veränderung anklingen, werden durch Sensiers Erläuterungen, die er zu diesem Brief gibt, bestätigt:

On voit par cette lettre que Millet avait une antipathie prononcée pour les embellissements de la nature. Ce petit coin, dont il parle et qu'un ami venait d'acquérir, était pour lui un lieu de prédilection et il lui inspira plus tard un de ses plus beaux tableaux: le Printemps. Il avait donc raison d'en craindre la destruction ou le prétendu enjolivement. Il poussait si loin cette passion de liberté pour la nature, qu'il ne voulait pas qu'on touchât aux plantes les plus étranges dans leurs caprices de végétation. S'il n'avait tenu qu'à lui, il aurait laissé les lierres, les chèvrefeuilles envahir sas maison et s'y introduire jusque dans l'intérieur de son ménage. Un lierre émondé, une clématite ébranchée lui causaient une véritable douleur.<sup>440</sup>

Millet betrachtet Pflanzen nicht nur als zu Gefühlen fähige Wesen, sondern er hegt zudem ein inniges Verhältnis zur ihn umgebenden Natur, was vor allem auf der hohen Wertschätzung beruht, die er dem pflanzlichen Leben entgegenbringt. Sein Respekt für die Natur ist sehr stark ausgeprägt, so lehnt er beispielsweise Eingriffe in den Wuchs und die Ausbreitung von Pflanzen durch den Menschen und sogenannte menschengemachte Verschönerungen der Landschaft radikal ab. Hinzu kommt eine große emotionale Nähe, leidet er doch offensichtlich darunter, wenn die Blumen, Bäume und sonstigen Gewächse um ihn herum eben nicht unangetastet bleiben. Diese Verbindung der eigenen Gefühle mit Ereignissen in der Natur und den ihr zugeschrie-

---

Wolken; aber Sie wissen, dass ich dieses Wetter der Sonne vorziehe. Alles ist von einer Melancholie und einem Farbenreichtum, die bei mir einen ruhigen Blick und Stille im Kopf hinterlassen.“ Ebd., S.281.

<sup>440</sup> „Man sieht an diesem Brief, dass Millet eine ausgesprochene Abneigung gegen Verzierungen der Natur hatte. Dieser kleine Winkel, von dem er spricht und den ein Freund kaufen wollte, war für ihn ein Lieblingsplatz und er inspirierte ihn später zu einem seiner schönsten Bilder: *Der Frühling*. Er hatte daher Grund, die Zerstörung oder die angebliche Verschönerung zu fürchten. Diese Leidenschaft für die Freiheit der Natur ging so weit, dass er nicht wollte, dass man die seltsamsten Pflanzen in ihren Wachstums-läunen einschränkte. Wäre es nur nach ihm gegangen, hätte er den Efeu, das Geißblatt sein Heim überwuchern und dort bis ins Innere seines Haushaltes eindringen lassen. Ein beschnittener Efeu, eine ausgelichtete Klematis bereiteten ihm wahren Schmerz.“ Ebd., S. 234.



benen Empfindungen kann mit dem Kanon des Phänomens der Einfühlung in Einklang gebracht werden. Millets Bedauern der Verletzung der Pflanze scheint die Spiegelung des Leids der Pflanze zu sein, doch dass Millet die Pflanze fühlen und leiden sieht, ist nur möglich, weil er selbst den Angriff auf die Natur als negativ empfindet.

Doch die Natur kann bei Millet nicht nur Mitleid erregen, sie verfügt auch die Gabe, ihn noch auf viele andere Arten zu bewegen. Im gleichen Brief an Sensier, in dem der Maler von der Sprache der Bäume berichtet, gesteht er auch den Einfluss der abendlichen Atmosphäre im Wald auf sein eigenes Gemüt:

Si vous voyiez comme la forêt est belle! J'y cours quelquefois à la fin du jour et après ma journée, et j'en reviens à chaque fois écrasé. C'est d'une calme, d'une grandeur épouvantables, au point, que je me surprends ayant véritablement peur.<sup>441</sup>

Auch hier zeigt er sich bewegt von der Schönheit der unberührten Natur. Der Maler sucht den Wald nach getaner Arbeit als Ort der Ruhe auf und ist beeindruckt und eingeschüchtert zugleich. Die Stille, die ihm Frieden bringen soll, wird so übermächtig, dass sich auch Angst in Millets Empfindungen mischt, aber dennoch schwärmt er von diesem Ort und die feierabendlichen Waldspaziergänge behält er über Jahrzehnte bei.

Dass die ländliche Umgebung stets einen heilsamen Effekt auf Millets Stimmung hatte, bekräftigt erneut Sensier: Dessen Bericht zufolge fand der Künstler stets Trost, wenn er einen Fuß auf die Felder setzte.<sup>442</sup>

### **Jean-François Millets Landschaftsbilder**

Millets Verhältnis zur Natur ist geprägt von Respekt für alles Leben darin und einer engen Verbindung der Gefühlswelt des Malers mit

<sup>441</sup> „Wenn Sie sähen, wie schön der Wald ist! Ich laufe dort manchmal am Ende des Tags und nach meinem Tagwerk hin und kehre jedes Mal überwältigt zurück. Dort herrscht eine solche Ruhe, eine solch entsetzliche Großartigkeit, dass ich mich dabei ertappe, wirklich Angst zu bekommen.“ Ebd., S. 121.

<sup>442</sup> Vgl. ebd., S. 184.

der Landschaft. Als Landschaftsmaler ist er jedoch nicht bekannt und dieses Genre spielt in seinem Gesamtwerk auch stets nur eine untergeordnete Rolle, aber einige wenige Bilder dieser Gattung, die eine nähere Betrachtung verdienen, hat er dennoch geschaffen. Zunächst muss man sich jedoch bewusst machen, dass über die Landschaftsdarstellung Millets zu sprechen nicht bedeutet, ausschließlich über reine Landschaftsbilder zu sprechen.

### **Die Landschaft als gleichwertiger Partner für die Figur**

Bereits am Beispiel des *Sämann* war zu sehen, dass die Landschaft – mag sie auch noch so karg und zurückhaltend erscheinen – auch in Millets Figurenbildern nicht unbedingt eine große, aber dennoch eine wichtige Rolle spielen kann. Aus diesem Grund sollte auch das Gemälde *Der Mann mit der Hacke* betrachtet werden, das zwischen 1860 und 1862 entsteht und 1863 im Salon gezeigt wird. Die Darstellung des erschöpften Bauern erregt einiges Aufsehen und wird, wie schon einige frühere Werke Millets, von vielen als Sozialkritik verstanden. Hier soll die Figur des Feldarbeiters jedoch außen vor bleiben und stattdessen nur seine Umgebung genauer betrachtet werden. Im Vordergrund erstreckt sich vom rechten Bildrand her der Bereich, den der Mann bereits umgegraben hat. Die Erde ist aufgewühlt, untergehobene Grasbüschel spitzen noch zwischen den Schollen hervor. Links am unteren Bildrand ist klar die Grenze zu erkennen, bis zu der er mit seiner Arbeit gekommen ist. Wie ein Graben zieht sie sich nach rechts ins Bild hinein. Links von dieser tiefen Furche ist das Land unbearbeitet und der Betrachter erhält einen Eindruck davon, wie schwer der Boden hier zu bestellen sein muss. Trockene, störrische Pflanzen, Disteln, kleine Äste und große Steine übersähen die Fläche, die in der Bildtiefe leicht abfällt. Dahinter erstrecken sich in der Ebene grüne Felder und rechts ein Acker, auf dem noch einige Feuer rauchen. Anlässlich dieses Werkes schreibt Théodore Pelloquet in *l'Exposition, journal du Salon de 1863*:

Millet est un grand paysagiste. Dans les sujets qu'il traite, la nature occupe un rang aussi important que l'homme, et il rend ses divers aspects avec une science de valeurs, une sobriété, mais aussi une justesse d'effets, où

peu de peintres pourraient l'égaliser, et qui donnent du charme, de la portée et du caractère aux contrées les plus monotones et les plus vulgaires.<sup>443</sup>

Erneut zeigt sich hier, was man schon mehrfach beobachten konnte: Millet wählt ein schlichtes, ein vollkommen unscheinbares Motiv und verleiht ihm auf unvergleichliche Art und Weise einen eigenen, außergewöhnlichen Ausdruck. Pelloquet bezeichnet die Felder, die in *Der Mann mit der Hacke* den Hintergrund bilden, sehr treffend als „eintönigste und gewöhnlichste Gegend“, die jedoch durch Millet Bedeutung und Charakter erhält. Millet ist in der Lage, diese unbedeutende Landschaft, die als Kulisse für den Arbeiter im Vordergrund dient, so individuell darzustellen, weil er ihrer Behandlung ebensoviel Sorgfalt zukommen lässt wie der Hauptperson im Bild. Die Landschaft ist nicht der Protagonist, aber sie ist deswegen noch lange nicht zweitrangig. Diese Tatsache erkennt Pelloquet und erklärt darum Millet, der doch fast ausschließlich durch seine Figurenbilder bekannt wurde und zu Anfang seiner Karriere nur solche zum Salon einreichte, zum Landschaftsmaler – zu einem großen Landschaftsmaler.

### ***„Le cri terrible de la nature“: November und Die Ebene von Chailly mit Egge und Pflug***

In den 1860er Jahren wagt sich Millet dann auch an die Landschaft als autonomes Motiv. Über diese Zeit schreibt Sensier: „Pendant cette période, il devient de plus en plus paysagiste. Il cherchait la simplicité dans la grandeur, il trouvait l'émotion qui se dégage des solitudes et la poésie mystérieuse des ciels lumineux ou tragiques.“<sup>444</sup> In dieser Dekade entstehen Werke wie *Die Ebene von Chailly mit Egge und Pflug (L'Hiver)* und *November*, das nun etwas genauer betrachtet werden soll.

<sup>443</sup> „Millet ist ein großer Landschaftsmaler. In den Themen, die er behandelt, nimmt die Natur einen genauso wichtigen Rang ein wie der Mensch und er gibt ihre verschiedenen Gesichtspunkte mit Wissen um Farbgebung, Sachlichkeit aber auch Korrektheit der Wirkung wieder, wo wenige Maler ihm gleichen könnten, und die den eintönigsten und gewöhnlichsten Gegenden Anmut, Bedeutung und Charakter geben.“ Ebd., S. 240.

<sup>444</sup> „Während dieser Zeit wurde er mehr und mehr zum Landschaftsmaler. Er suchte das Einfache in der Großartigkeit, er fand Gefühl, das sich aus der Einsamkeit entwickelt und die geheimnisvolle Poesie der leuchtenden oder tragischen Himmel.“ Ebd., S. 298.

1870 reicht Jean-François Millet zum Salon zwei Bilder ein. Das eine ist *Frau, die Butter stampft*, eine für Millet typische, rustikale Darstellung einer bäuerlichen Frau in einem dunklen Innenraum, die mit Schürze und Haube an einem Stoßbutterfass steht und sich der anstrengenden Arbeit des Butter-Stoßens widmet, das andere ist eine Landschaft mit dem Titel *November*, die leider während des Zweiten Weltkriegs in Berlin zerstört wurde<sup>445</sup>. Doch auch, wenn keine Abbildung dieses Werkes verfügbar ist, helfen die ausführlichen Angaben verschiedener Zeitgenossen Millets dabei, eine Vorstellung von diesem Bild zu gewinnen. In einem Artikel über die *Peintres de la Nature* schildert Alfred Sensier das Gemälde ausführlich:

*November*, qui figure un grand paysage austère comme une journée de la Toussaint, a toutes les âpretés de la saison des tempêtes et des inhospitalités: un champ que le laboureur a tout à l'heure hersé après la semailles, monte en sinuosités régulières jusqu'au faite d'un endroit où apparaissent de maigres pommiers à peu près dépouillés de leurs feuilles; un chasseur passe sous les arbres et va descendre à la plaine qui se découvre claire et profonde jusqu'aux horizons infinis. De gros nuages se heurtent, et, sur le ciel, une masse compacte et innombrable de corbeaux se jette, en tourbillonnant comme une trombe, sur le grain de sillons... Au pied champ, la herse pesante est encore là engagée dans la terre et, comme l'argent passif qui a accompli son office, vous dit que le travail des champs est terminé et que l'hiver va bientôt suivre les pesanteurs de novembre.<sup>446</sup>

---

<sup>445</sup> Kelly, Simon: *The Great Revolution. Van Gogh, the Barbizon School and Constructing an Avant-Garde*, in: *Kat. Ausst. Van Gogh. Into the Undergrowth*, The Cincinnati Art Museum 2016/17, London 2016, S. 28.

<sup>446</sup> „*November*, das eine große Landschaft streng wie am Tag des Allerheiligenfestes darstellt, hat alle Herbheiten der Jahreszeit der Stürme und Unwirtlichkeiten: Ein Feld, das der Arbeiter soeben nach der Saat geeeggt hat, steigt in regelmäßigen Windungen an bis zu der Stelle, wo magere Apfelbäume stehen, fast gänzlich ihrer Blätter beraubt; ein Jäger geht unter den Bäumen vorbei und wird hinuntergehen in die Ebene, die sich klar und tief bis zum unendlichen Horizont erstreckt. Große Wolken prallen aufeinander und am Himmel stürzt sich ein dichter Schwarm unzähliger Raben, wirbelnd wie eine Windhose, auf das ausgesäte Korn... Am Ende des Feldes ist die schwere Egge dort noch eingegraben in die Erde und, wie das widerstandslose Silber, das seine Arbeit getan hat, sagt sie euch, dass die Feldarbeit beendet ist und der Winter bald auf die Schwere des Novembers folgen wird.“ Sensier 1881, S. 328/329.

Diese Beschreibung passt in weiten Teilen auch auf Millets Werk *Die Ebene von Chailly mit Egge und Pflug*, das zwischen 1862 und 1866 entsteht<sup>447</sup>. Das weite, leere Feld, die Egge und der Krähenschwarm sind Elemente, die sich auch dort wiederfinden, ebenso wie die Bäume, von Sensier für *November* näher als Apfelbäume charakterisiert. Der Jäger findet nur bei *November* Erwähnung und durch die genauen Aufzeichnungen, welches Bild wann im Salon eingereicht wurde, kann man davon ausgehen, dass es sich um zwei unterschiedliche Werke handeln muss, doch für eine Vorstellung von *November* kann *Die Ebene von Chailly mit Egge und Pflug* als Ausgangspunkt dienen. *November* war also das Bild einer kargen Ebene, in die ein Bauer kurz zuvor die Saat für den Winter ausgebracht hatte, der nun jedoch von der Bildfläche verschwunden ist. Lediglich die zurückgelassene Egge verweist noch auf ihn. Ein Krähenschwarm macht sich über die Saat her, während der wolkenverhangene Himmel und die blattlosen Bäume den nahenden Winter ankündigen. Mit einfachen Mitteln kreierte Millet eine Atmosphäre der Einsamkeit und des drohenden Kälteeinbruchs. Auf seine Darstellung des Bildinhaltes lässt Sensier eine Beschreibung der durch das Gemälde transportierten Stimmung folgen:

Ce paysage est vaste et solennel, et M. Millet a su dégager de ce morceau de terre, banal comme une chose sans vie, le cri terrible de la nature. Il y fait froid comme aux jours néfastes de brumaire, aux jours du mois noir qui engendre les colères et les effrois de l'hiver. Il faut une grande science de la vie rustique pour intéresser à ce point à ce lopin d'agrigle labourée et parvenir à exprimer, par sa configuration et ses alentours, la grande poésie de la campagne, la majesté et la terreur des ciels, les modelés régu-

<sup>447</sup> „L'Hiver est certainement le sujet le moins compliqué qui se puisse voir. Une grande plaine labourée, des corbeaux picorant des fumiers, au fond un monticule avec des arbres dépouillés de leurs feuilles, silhouettant leurs maigres ramures sur un ciel gris, lourd et noir!“ („L'Hiver ist wahrscheinlich das am wenigsten komplizierte Thema, das man sich vorstellen kann. Eine große umgepflügte Ebene, Krähen picken im Mist, in der Ferne eine Anhöhe mit blattlosen Bäumen, die ihre mageren Äste gegen einen grauen, schweren und schwarzen Himmel strecken.“) Pelloquet, Théodore: Salon de 1867, in: Le Monde Illustré N° 552 (22.06.1867), S. 386.

liers des terrains, la pauvreté des végétations et la lumière blafarde des mauvais jours...<sup>448</sup>

Sensier verdeutlicht, welch drückende, wenn nicht gar bedrohliche Wirkung dieses Werk auf seine Zeitgenossen hat, denn der Winter bedeutet zu dieser Zeit – insbesondere für die Landbevölkerung – nach wie vor eine Periode der Entbehrung und – in schlechten Zeiten – auch des Hungers. So wundert es nicht, dass Sensier den Terminus des Brumaire<sup>449</sup> bemüht und auf drohenden Zorn und Grauen verweist.

Doch nicht nur die menschlichen Existenzängste sind in diesem Bild lesbar. Sensier spricht auch von „le cri terrible de la nature“ – dem schreckliche Schrei der Natur, den Millet aus jenem scheinbar leblosen Erdboden hervorbrechen lässt. Entgegen dem Anschein ist dieses Stück Land nicht ohne Leben. Dem Maler gelingt es, sein verstecktes inneres Seelenleben freizulegen. Dazu befähigt ihn sein inniges Verhältnis zur Natur, das bereits ausführlich dargelegt wurde. Nur durch die Zuneigung, die er der Landschaft entgegenbringt, kann er sie verstehen und zum Sprechen bringen. Nur weil er das raue Leben auf dem Land gut kennt, kann er dessen Poesie, die sich in der Weite des Himmels, der Form des Geländes, dem kargen Bewuchs und dem fahlen Licht verbirgt, erkennen und wiedergeben.

Von Millet selbst lassen sich keine Aussagen finden, die direkt mit diesem Werk in Verbindung stehen, doch seine Schwäche für die dunkle

---

<sup>448</sup> „Diese Landschaft ist weit und feierlich, und M. Millet wusste aus diesem Stück Erde, banal wie eine leblose Sache, den schrecklichen Schrei der Natur herauszuarbeiten. Es ist dort kalt wie in den Unglückstagen des Brumaire, den Tagen des schwarzen Monats, der die Wut und das Entsetzen des Winters hervorbringt. Man braucht ein großes Wissen um das rustikale Leben, um sich an dieser Stelle für dieses Stück umgepflügten Lehm zu erwärmen und durch seine Gestalt und seine Umgebung den Ausdruck der großen Poesie des Landes, der Erhabenheit und der Schrecken des Himmels, die gleichförmigen Vorbilder der Gelände, die Armut der Vegetation und das bleiche Licht der schlechten Tage zu erreichen.“ Sensier 1881, S. 328/329.

<sup>449</sup> Brumaire (zu Deutsch auch Nebelmonat) ist der zweite Monat im französischen Revolutionskalender und bezeichnet die Zeit zwischen dem 22. Oktober und dem 20. November.

Jahreszeit und die eigentümliche Stimmung, die sich während des Winters über die Landschaft legt, hat er in einem Brief am Sensier aus dem Jahr 1866 zum Ausdruck gebracht:

Il faut avouer que les choses vue dehors par ces temps tristes sont d'une nature bien impressionnante et que c'est une grande compensation au peu de temps qu'on a pour travailler. Je ne voudrais pour rien en être privé, et si on me proposait de me transporter dans le midi pour y passer l'hiver, je refuserais net. O tristesse des champs et des bois! On perdrait trop à ne pas vous voir!<sup>450</sup>

Die Melancholie, die sich im Winter über Wälder und Felder legt, geht Mille sehr nahe. *November* ist der geglückte Versuch, dieses Gefühl in ein Gemälde zu übersetzen.

Nicht nur Sensier sah das Außergewöhnliche in Millets Darstellung in dessen besonderem Interesse für die Dinge um sich herum, das stets auch eine emotionale Komponente besaß. In dem bereits zitierten Artikel von Alexandre Dumas schreibt dieser auch den Satz „Millet habite les champs, qu'il a constamment sous les yeux et qu'il rend avec une grande vérité“<sup>451</sup>, eine Formulierung, die der Schriftsteller sicherlich mit Bedacht wählt. Die Felder sind zuallererst Millets Wohnort, sein Lebensraum. Vor der Wiedergabe der Landschaft steht also die völlige Vertrautheit mit ihr.

### **„*Mon pauvre vieil orme*“: Das Dorfende von Gréville**

Ein weiteres Werk, das unter dem Aspekt der Verbindung von persönlichem Gefühl und landschaftlichem Motiv eine genauere Betrachtung verdient, ist *Das Dorfende von Gréville*, das ebenfalls in den 1860ern,

450 „Ich muss zugeben, dass die Dinge, die man in dieser traurigen Zeit sieht, von einer sehr beeindruckenden Natur sind, und dass es eine große Entschädigung ist für die wenige Zeit, die man zum Arbeiten hat. Ich möchte nichts davon missen und wenn man mir vorschläge, mich in den Süden zu begeben um dort den Winter zu verbringen, würde ich das deutlich ablehnen. Oh die Trauer der Felder und Wälder! Man verliert viel, wenn man dich nicht sieht!“ Sensier 1881, S. 298.

451 „Millet lebt in den Feldern, die er dauernd vor Augen hat und die er mit großer Wahrfhaftigkeit wiedergibt.“ Dumas 1859, S. 28.

nämlich 1865/66, entsteht, zum Salon 1866 eingereicht wird und sich heute im Museum of Fine Arts in Boston befindet.

Es stellt eine Erinnerung an Millets Heimat dar und zeigt eine Frau und ein kleines Kind im Hof eines Hauses unmittelbar an der Küste. Am linken Bildrand erhebt sich das zweistöckige Gebäude mit Mauern aus grauem Stein, dunklen Fenstern mit geöffneten Läden aus hellem Holz, einem Strohdach und einem kurzen, breiten Schornstein. Die Sonne, die die Szene beleuchtet, steht hoch über dem Haus, außerhalb des Bildfeldes, und das Gebäude wirft einen kurzen Schatten auf den Hof. Das Gelände fällt sanft zu einem schmalen Graben hin ab, in dem ein Rinnsal vom vorderen Bildrand ins Bild hineinfließt und unter einer Überbauung verschwindet. Dort baden zwei Enten. Direkt an der Hauswand steht ein einem Spinnrad ähnelnder Apparat, drei weiße Gänse laufen darauf zu. Neben einem Weg, der um das Haus herum führt, steht, dem Betrachter den Rücken zukehrend, im Sonnenlicht eine Frau mit weißer Haube, rotem Schultertuch, brauner Bluse, dunklem Rock und weißer Schürze vor einer halbhoher Mauer aus Findlingen und hält ein kleines Kind fest, das im rot-blauen Kittel, ebenfalls in Rückenansicht, oben auf der Mauerkrone steht und die Hände nach einem großen, windschiefen Baum ausstreckt, der sich hinter der Begrenzung erhebt. Rechts davon erkennt man das Strohdach eines kleinen Schuppens, der in die Mauer hineingebaut wurde. Ein sattgrünes Gebüsch schließt diese nach rechts hin ab und gewährt noch einen schmalen Streifen unverstellten Blickes auf das Meer, das sich hinter der Mauer bis zum niedrigen Horizont erstreckt, über dem sich ein blauer, von feinen Wölkchen durchzogener Himmel erhebt.

Im Mittelpunkt dieser Analyse steht der windschiefe Baum, eine Ulme, die den Blick des Betrachters sofort auf sich zieht. Sie befindet sich von der Bildmitte aus leicht nach rechts versetzt, fast im Zentrum jenes Bereiches, in dem sich die Aussicht auf die See öffnet. Sie erhebt sich beinahe vollständig oberhalb des Horizontes, auch wenn sie die Höhe des Hauses am linken Bildrand nicht erreicht. Das von links einfallende Sonnenlicht erhellt nur die äußeren Äste auf der



linken Seite und in der Krone, ein großer Teil bleibt dunkel und verschattet, was den dichten, kompakten Wuchs betont.

Millet berichtet Sensier in einem Brief vom 3. Januar 1866 über den Fortgang der Arbeit an diesem Bild:

Je travaille à mon *Bout de Village* donnant sur la mer. Mon vieil orme commence, je crois, à paraître rongé du vent. Que je voudrais bien pouvoir le dégager dans l'espace comme mon souvenir le voit! O espaces qui m'avez tant fait rêver quand j'étais enfant, me sera-t-il jamais permis de vous faire seulement soupçonner?<sup>452</sup>

Hier zeigt sich Millets persönlicher Bezug zu seinem Motiv sehr deutlich. Der Platz, den er zeigen will, ist ein Ort seiner Kindheit, der Baum – er spricht von „seiner“ Ulme – eine Pflanze, die ihn schon in seiner Jugend fasziniert und inspiriert, ihn nach seinen eigenen Worten anregt zu träumen. Den Verweis auf die Bedeutung der Ulme in seiner eigenen Kindheit findet der Betrachter des Bildes in der Figur des kleinen Kindes, das, auf der Mauer stehend, so begeistert die Ärmchen nach dem Stamm ausstreckt, dass die Mutter Mühe hat, es festzuhalten und den Sturz von dem Mäuerchen zu verhindern. Auch Herbert betont die autobiographische Komponente dieses Bildes, die sich in dem Motiv des sturmgeplagten Baumes manifestiert<sup>453</sup>. Außerdem verweist er auf einen Brief, in dem Millet im April 1868 an Théophile Silvestre schreibt:

Auprès de la dernière maison se trouve un vieil orme qui se dresse sur le vide infini. Depuis combien de temps ce pauvre vieil arbre est-il là battu par le vent du nord? J'ai oui dire aux anciens du village qu'ils l'ont toujours

452 „Ich arbeite an meinem *Das Dorfende von Gréville* gegen das Meer betrachtet. Meine alte Ulme beginnt, glaube ich, vom Wind zerfressen zu erscheinen. Wie gern würde ich sie an diesem Ort herausarbeiten können, wie mein Gedächtnis sie sieht! Oh Ort, der mich so träumen gemacht hat, als ich Kind war, wird er mir nie gestatten, es euch auch nur erahnen zu lassen.“ Sensier 1881, S. 290.

453 Vgl. Kat. Ausst. Jean-François Millet 1976, S. 174.

connu tel que je l'ai vu. Il n'est ni bien grand ni bien gros, puisqu'il a toujours été rongé par le vent, mais il est rude et noueux.<sup>454</sup>

Dieser Baum scheint der letzte Posten vor der großen Einsamkeit der See zu sein, ein einsamer Kämpfer gegen den immerwährenden Nordwind. So zumindest liest sich Millets Beschreibung, die voller Anteilnahme für das Schicksal der alten Ulme ist. Das Bild des nagenden Windes führt die anthropomorphisierende Sicht auf die Natur bereits ein, den Baum als geschlagenes, von seinen Lebensumständen beeinflusstes Wesen anzusehen, das mit den Gegebenheiten zu kämpfen hat, sogar unter ihnen zu leiden mag, verstärkt sie entscheidend.

Es ist klar, dass Millet eine enge, persönliche Beziehung mit dieser Ulme verbindet. Häufig verwendet er den Ausdruck „meine arme, alte Ulme“. Sie hat seine Kindheit und Jugend so geprägt, dass er ihr später in *Das Dorfende von Gréville* ein Denkmal setzt, das schneller als gedacht zur letzten Erinnerung an sie wird. Im Februar 1866 eilt Millet nach Gréville ans Sterbebett seiner geliebten Schwester Émilie, doch noch vor ihrem Tod hat er einen anderen Verlust zu beklagen, der, wenn auch nicht so schwer wie der der Schwester, ihm dennoch nahe geht, wie er Sensier schreibt: „Il y a eu ici dans le courant de janvier un coup de vent tel qu'on n'en avait pas vu depuis 1808. Tout est couvert d'arbres couchés par terre, et dans le nombre, mon pauvre vieil orme que je comptais voir encore.“<sup>455</sup>

Erst nachdem Millet vom Sturz seiner geliebten Ulme erfahren hat, vollendet er das Gemälde, über das er noch Anfang Januar geschrieben hatte, er wisse nicht, wie er dem Betrachter diesen Ort, diesen

---

454 „Nahe dem letzten Haus findet sich eine alte Ulme, die vor der unendlichen Leere aufragt. Seit wann wird dieser arme alte Baum dort vom Nordwind geschlagen? Ich habe die Dorfältesten sagen hören, dass sie ihn immer unverändert gekannt haben, so wie ich ihn sah. Er ist weder recht groß noch recht dick, weil er immer angenagt wurde vom Wind, aber er ist grob und knorrig.“ Ebd.

455 „Hier gab es im Verlauf des Januars einen Sturm, solch einen hatte man hier seit 1808 nicht gesehen. Alles ist bedeckt mit auf der Erde liegenden Bäumen, und unter deren Zahl meine arme alte Ulme, auf die noch einmal zu sehen ich gezählt hatte.“ Sensier 1881, S. 291.

Baum richtig präsentieren solle. Den Kritikern des Salon missfällt dieses Werk, Edmond About beispielsweise schreibt im *Petit Journal*, das Bild sei meisterhaft misslungen und tauge zu absolut gar nichts.<sup>456</sup> Doch Millet hat mit *Das Dorfende von Gréville* ein sehr persönliches Werk geschaffen, das Bild der alten Ulme, die seine Kindheit und seine Erinnerungen prägte, die er betrachtete und beschrieb, als verfügte sie über eine eigene, individuelle Persönlichkeit und deren Verschwinden er bedauerte. Somit ist dieses Werk ein wichtiger Meilenstein auf dem Weg zum Verständnis von Millets Verhältnis zur Natur und seiner Art, sich in die Landschaft, die ihn umgab, einzufühlen.

### 3.2.3 „L'expression“ bei Jean-François Millet

Die bisherigen Untersuchungen haben ergeben, dass Jean-François Millet sein ganzes Schaffen hindurch mit seiner Umgebung – sowohl mit den Menschen als auch mit der Landschaft – eine persönliche Beziehung verband, die sich häufig auch auf die Umsetzung seiner Motive auswirkte. Die Empathie für die Bauern, seine große Liebe zur Natur und der emotionale Zug, den einige seiner Werke enthalten, sind ausführlich dargelegt worden. Um die Bedeutung dieser Verbindungen für Millets Bilder richtig zu bewerten, ist es unerlässlich, sie in Zusammenhang mit seiner Auffassung von Sinn und Zweck der Kunst zu setzen. Einmal mehr sind hier unter anderem Sensiers ausführliche Aufzeichnungen und die von ihm veröffentlichten Briefe des Malers ein wichtiger Anhaltspunkt, um Millets Kunstverständnis zu rekonstruieren.

Eine wichtige Quelle stellt ein Brief Millets an Théodore Pelloquet dar. Pelloquet ist Journalist und äußert sich in seiner Veröffentlichung *L'Exposition, journal du Salon de 1863* ausführlich zu Millet, unter anderem auch, wie bereits zitiert, zu seinen Qualitäten als Landschaftsmaler. Anlässlich dieser wohlwollenden Kritik sendet der Maler ihm am 2. Juni 1863 ein Schreiben, in dem er nicht nur seine Freude über die gute Bewertung seiner Arbeit zum Ausdruck bringt, sondern auch darlegt, was in seinen Augen für ein gutes Kunstwerk entscheidend ist

---

<sup>456</sup> Vgl. ebd., S. 293.

und welche Übereinstimmungen er zwischen seiner und Pelloquets Meinung sieht. Die Bedeutung der Aussagen in diesem Brief kann kaum hoch genug eingeschätzt werden, denn Millet tätigt sie nicht in einem freundschaftlichen Gespräch mit Sensier, der sie dann als sein Biograph überliefert. Der Adressat ist kein guter Bekannter, dem er einen spontan gefassten Gedanken mitteilt, sondern ein Journalist, dessen theoretische Betrachtungen zur Kunst Millet schätzt. Er dürfte diesen Brief mit Bedacht formuliert haben, so dass den Ideen, die er hier darlegt, ein hohes Maß an Relevanz zukommt.

Für Millet ist ein Werk nur ein Kunstwerk, wenn es mit einem Ziel, das über die bloße Zurschaustellung von Kunstfertigkeit hinausgeht, geschaffen wird.

Cela fera peut-être réfléchir quelqu'un; si plus de gens le croyaient, on n'en verrait pas tant peindre et écrire sans but. On appelle cela de l'habileté, et ceux qui en font commerce en sont grandement loués. Mais, de bonne foi, et quand même ce serait de la vraie habileté, est-ce qu'elle ne devrait pas être employée seulement en vue d'accomplir le bien, puis se cacher bien modestement derrière l'œuvre? L'habileté aurait-elle donc le droit d'ouvrir boutique à son compte? J'ai lus, je ne sais plus où: *Malheur à l'artiste qui montre son talent avant son œuvre.*<sup>457</sup>

Rein aus der künstlerischen Begabung Profit zu schlagen und die künstlerische Technik allein den Wert eines Kunstwerkes bestimmen zu lassen, widerstrebt Millets Ansichten zutiefst. Für ihn reicht Kunst um der Kunstfertigkeit willen nicht aus, sie muss ein Ziel, einen tieferen Sinn verfolgen. Ein Künstler, der sich selbst für seine Fertigkeiten rühmen lässt und dessen Werke auf diese Weise zur Nebensache gera-

---

<sup>457</sup> „Das wird vielleicht jemanden zum Nachdenken bringen: Wenn mehr Menschen das glauben würden, sähe man nicht so viel Malen und Schreiben ohne Ziel. Man nennt dies Kunstfertigkeit, und die, die damit Handel treiben, werden dafür in hohem Maße gelobt. Aber, in gutem Glauben, und wäre dies doch die wahre Kunst, müsste sie nicht nur verwendet werden in der Absicht, das Gute zu vollendenden, und sich danach bescheiden hinter dem Werk zu verstecken? Hätte die Kunstfertigkeit doch das Recht, auf eigene Rechnung ein Geschäft zu eröffnen? Ich habe gelesen, ich weiß nicht mehr wo: *Unglück über den Künstler, der sein Talent vor seinem Werk zeigt.*“ Ebd., S. 244.

ten, ist ihm ein Graus. Dies ist vergleichbar mit Emile Zolas Forderung, Kunstwerke sollen nicht die perfekten technischen Fertigkeiten, sondern die persönliche Empfindung des Künstlers offenbaren.

Im Verlauf seiner Ausführungen erläutert Millet auch, was ein gelungenes Werk für ihn bedeutet. Es müsse aus einem Stück sein, alle Figuren und Gegenstände müssten aus einem bestimmten Grund dort sein<sup>458</sup>. Seine Figuren erhalten im Bild alle ihren eigenen, speziell für sie geschaffenen Platz und eine andere Bestimmung wäre für sie undenkbar. Jeder Gegenstand im Bild braucht für Millet seine Zeit und seinen Ort und ein Abweichen von dieser Zuordnung würde die Einheit und Schönheit des Werkes zerstören. Er führt dies noch weiter aus und unterstreicht seine Argumentation mit Vasaris Bericht von Baccio Bandinelli, der die Darstellung einer Eva erschaffen wollte, diese dann aber während des Schaffensprozesses in eine Ceres umwandelte. Über das Ergebnis urteilte Millet „Ce n'était ni chair ni poisson.“<sup>459</sup>

Zehn Jahre nach seinem Brief an Pelloquet erhält Millet 1873 von dem Belgier Camille Lemonnier eine Ausgabe von dessen Veröffentlichung zum Salon von 1870. Aus diesem Anlass schreibt er auch diesem Kritiker einen Brief, in dem er ihm seine Gedanken zu Kunst ausführlich darlegt. Hier zeigt sich, dass er seine Meinung, wie er sie Pelloquet auseinandergesetzt hatte, beibehalten hat. Nach wie vor lehnt er das prahlerische Zelebrieren von Begabung ab und sieht ein tiefgründigeres Ziel als unabdingbar an, damit ein Maler in der Lage ist, ein großes Kunstwerk zu erschaffen:

Beaucoup de gens [...] semblent croire que l'art peut-être seulement une sorte de montre d'habiletés professionnelles. Vous comprenez qu'il faut de nécessité à l'artiste une visée qui doit être, dans un sens ou dans un autre, d'une signification étendue. Sans cela, comment ferait-il des efforts pour arriver à un endroit qu'il ne soupçonne pas? Comment un chien de chasse courrait-il après un gibier qu'il ne sent pas? C'est donc en rai-

<sup>458</sup> Vgl. ebd.

<sup>459</sup> „Das ist nicht Fisch, nicht Fleisch.“ Ebd., S. 245.

son de sa visée et de la manière dont il l'a atteinte qu'il y a à s'occuper de l'artiste.<sup>460</sup>

Der Vergleich mit dem Jagdhund unterstreicht, worauf Millet hinauswill: Ein Künstler, der kein größeres Ziel vor Augen hat, als seine Fertigkeiten zu präsentieren, der nicht einmal um einen tieferen Sinn der Kunst weiß, der kann dieses Ziel auch niemals erreichen, weil er keinen Anlass hat, danach zu streben. Ist dieses Ziel einmal ins Auge gefasst, so muss der Künstler alles tun, um es zu verwirklichen:

Tout sujet est bon, me dit-il [Millet]; il s'agit de le rendre avec force, avec clarté... Dans l'art, il faut avoir une pensée mère, l'exprimer d'une façon éloquente, la conserver en soi et la communiquer aux autres fortement comme par le coin d'une médaille.<sup>461</sup>

Wenn Millet jedes Motiv für gut befindet, so liest sich dies zunächst, als sei das Motiv für ihn zweitrangig und stehe ganz hinter der Idee zurück. Doch es ist vielmehr eine Abkehr von den großen und spektakulären Bildinhalten und bedeutet, dass sich auch die alltäglichen Themen dazu eignen, jenes größere Ziel zu verfolgen. Wie wichtig es für Millet ist, dass seine Figuren an ihrem Platz in seinen Bildern genau ihre Bestimmung erfüllen, hat sein Brief an Pelloquet deutlich gemacht. Nur wenn das Bildmotiv und die Gedanken dahinter zusammenpassen, kann nach Millets Ansicht ein wirkliches Kunstwerk entstehen. In diesem Zusammenhang soll noch einmal jene Passage zitiert werden, in der Sensier wiedergibt, wie Millet die Auswahl der Figuren für seine Bauerndarstellung begründet:

460 „Viele Leute [...] scheinen zu glauben, dass die Kunst nur eine Art sein kann, berufliche Kunstfertigkeiten zu zeigen. Doch Sie verstehen, dass für den Künstler ein Ziel notwendig ist, das, im einen oder im anderen Sinn, von weitreichender Bedeutung sein muss. Ohne dies, wie könnte er sich die Mühe machen, ein Ziel zu erreichen, von dem er gar nichts ahnt? Wie sollte ein Jagdhund hinter Wild her rennen, das er nicht riecht? Es liegt doch an seinem Ziel und seiner Art, dieses zu erreichen, dort muss man den Künstler finden.“ Ebd., S. 354.

461 „Jedes Motiv ist gut, sagte er [Millet] zu mir; es geht darum, es mit Kraft, mit Klarheit wiederzugeben... In der Kunst braucht man einen Grundgedanken, den man auf deutliche Art ausdrückt, den man sich selbst bewahrt und den man anderen kraftvoll mitteilt wie es der Prägestempel bei einer Medaille tut.“ Ebd., S. 102.

Mais on voit des paysans qui sont beaux, des paysannes qui sont jolies, lui disait-on. – Oui, oui, mais la beauté ne réside pas dans le visage, elle rayonne dans l'ensemble d'une figure et dans ce qui convient à l'action du sujet. [...] Quand je ferai une mère, je tâcherai de la faire belle de son seul regard sur son enfant. La beauté, c'est l'expression.<sup>462</sup>

Hier zeigt sich nun auch, worin Millets „pensée mère“ besteht. Es ist „l'expression“, der Ausdruck, der für ihn die entscheidende Komponente für ein gelungenes Werk darstellt. Sehr deutlich macht er diese Auffassung in einem Brief an Sensier, in dem er sich im Oktober 1864 zu einer schlechten Kritik Coutures bezüglich einer Ausstellung mit Werken Delacroix' äußert und zu dem Schluss kommt: „Ces gens-là sentent bien qu'ils n'ont pas produit pour tout de bon, car avoir fait plus ou moins de choses qui ne disent rien, ce n'est point avoir produit. Il n'y a production qu'on il y a expression.“<sup>463</sup> Kunstwerke sollen dem Betrachter eine Botschaft vermitteln und nur durch Ausdruck kann der Künstler Bilder mit einer solchen Bedeutung erschaffen. Was sich Millet unter dem Begriff des „Ausdrucks“ vorstellt, erschließt sich, wenn man noch einmal auf seinen Brief an Pelloquet zurückkommt. Der entscheidende Gedanke findet sich bereits im ersten Absatz des Schreibens: „Vous êtes de l'excessivement petit nombre de ceux qui croient (tant pis pour qui ne le croit pas) que tout art est une langue, et qu'une langue est faite pour exprimer ses pensées.“<sup>464</sup>

Aus dem Kontext gelöst, mag dies wie ein Plädoyer für Darstellungen klingen, die geprägt sind von bedingungsloser Subjektivität und die ihre Botschaft nur aus dem inneren Erleben des Künstlers ziehen.

462 „Aber man sieht Bauern, die schön sind, Bäuerinnen, die hübsch sind, sagte man zu ihm. – Ja, ja, aber die Schönheit liegt nicht im Gesicht, sie strahlt in der Gesamtheit einer Figur und in dem, was zur Handlung des Themas passt. [...] Wenn ich eine Mutter mache, versuche ich sie schön zu machen durch einen einzigen Blick von ihr auf ihr Kind. Die Schönheit, das ist der Ausdruck.“ Ebd., S. 175.

463 „Diese Menschen spüren, dass sie nicht etwas für immer erschaffen haben, eher mehr oder weniger Dinge gemacht zu haben, die nichts sagen, was bedeutet, überhaupt nichts erschaffen zu haben. Es gibt nur Produktion, wenn es Ausdruck gibt.“ Ebd., S. 275.

464 „Sie gehören zu der übermäßig kleinen Zahl derer, die glauben (die, die das nicht glauben, sind selbst schuld) dass alle Kunst eine Sprache ist und dass eine Sprache gemacht ist, um seine Gedanken auszudrücken.“ Ebd., S. 243.

Doch wenn man es im Zusammenhang mit den Erörterungen über das Ziel, das über der schlichten Präsentation der technischen Fähigkeiten stehen muss, und den Ausführungen dazu, dass jede Figur und jeder Gegenstand im Bild in ihrem Wesen und ihrer Darstellung vollkommen überzeugen müssen, betrachtet, so zeigt sich, dass Millet viel mehr seinen persönlichen Ausdruck der ihn umgebenden Wirklichkeit anstrebt. Wie Helmholtz, Vischer und Zola setzt auch Millet auf die Kombination aus genauer Beobachtung und individueller Übersetzung der Natur. Die möglichst wahrheitsgetreue Wiedergabe der eigenen Sicht auf die Wirklichkeit ist sein Ziel. In seinem Brief an Lemonnier bringt er es auf den Punkt: „Je vous assure, monsieur, que s’il n’en tenait qu’à ma volonté, j’exprimerais bien fortement le type qui est, à mon sens, la plus puissante vérité. Vous êtes bien dans le vrai en m’attribuant l’intention de le faire.“<sup>465</sup> Millets „pensée mère“ ist eine Wahrheit „à mon sens“ und so vereint er in seiner Kunstauffassung das Streben nach Wirklichkeitstreue mit dem Bedürfnis, die eigene Sichtweise, die eigenen Empfindungen zum Ausdruck zu bringen.

Hierin liegt eine der Ursachen dafür, dass die Zuordnung Millets zur Strömung des Realismus schwer fällt und bereits bei seinen Zeitgenossen umstritten war, wie eine Passage aus Pelloquets Besprechung des Salons von 1863 zeigt:

J’ai lu dans un feuilleton belge, à propos de je ne sais plus quelle exposition, que c’était un réaliste. Les partisans du réalisme le tiennent au contraire pour un romantique et pour un académicien, ce qui est la même chose à leurs yeux. En réalité, Millet n’est rien de tout cela.<sup>466</sup>

---

465 „Ich versichere Ihnen, Monsieur, dass, wenn es nur nach meinem Willen ginge, ich sehr stark die Art ausdrücken würde, die meiner Meinung nach die mächtigste Wirklichkeit darstellt. Sie liegen ganz richtig, wenn Sie annehmen, dass dies meine Absicht ist.“ Ebd., S. 354.

466 „Ich habe in einer belgischen Zeitschrift, übrigens weiß ich nicht mehr über welche Ausstellung, gelesen, dass er Realist wäre. Die Verfechter des Realismus halten ihn dagegen für einen Romantiker und für einen Akademiker, was in ihren Augen dasselbe ist. In Wirklichkeit ist Millet nichts von alledem.“ Ebd., S. 239.



Pelloquet ist nicht der einzige Kritiker der Zeit, der Millets Sonderstellung unter seinen Künstlerkollegen bemerkt. Hierbei stehen oft eben jenes Naturverständnis und die damit verbundenen Emotionen im Fokus. So schreibt der französische Schriftsteller Edmond About in seiner Besprechung des Salon von 1866 über Millet „Aucun artiste contemporain n’a des aspirations plus sincères vers le beau et un sentiment plus profond de la nature réelle.“<sup>467</sup>

Das ein Jahr später im Salon ausgestellte Werk *Die Ebene von Chailly mit Egge und Pflug* wiederum beeindruckt Théodor Pelloquet. Seine Beschreibung der Darstellung tauchte bereits im Zusammenhang mit der Besprechung von *November* auf, hier soll nun die Stimmung, die er dem Bild zuschreibt, genauer betrachtet werden. Nach der Bildbeschreibung fährt Pelloquet fort:

Il y a loin de là aux compositions ambitieuses des élèves des Rome. Mais quelle impression mélancolique, à la fois pleine de poésie et de réalité, cette peinture produit sur le spectateur attentif et compétent! Au premier aspect, elle ne l’attire point, et il faut la regarder à deux fois pour la comprendre et l’admirer. Les gens que captivent d’ordinaire les puériles habiletés d’une brosse facile et preste demeurent plus ou moins indifférents devant l’exécution si simple, si naïve, mais pourtant si savante du maître, devant son sentiment si profond de la nature, et restent plus ou moins insensibles à la qualité de sa couleur si puissante et si vraie.<sup>468</sup>

Dies erinnert an die bereits an früherer Stelle zitierten Worte Dumas’ aus dem Jahr 1859, als der Autor den Kritikern, die an Millets Werke

467 „Kein zeitgenössischer Künstler verfügt über tiefere Sehnsüchte nach der Schönheit und einen tieferen Sinn für die wahre Natur.“ Ebd., S. 293.

468 Es ist dies weit entfernt von den hochfliegenden Kompositionen der Schüler von Rom. Aber welcher melancholischen Eindruck, zugleich voller Poesie und voller Wirklichkeit, verursacht dieses Bild im aufmerksamen und fachkundigen Betrachter. Auf den ersten Blick zieht es ihn überhaupt nicht an, und man muss ein zweites Mal hinschauen, um es zu verstehen und zu bewundern. Die Leute, die in der Regel die alberne Kunstfertigkeit eines ungezwungenen und flinken Pinsels fesselt, bleiben mehr oder weniger gleichgültig vor einer so einfachen, so naiven aber doch so meisterhaft geschickten Ausführung, vor seinem so tiefen Gefühl für die Natur und bleiben mehr oder weniger empfindungslos für die Qualität seiner so mächtigen, so wahren Farbe.“ Ebd., S. 304.

voreingenommen herangingen, vorwarf, nur einen oberflächlichen Blick auf dessen Bauernfiguren zu werfen und so niemals die Möglichkeit zu erhalten, ein tieferes Verständnis für diese Bilder aufzubringen. Auch für Pelloquet hängt der Zugang zu Millets Landschaft von der Bereitschaft ab, länger und genauer hinzusehen. Dumas sieht bei Millet ein tiefes Gespür für das, was die Bauern, die er darstellt, im Inneren bewegt, und er erkennt, dass diese Gefühle auf eine stille und subtile Art Ausdruck finden, auf die der Betrachter sich bewusst einlassen muss. Vergleichbare Feststellungen macht Pelloquet in seiner oben wiedergegebenen Kritik zu *Die Ebene von Chailly mit Egge und Pflug* über Millets Landschaftsmalerei. Es ist keine aufwändige oder komplizierte Komposition und auch keine besonders raffinierte, ausgefallene Malweise, denn das Ziel des Künstlers besteht nicht darin, sein Talent in den Vordergrund zu stellen. Doch wer dem Bild Zeit und Aufmerksamkeit schenkt, erkennt, dass der Maler auch dieses Werk aus einem tiefen Naturverständnis heraus geschaffen hat. Pelloquet spricht von einem Bild, das gleichzeitig voller Poesie und voller Wirklichkeit steckt. Er beschreibt damit den Zusammenklang von Emotion und Sinn für das Wesen der Landschaft, der Millets Arbeiten bestimmt.

Zudem vermittelt dieses zurückhaltende Werk Millets eine gewisse Stimmung, die sich auf den Betrachter – zumindest auf den „aufmerksamen und fachkundigen Betrachter“, so Pelloquet – überträgt. Er selbst spricht von einem Gefühl der Melancholie, das zurückbleibt. Und auch dies ist kein Einzelfall: Vielen Werken Millets werden ähnliche Stimmungen zugeschrieben, was in manchen Kritiken als Nachteil angesehen wird. Auch darauf geht Alexandre Dumas 1859 ein und er stellt dabei eine Verbindung zwischen dem Stimmungsgehalt der Werke Millets und den Emotionen des Künstlers her:

Cherchez bien, et vous ne trouverez pas dans ses paysans la stupidité malade qu'y voient les critiques superficiels ou les détracteurs de parti pris, mais un air de calme, de force et de cette souffrance contenue de l'être qui ne se rend pas bien compte de sa souffrance ou plutôt de la raison pour laquelle il souffre. Les sujets, direz-vous, sont ordinairement tristes, désolés, lamentables. Qui sait si l'artiste qui raconte avec son pinceau comme

nous racontons, nous, avec notre plume, qui sait si cet artiste n'écrit pas les mémoires de son âme, et s'il n'est pas triste et désolé lui-même de voir les êtres travailler toujours sans espoir d'arriver jamais au calme, au repos, au bonheur...<sup>469</sup>

Dumas verweist damit auf die Möglichkeit, dass Millet durch den Anblick seiner Motive bewegt wird und diese Rührung dann in seinen Gemälden wiedergibt, wo sie als die Emotion seiner Modelle wieder zu Tage tritt.

Doch nicht nur seine Umgebung, die ihm Bildthemen eingibt, bewegt Millet. Auch das Kunstschaffen selbst ist für ihn eine sehr emotionale Tätigkeit. Die Qualität des Gefühls wirkt sich seiner Meinung nach auch auf die Qualität der Kunst aus:

L'art n'est pas une partie de plaisir. C'est un combat, un engrenage qui broie... Je ne suis pas un philosophe, je ne veux pas supprimer la douleur, ni trouver une formule qui me rende stoïque et indifférent. La douleur est, peut-être, ce qui fait le plus fortement exprimer les artistes.<sup>470</sup>

Mit dieser Äußerung reiht sich Millet in die Tradition der leidenden Künstler ein, die Schmerz als Voraussetzung für ihre Kunst betrachten. Die Aussage lässt sich noch durch einen weiteren von Sensier überlieferten Ausspruch des Malers ergänzen: „Je veux dire ce que je sens. J'ai des choses à raconter comme je les ais vues, et je resterai sur mon

469 „Seht genau hin und ihr findet in seinen Bauern nicht die kränkliche Dummheit, die die oberflächlichen Kritiker oder die voreingenommenen Verleumder dort sehen, sondern einen Anschein von Ruhe, Kraft und dieses unterdrückten Schmerzes, des Wesens, das sich sein Leiden, oder besser gesagt den Grund, weshalb es leidet, nicht bewusst macht. Die Themen, sagen Sie, sind normalerweise traurig, trostlos, beklagenswert. Wer weiß, ob der Künstler, der mit seinem Pinsel erzählt, wie wir erzählen, wir mit unserer Feder, wer weiß, ob dieser Künstler nicht die Erinnerungen seiner Seele niederschreibt und ob er selbst nicht traurig und untröstlich ist, diese Wesen immer arbeiten zu sehen ohne die Hoffnung, jemals zu Ruhe, zu Erholung, zu Glück zu gelangen...?“ Dumas 1859, S. 28–29.

470 „Die Kunst ist kein Zuckerschlecken. Sie ist ein Kampf, ein Getriebe, das zermalmt... Ich bin kein Philosoph, ich will weder den Schmerz ausmerzen, noch eine Methode finden, die mich stoisch und gleichgültig macht. Der Schmerz ist es, vielleicht, wodurch die Künstler sich am stärksten ausdrücken.“ Sensier 1881, S. 102.

terroir sans reculer d'un sabot, et, s'il le faut... je combattrai encore... pour l'honneur.<sup>471</sup>

Beide Bemerkungen zeigen erneut, welch große Bedeutung für ein Kunstwerk Millet dem Ausdruck des Künstlers zuweist. Im zweiten Zitat relativiert er aber den Absolutheitsanspruch des persönlichen Ausdrucks durch den Verweis darauf, die Dinge so zu malen, wie er sie sehe. Dies verdeutlicht erneut, dass Millet nicht die Wiedergabe seiner subjektiven Gefühlswelt, sondern seiner persönlichen Sicht auf die Wirklichkeit anstrebte.

Werke mit einer Bedeutung zu erschaffen, ist Millets Ziel als Maler. Er will in seinen Bildern die Realität ausdrücken, wobei hier die Wirklichkeit nicht mit Objektivität gleichgesetzt werden darf. Das Bild, das Millet von den Dingen hatte, ist für ihn die Wahrheit und wird von seinen persönlichen Empathien und Empfindungen beeinflusst. Als er sich in den 1840er Jahren den Bildthemen zuwendet, für die er heute bekannt ist, begründet er diese Entscheidung gegenüber Sensier mit den Worten, jene Themen passten besser zu seinem Temperament. Für Millet sind die Auswahl seiner Bildsujets und ihre wirklichkeitsgetreue Wiedergabe von großer Bedeutung, doch ebenso großen Wert legt er auf sein persönliches Gefühl ihnen gegenüber. Deshalb verzichtet er auf eine allzu starre Abbildung zugunsten der Betonung derjenigen Aspekte, die den Ausdruck verstärken können. Die Berichte des amerikanischen Malers Edward Wheelwright, der einige Zeit in Barbizon lebt und in dieser Zeit bei Millet lernt, geben Auskunft zu Millets Haltung gegenüber der Photographie und sind ein weiterer Hinweis auf diese Einstellung Millets:

Millet thinks photography a good thing, and would himself like to have a machine and take views etc. He would, however, never paint from them, but would use them only as *renseignements*. Photographs, he says are like casts from nature, which never can be as good as a good statue. No mecha-

---

471 „Ich will sagen was ich fühle. Ich muss die Dinge so erzählen, wie ich sie gesehen habe und ich bleibe auf meinem Gebiet ohne einen Schritt [wörtlich: Holzschuh] zurück-zuweichen, und, wenn es nötig ist, kämpfe ich noch für die Ehre.“ Ebd., S. 194.

nism can be a substitute for genius. But photography, used as we use casts, may be of the greatest service.<sup>472</sup>

Millet strebt in seinem Schaffen nach dem Ausdruck der Wahrheit durch die Verbindung der Wirklichkeit mit dem eigenen Empfinden. Schon in einigen seiner bekannten Figurenbilder – hier gezeigt am Beispiel des *Sämann* – zeigen sich Hinweise darauf, dass sich Millet in sein Motiv hineinversetzt, in seinen weniger populären Landschaftsbildern wird die gegenseitige Beeinflussung von Motiv und persönlichem Empfinden noch deutlicher in den Darstellungen sichtbar.

Somit darf man Millet nicht nur als einen Maler betrachten, dem eine ausdrucksstarke, wirklichkeitsgetreue Wiedergabe des Bauernlebens am Herzen liegt, sondern man sollte auch seinem großen Interesse für die Natur, ihr Leben und ihren Schutz Beachtung schenken und ihn letztendlich in den Kreis der Künstler einreihen, die sich mit Leib und Seele in ihre Motive hineinversetzten und ihre Bilder als Medium für ihr Empfinden nutzten.

### 3.2.4 Jean-François Millet und Vincent van Gogh

Vincent van Gogh liest *La vie et l'œuvre de Jean-François Millet* von Alfred Sensier im Frühjahr 1882. Es ist für diese Untersuchung nicht so sehr von Bedeutung, wie weit Sensier Millets Biographie wahrheitsgetreu wiedergibt, wo er sich schriftstellerische Freiheiten erlaubt und ob er am Ende möglicherweise einen falschen Eindruck von diesem Maler vermittelt. Entscheidend ist, welches Bild er kreiert, denn das prägt van Goghs Vorstellung von Millet von dem Moment an, in dem er die Biographie gelesen hat. Deswegen soll hier auf eine kritische Auseinandersetzung mit Sensiers Buch verzichtet werden und stattdessen das von ihm geschaffene Bild und

<sup>472</sup> „Millet hält die Fotografie für eine gute Sache, und hätte gerne selbst einen Apparat und würde gerne Bilder machen etc. Er würde jedoch nie nach ihnen malen, sondern würde sie nur als Hinweise nutzen. Fotografien, sagt er, sind wie Abgüsse von der Natur, die nie so gut sein können wie eine gute Statue. Kein Mechanismus kann Genie ersetzen. Aber die Fotografie, so verwendet wie wir Abgüsse verwenden, kann uns in höchstem Maße von Nutzen sein.“ Wheelwright, Edward: *Personal Recollections of Jean-Francois Millet* in: *The Atlantic Monthly* 38 (1876), S. 269.

dessen Auswirkungen auf van Goghs Werke und auf sein Kunstverständnis im Speziellen untersucht werden.

Als Sensiers Buch 1881 erscheint, ist Millet bereits zu einem sowohl von Avantgardisten als auch Verteidigern der Akademie bewundernten Maler geworden.<sup>473</sup> Mit einer Mischung aus Anekdoten und Tatsachen, belegt durch Zeitungsartikel und persönliche Briefe, zeichnet der Biograph ein vermeintlich sehr genaues Bild des Malers. Er präsentiert den Künstler der Öffentlichkeit als tugendhaft, als warmherzig und als guten Vater, verlässlichen Freund, genügsamen und fleißigen Arbeiter und weist alle politischen Interpretationen seines Werkes zurück. Bis zur Veröffentlichung der Monographie von Étienne Moreau-Nélaton 1921 prägt Sensiers Biographie 40 Jahre lang das Bild der Öffentlichkeit von Millet.

Vincent van Gogh kommt bereits durch seine Arbeit als Kunsthändler mit Gemälden Millets bzw. deren Reproduktionen in Berührung und entwickelt bald eine besondere Vorliebe für diese Bilder. Die erste Erwähnung im Briefwechsel zwischen Vincent und Theo findet sich im Herbst 1873, hier lässt sich allerdings nicht mehr feststellen, um welches Werk es geht. Im Januar 1874 drückt Vincent gegenüber seinem jüngeren Bruder seine Bewunderung für *Das Angelus-Läuten* aus, wörtlich schreibt er „dat is rijk, dat is poesie“<sup>474</sup>. Mit der Rückkehr nach Paris 1875 ergeben sich dann mehr Möglichkeiten für van Gogh, Werke Millets zu sehen – nicht nur als Reproduktion, sondern immer wieder auch im Original, und seine Bewunderung wächst. So nutzt er beispielsweise die Gelegenheit und besucht eine Verkaufsausstellung im Hôtel Drouot, bei der 95 Pastelle und Zeichnungen von Millet aus der Sammlung von Émile Gavet gezeigt werden. In einem Brief vom 29. Juni 1875 beschreibt Vincent seinem Bruder den Besuch der Ausstellung wobei er die beeindruckende Wirkung, die jene Werke auf ihn selbst haben,

---

473 Salé, Marie-Pierre: Introduction. L'image de Millet en France dans les années 1880, in: Kat. Ausst. Millet/Van Gogh, Musée d'Orsay Paris 1998, Paris 1998, S. 16.

474 „das ist reich, das ist Poesie“ B 017.

besonders betont. Sein Bericht liest sich ein wenig wie die Schilderung eines Erweckungserlebnisses:

Er is hier eene verkooping geweest van teekeningen van Millet, ik weet niet of ik U er reeds over schreef. Toen ik in de zaal van 't hôtel Drouot kwam waar zij geëxposeerd waren voelde ik zoo iets van: Neem Uw schoenen van uwe voeten, want de plek waar gij staat is heilig land.<sup>475</sup>

Mit jenem letzten Satz zitiert van Gogh eine Stelle aus dem Buch Exodus (Exod. 3:5.), was die große Bedeutung des Erlebnisses für ihn unterstreicht. Damit „rückte van Gogh die Arbeiten Millets in eine gleichsam sakrale Sphäre.“<sup>476</sup> Es scheint wie ein Vorbote für die Glorifizierung, die Millet durch van Gogh erfahren soll.

Sein gesamtes Schaffen hindurch ist Millet für van Gogh ein großes Vorbild. Immer wieder arbeitet er nach Reproduktionen von dessen Werken, übersetzt die Kompositionen in seine eigenen Farben oder versucht eigene Interpretationen der Bildthemen.

Für van Goghs Entwicklung als Künstler mindestens genauso wegweisend wie die direkte Beschäftigung mit Millets Bildern ist seine Lektüre von *La vie et l'œuvre de François Millet*. Das darin vermittelte Bild von Millet überhöht van Gogh über die Jahre hinweg immer weiter und erschafft sich so ein Vorbild, das ihm zugleich Leitfigur und unerreichbares Ideal wird.

Die Darstellung des Bauern unter Bauern, der die Wahrheit malt und nicht nach kommerziellem Erfolg strebt, die Sensier kreierte, beeindruckt van Gogh nachhaltig. Ab dem Moment, als er 1882 die Biografie liest, verweist er an unzähligen Briefstellen immer wieder auf verschiedenste Begebenheiten bezüglich Millets Kunst

<sup>475</sup> „Hier gab es einen Verkauf von Zeichnungen Millets, ich weiß nicht, ob ich dir davon schon berichtet habe. Als ich den Saal im Hôtel Drouot, wo sie ausgestellt waren, betrat, fühlte ich etwas Ähnliches wie: Leg deine Schuhe ab, denn der Ort, wo du stehst, ist heiliger Boden.“ B 036.

<sup>476</sup> Noll 1994, S. 31.

und Leben. Salé weist darauf hin, dass Vincent nicht nur von den Werken beeindruckt war, sondern auch viele Parallelen zwischen der romantisierten Biographie seines Idols und seiner eigenen zog.<sup>477</sup>

Van Gogh trennt den Künstler nicht von der Person Millet,<sup>478</sup> genauso wenig, wie er seine eigene Kunst von seinem persönlichen Leben separiert betrachtet. Deswegen ist Millet nicht nur als Maler ein Vorbild für Vincent. Vielmehr stellt er für ihn in allen Lebensbereichen ein leuchtendes Beispiel dar, das über jede Kritik erhaben ist. Das zeigt ein Briefwechsel mit Anthon van Rappard im Sommer 1885, in dem sich Rappard in einer Weise über Millet äußert, die van Gogh sehr zu missbilligen scheint. Seine ausführliche Antwort beschließt van Gogh mit dem Satz „Geloof me – twist met mij niet over Millet – Millet is iemand over wie ik niet wil twisten, al weiger ik niet over te spreken.“<sup>479</sup> Diese Beharren auf der eigenen Meinung, das er in dem Brief zum Ausdruck bringt und die Vehemenz, mit der van Gogh Millet gegen alle Anfechtungen verteidigt, zeigen einen fanatischen Zug in seiner Einstellung zu dem französischen Maler, der sein absolutes Ideal darstellt.

Die große Verehrung, die van Gogh Millet entgegenbringt, zeigt sich auch darin, dass er in seinen Briefen häufig respektvoll von „père Millet“ spricht. Wie groß diese väterliche Vorbildfunktion ist, die van Gogh Millet zukommen lässt, zeigt sich, als Vincent Theo im Dezember 1883 von Differenzen mit seinem Vater berichtet und in diesem Kontext auch den bewunderten Künstler zur Sprache bringt:

---

477 Vgl. Salé, 1998, S. 35 und Geer, Joan E.: „Christus, der große Künstler“. Van Goghs sozio-religiöser Kanon der Kunst in: Kat. Ausst. Mit den Augen von Vincent van Gogh. Seine Wahlverwandtschaften und sein Kunstempfinden, Van Gogh Museum Amsterdam 2003, Amsterdam 2003, S. 72. Vgl. auch Luijten, Hans: Stöbern in Holzschnitten – Vincent van Gogh und die Grafik, in: Kat. Ausst. Mit den Augen von Vincent van Gogh. Seine Wahlverwandtschaften und sein Kunstempfinden, Van Gogh Museum Amsterdam 2003, Amsterdam 2003, S. 96.

478 Vgl. Zwikker, Roelie: Van Goghs Lehrer, in: Kat. Ausst. Mit den Augen von Vincent van Gogh. Seine Wahlverwandtschaften und sein Kunstempfinden, Van Gogh Museum Amsterdam 2003, Amsterdam 2003, S. 47.

479 „Glaube mir – streite mit mir nicht über Millet – Millet ist jemand, über den ich nicht streiten werde, obwohl ich mich nicht weigere, über ihn zu sprechen.“ B 514.



„Ik spreek niet tegen Pa wanneer ik Pa op zichzelf beschouw, doch ik spreek tegen Pa als ik Pa vergelijk bij den grooten Vader Millet b.v. Diens leer is zóó groot dat Pa's zienswijs er bitter klein bij wordt.“<sup>480</sup>

Wie man sieht, schreibt van Gogh Millets Sichtweisen – oder genauer gesagt den von Sensier überlieferten Ansichten Millets – absolute Gültigkeit zu und sucht darin Rat für alle Lebenslagen. Eines der drastischsten Beispiele hierfür findet sich in einem Brief vom Juli 1882, in dem er Theo von einer depressiven Phase im vergangenen Winter berichtet, in der ihm eine einzelne Bemerkung aus Sensiers Buch, das er zu diesem Zeitpunkt liest, Kraft gegeben habe:

Wat ik eerst merkte toen, van mijn bedwelming als ,t ware bekomen, ik hier te s'Hage was dezen winter. Er was toen iets in mij van onuitsprekelijken weemoed – die ik onmogelijk kan beschrijven. Ik weet dat ik toen veel, veel gedacht heb aan een mannelijk woord van Vader Millet, „il m'a toujours semblé que le suicide était une action de malhonnête homme.“<sup>481</sup>

Vorrangig von Bedeutung ist jedoch, wie Vincent van Gogh Millets Kunstbegriff auffasst und welchen Effekt die Beschäftigung damit auf seine eigenen Ideen hat. Im vorangegangenen Kapitel wurden die wichtigsten Inhalte von Millets Kunstdenken, wie es sich in den von Sensier wiedergegebenen Briefen und Überlieferungen darstellt, herausgearbeitet. Es hat sich gezeigt, dass sein vorrangiges Ziel darin bestand, seine eigene Sicht der Realität ausdrucksvoll wiederzugeben und dabei dem persönlichen Empfinden treu zu bleiben, ohne dabei die Wahrheit aus den Augen zu verlieren.

480 „Ich widerspreche Pa nicht, wenn ich Pa alleine betrachte, aber ich widerspreche Pa, wenn ich Pa vergleiche mit, sagen wir, dem großen Vater Millet. Dessen Lehre ist so groß, dass Pas Sichtweise daneben sehr kleinlich erscheint.“ B 414.

481 „Was ich damals zum ersten Mal bemerkte, als ich, um mich von meiner Benommenheit zu erholen, diesen Winter im Haag war. Zu diesem Zeitpunkt war in mir ein Gefühl von unaussprechlicher Melancholie, die ich unmöglich beschreiben kann. Ich weiß, dass ich damals sehr, sehr oft an einen männlichen Ausspruch von Vater Millet dachte, ‚es erschien mir immer, dass der Suizid die Handlung eines unehrlichen Menschen sei.“ B 244.

Dieses Ziel hinterlässt bei van Gogh einen tiefen Eindruck. Schon vor der Lektüre der Millet-Biographie gehört Millets spezieller Realitätsanspruch zu den größten Stärken, die van Gogh in dessen Werken erkennt, wobei sich die Hinweise hierfür eher in Vergleichen zu anderen Künstlern finden, die er anstellt. Er schreibt im Jahr 1880 über den englischen Schriftsteller John Bunyan, in dessen Werken sei etwas von Maris oder Millet zu finden, „une réalité pour ainsi dire plus réelle que la réalité“<sup>482</sup>. Es mag also sein, dass van Gogh schon früh Millets Streben erkennt, eine Wahrheit zu vermitteln, die über eine reine Nachahmung der Realität hinausgeht. Obwohl er sich Millets naturgetreuer Darstellungsart bewusst ist,<sup>483</sup> sieht er mehr in seinen Bildern als bloßen Naturalismus. „Dat is het hoogste van de kunst en daar is soms de kunst boven de natuur“<sup>484</sup>. Als Beispiel für ein Werk von solch höchster Kunst führte van Gogh an dieser Stelle den *Sämann* Millets an, der mehr Seele habe als ein gewöhnlicher Sämann auf dem Feld. Zu diesem Zeitpunkt im Januar 1883 hat van Gogh bereits sein Bild von Millet und dessen Kunst durch Sensiers Überlieferungen erweitert und vertieft, die darin übermittelten Ziele Millets dürften diese Ansicht also sicherlich mit geprägt haben. Die Überzeugung, dass Millets Kunst über stumpfen Realismus hinausgeht, behält van Gogh auch bei, nachdem er nicht mehr unter dem direkten Eindruck von Sensiers Buch steht. So schreibt er beispielsweise 1885: „In het werk van Millet, van Lhermitte, is ook alle werkelijkheid tevens symbool. Zij zijn iets anders dan wat men realisten noemt.“<sup>485</sup>

Es ist wichtig, sich bei diesem und den folgenden Beispielen stets vor Augen zu halten, dass van Goghs Argumentation mithilfe von Gedanken, die er in Sensiers Buch findet, zwar wie ein unreflektiertes Wie-

482 „eine Wirklichkeit, sozusagen wirklicher als die Realität“ B 155.

483 „Dann gab es dort Zeichnungen von Menuier, ein Knecht in einer Scheune, hervorragend in Farbe und Ausarbeitung, und in der Konzeption Überbleibsel von Millet, beispielsweise im Bezug auf die Schlichtheit und Naturtreue“ B 166.

484 „Das ist die höchste Kunst, und in dieser Kunst ist manchmal etwas Höheres als die Natur.“ B 298.

485 „Im Werk von Millet, von Lhermitte, ist alle Realität gleichzeitig auch Symbol. Sie sind etwas anderes als das, was die Leute Realisten nennen.“ B 533.

derholen wirken mag, tatsächlich aber von der tiefen Überzeugung herrührt, mit der er diese Ideen aufnahm und verinnerlichte.

So prägt sich van Gogh auch Millets Paradigma, die Motive so wiederzugeben, wie er sie sieht und die Wahrheit der Dinge durch den persönlichen Ausdruck zu definieren<sup>486</sup> ein, überträgt es auf sein eigenes Kunstschaffen und nutzt es zur Erklärung und Verteidigung seiner Werke:

Zeg tegen Serret *dat ik wanhopig zou zijn als mijn figuren goed waren, zeg hem dat ik ze niet akademisch correct wil*. Zeg hem dat ik bedoel dat als men een spitter *photografeert*, dat hij dan *zeker niet spitten* zou. Zeg hem dat ik de figuren van Michel Ange prachtig vind, al zijn de beenen bepaald te lang – de heupen en billen te breed. – Zeg hem dat in mijn oog Millet en LHermitte daarom de ware schilders zijn, omdat ze de dingen niet schilderen zóó als *ze zijn*, droog analyseerend nagespeurd, doch zóó als *zij*, Millet, LHermitte, Michel Ange, ze voelen. Zeg hem dat mijn groot verlangen is zulke onjuistheden te leeren maken, zulke afwijkingen, omwerkingen, veranderingen van de werkelijkheid, dat het mogten worden, nu ja – leugens als men wil – maar – waarder dan de letterlijke waarheid.<sup>487</sup>

Diese Passage zeigt, dass van Gogh nicht nur eine höhere Wahrheit als Ziel der Kunst ansieht, sondern auch – wie sein Vorbild – den persönlichen Eindruck über die tatsächliche Beschaffenheit der Dinge

486 Vgl. hierzu Sensier 1881, S. 194 „J’ai des choses à raconter comme je les ai vues“ („Ich habe die Dinge so zu erzählen, wie ich sie sehe“) und S. 354 „j’exprimerais bien fortement le type qui est, à mon sens, la plus puissante vérité.“ („ich würde die Art sehr stark ausdrücken, die, meiner Meinung nach, die stärkste Wahrheit ist.“).

487 „Sag Serret, *dass ich verzweifelt wäre, wenn meine Figuren gut wären*, sag ihm, dass ich sie nicht akademisch korrekt haben *will*. Sag ihm, dass ich meine, dass, wenn man einen Grabenden *fotografiert*, dieser dann *sicher nicht graben würde*. Sag ihm, dass ich Michelangelos Figuren für großartig halte, obwohl die Beine definitiv zu lang sind – Hüften und Gesäß zu breit. Sag ihm, dass aus meiner Sicht Millet und Lhermitte folglich die wahren Maler sind, weil sie die Dinge nicht so malen wie sie *sind*, trocken und analytisch untersucht, sondern wie *sie*, Millet, Lhermitte, Michelangelo, sie fühlen. Sag ihm, dass mein großes Verlangen darin besteht, zu erlernen, solche Ungenauigkeiten, solche Abweichungen, Umarbeitungen, Abänderungen der Realität zu machen, das es nun ja – Lügen wenn man will – werden könnten, aber wahrer als die eigentliche Wahrheit.“ B 515.

stellt. Bei seiner Lektüre stößt er auch auf den Ausspruch „J’aimerais mieux ne rien dire que de m’exprimer faiblement.“<sup>488</sup> und schreibt seinem Bruder:

Het is eerst gisteren dat ik dat ik dat laatste woord van Millet las doch voor dien tijd had ik dat zelfde wel gevoeld, dat is het weshalve ik soms behoefte gevoel om niet met een zacht penseel doch een hard timmermanspotlood en een pen het er in te krassen wat ik voel.<sup>489</sup>

Hierin zeigt sich, dass van Gogh Millets Gedanken bei sich selbst wiederfindet und gleichzeitig so uminterpretiert, dass sie auch wirklich zu seinen eigenen Empfindungen passen. Im gleichen Brief, noch ganz unter dem Eindruck des Gelesenen, nennt er seinem Bruder noch weitere von Sensier überlieferte Zitate Millets, die ihn besonders beeindruckt haben: „Zieh hier ein paar woorden die mij in de *Millet* van Sensier zeer troffen en ontroerden, gezegden van Millet. L’art c’est un combat – dans l’art il faut y mettre sa peau. Il s’agit de travailler comme plusieurs nègres.“<sup>490</sup>

Ganz besonders jener Ausspruch „dans l’art il faut y mettre sa peau“ hinterlässt bei van Gogh einen bleibenden Eindruck. Er zitiert ihn über die nächsten Jahre immer wieder. Sich selbst der eigenen Kunst vollkommen hinzugeben wird für ihn zu einem der höchsten Ideale, ebenso wie die Überzeugung, stets sehr hart dafür arbeiten zu müssen. Wie van Gogh speziell diesen Ausspruch verstanden und für sein eigenes Kunstverständnis interpretiert haben könnte, wurde bereits dargelegt.

488 „Ich würde lieber gar nichts sagen, als mich schwächlich auszudrücken“ Sensier 1881, S. 175.

489 „Es war erst gestern, dass ich diesen letzten Ausspruch Millets las, aber ich fühlte das Gleiche schon zuvor, was der Grund dafür ist, dass ich manchmal das Verlangen spüre, einzukratzen, was ich fühle, nicht mit einem weichen Pinsel, sondern mit einem harten Zimmermannsbleistift und einer Schreibfeder.“ B 210.

490 „Hier sind einige Sätze in Sensiers *Millet*, die mich trafen und mich bewegten, Sprüche von Millet. Kunst ist eine Schlacht – man muss sich ihr mit Leib und Seele hingeben. Man muss arbeiten wie eine Horde Neger.“ Ebd.

Milletts Werk und Sensiers Biographie haben van Gogh stark beeinflusst. Millet wird von ihm zu seinem Vorbild auserkoren und Vincent versucht, ihm in vielen Bereichen nachzueifern. Auch die Präferenz des Landlebens gegenüber einem Leben in der Stadt ist eine solche Parallele. Millet ist für van Gogh ein großer Künstler und ein beeindruckender Mensch und Vincent übernimmt viele seiner Ansichten, nicht nur die Malerei betreffend. Dabei formt er ein so idealisiertes Bild von Millet, dass es zwangsläufig mit der tatsächlichen Person nicht mehr deckungsgleich sein kann. Doch entscheidend ist, dass es ausreichend Belege für die Annahme gibt, dass van Gogh die Vorstellung, ein Künstler müsse seine eigene Sicht auf die Realität so wahrheitsgetreu wie möglich zum Ausdruck bringen, mit Millet teilt und auch in seiner eigenen Kunst umzusetzen versucht. Die Beschäftigung mit Millet bestärkt van Gogh in seiner Überzeugung. Damit geht der Einfluss Milletts auf den Holländer weit über die Motivsuche in der einfachen Bevölkerung und eine Sakralisierung des Bauerntypus hinaus. Milletts (von Sensier propagierte) Kunstauffassung nährt van Goghs Streben, sich selbst und die eigene Sicht auf die Welt in den eigenen Werken zum Ausdruck zu bringen.

Darüber hinaus dürfte die Beschäftigung mit Milletts Leben und Werk auch van Goghs persönliches, intimes Verhältnis zur Natur und seine Begeisterung für das ländliche Leben gefördert haben. Auch wenn er in seinen Briefen kaum auf Milletts Landschaftsdarstellungen und nie auf sein Naturverständnis eingeht, sind die Parallelen in diesen Bereichen sehr auffällig. Bei der Betrachtung von Vincent van Goghs Verhältnis zum Leben in der Stadt und auf dem Land hat sich bereits gezeigt, dass er die Lebensweise der Schule von Barbizon mit ihrer Abkehr von der Großstadt und der Rückbesinnung auf Natur und Ursprünglichkeit sehr bewundert und als erstrebenswerten Lebensentwurf betrachtet. Und auch in seinen Landschaftsbeschreibungen zeigen sich ähnliche Sichtweisen, wie Sensier sie von Millet überliefert. Die Vorstellung, dass Sensiers Schilderungen zu Milletts intimmem und anthropomorphisierendem Blick auf die Natur van Gogh komplett unberührt lassen, während andere Passagen des Werkes sich ihm so tief einprägen, scheint wenig wahrscheinlich. Doch die Gedanken Milletts, die

van Gogh explizit wiedergibt, stehen zumeist in einem direkten Bezug zur bildenden Kunst und dienen van Gogh häufig zur Argumentation bei künstlerischen Streitfragen. Persönliche Empfindungen für die Umwelt passen nicht in dieses Muster. Van Gogh kommentiert Millets Liebe zur Natur und dessen Tendenz sie zu beseelen nicht direkt, doch er schreibt ihm großen Anteil daran zu, selbst zur Natur zurückgefunden zu haben: „Nu, wat er ook zij van Millet, ten minste hij heeft mij meer *in* de natuur *in* teruggebracht dan eenig ander 't zou hebben kunnen doen in mijn desperaten zielstoestand.“<sup>491</sup> Auch von Millets Landschaftsbildern nimmt er Notiz und befindet sie für schön, nur sieht er Millets Figurenbilder als noch höherwertiger an: „Millet is vooral, en meer dan één ander, de schilder van de *menschheid*, hij heeft wel landschappen gemaakt, zeer zeker, en dat die mooi zijn dat zal wel waar zijn“<sup>492</sup>. Auch ohne van Goghs direkten Bezug auf das in *La vie et l'œuvre de François Millet* vermittelte Naturverständnis Millets, kann man davon ausgehen, dass er sich davon ähnlich beeindruckt zeigt wie von anderen Aspekten in Millets Leben und Werk und es ebenso als Inspirationsquelle und Leitfaden nutzt, wie viele andere Erkenntnisse, die er aus diesem Buch zieht. Denn letztendlich ist van Goghs Bewunderung für Jean-François Millet so groß, dass er ihn in zu einer Leitfigur für alle Lebensbereiche erklärt:

Millet is – VADER *Millet*, n.l. raads- en leidsman in *alles*, voor de jongere schilders. De meesten *die ik ken* echter van hen (maar ik ken er niet veel) zouden daar voor bedanken.– wat mij betreft – ik denk er zoo over en geloof ten eenemale wat hij zegt.<sup>493</sup>

491 „Nun, was immer man auch sagt über Millet, zumindest hat er mich mehr in die Natur hinein zurückgebracht, als irgendjemand anderes das hätte tun können in meinem verzweifelten Seelenzustand.“ B 403.

492 „Millet ist vor allem und mehr als jeder andere der Maler der Menschheit, er hat auch Landschaften gemacht, ganz gewiss, und dass diese schön sind, das wird wohl wahr sein“ B 325.

493 „Millet ist – VATER *Millet*, nämlich Ratgeber und Betreuer in *allem* für die jungen Maler. Die meisten aber, die ich kenne (aber ich kenne nicht so viele), sollten sich dafür bedanken. – Was mich betrifft – ich denke so darüber und glaube völlig, was er sagt.“ B 493.

Diese Begeisterung behält van Gogh sein ganzes Leben über bei. Noch kurz vor seinem Tod am 25. Mai 1890 schreibt er an Joseph Isaäcson Worte, die zum Ausdruck bringen, dass er in Millet einen Verfechter des einfachen, ländlichen Lebens sieht, was nicht nur Fürsprache für die Bauern bedeutet, sondern darüber hinaus auch die Hingabe an die Natur einschließt: „Millet c’est la voix du blé“<sup>494</sup>.

---

494 „Millet, das ist die Stimme des Korns.“ RM21.

## 4 Gefühl in Mensch und Natur – Zusammenhang von Porträt und Landschaft bei Vincent van Gogh

In Vincent van Goghs Werk findet sich eine große Anzahl an Landschaftsdarstellungen, zudem viele Stillleben, Porträts und Selbstporträts. Während der Maler von Beginn seiner Arbeit an die Gattung des Porträts favorisiert und die Figurenmalerei immer als sein erklärtes Ziel ansieht, ist sein Interesse an der Landschaftsdarstellung einigen Schwankungen unterworfen. Phasen in denen er Modelle findet, die er porträtieren kann, wechseln sich immer wieder mit langen Durststrecken ab, in denen er zwangsläufig auf andere Motive ausweichen muss, die ihm ohne Einschränkung zur Verfügung stehen – Landschaften und auch Stillleben bieten sich in diesen Zeiten an. Somit sind Landschaftsdarstellungen für van Gogh häufig – gerade zu Beginn seiner Schaffenszeit – in erster Linie ein Ersatz, wenn Modellmangel ihn von der Porträtmalerei abhält. Im März 1882 schreibt er aus Den Haag an Theo: „Theo ik ben gedecideerd geen landschapschilder, als ik landschappen maken zal, er zal altijd iets figuurachtiges in zijn.“<sup>495</sup>.

Die Landschaft ist nicht sein bevorzugtes Bildmotiv und auch Jahre später, nach seinem Umzug in den Süden, steht Vincent oft noch vor dem selben Problem, dass der Mangel an Menschen, die gewillt sind, ihm Modell zu sitzen, ihn zur Beschäftigung mit landschaftlichen Motiven zwingt. Im Sommer 1888 berichtet er Emile Bernard von seinen aktuellen Arbeiten und schreibt, er habe sieben Studien von Weizenfeldern gefertigt, „malheureusement toutes bien contre mon gré rien que des paysages“<sup>496</sup>. Doch nicht immer entstehen Vincent van Goghs Landschaften aus Motivmangel heraus, oft sind sie auch sein favorisiertes Motiv und dann drängt es ihn, sie darzustellen: „Ik kan soms zoo verlangen naar landschap te maken, net als naar een verre

495 „Theo, ich bin entschieden kein Landschaftsmaler, wenn ich Landschaften mache, wird immer etwas von einer Figur darin sein.“ B 212.

496 „unglücklicherweise ganz gegen meinen Willen nichts als Landschaften“ B 633.



wandeling om eens op te frisschen“<sup>497</sup>. Doch auch in diesen Phasen behält er seine Betrachtungsweise bei, in der er Natur und Mensch miteinander vergleicht. So wie er beschreibt, dass in seinen Landschaftsdarstellungen stets etwas von einer Figur zu finden sein werde, so ist auch bei seinen Spaziergängen sein Blick auf die Natur von diesem Vergleichen geprägt:

en ik zie in de heele natuur, b.v. in boomen, expressie en als ,t ware een ziel. Een rij knotwilgen heeft iets van een processie weesmannen soms. Het jonge koren kan iets onuitsprekelijk reins en zachts hebben dat een dergelijke emotie opwekt als de expressie van een slapend kindje b.v. Het platgetrapte gras aan den kant van een weg heeft iets vermoeids en bestovens als de bevolking van een achterbuurt. Toen het laatst gesneeuwd had zag ik een groepje savoye koolen die stonden te verkleumen, dat me herinnerde aan een groepje vrouwen die ik s'morgens vroeg in een wateren vuur kelder had zien staan en hun dunne rokken en oude shawls.<sup>498</sup>

Vincent van Gogh vergleicht die Eindrücke, die sich ihm in der Landschaft bieten, unwillkürlich mit der Erscheinung seiner Mitmenschen. Seine Schilderungen der Natur sind häufig sehr anthropomorph und so ist es plausibel, dass mit dem Vergleich der äußeren Erscheinung auch eine Zuschreibung menschlicher Gefühle an die Pflanzen einhergeht. Gleichzeitig erinnert der Anblick mancher Menschen ihn an die Natur. So weist etwa Anabelle Kienle darauf hin, dass Jeanne Lafuy Trabuc, die Vincent van Gogh 1889 porträtiert, ihn an einen staubi-

497 „Manchmal wünsche ich mir so, Landschaften zu machen, so wie einen langen Spaziergang um mich zu erfrischen“ B 292.

498 „und ich sehe in der ganzen Natur, z. B. in den Bäumen, Ausdruck und als wäre dort eine Seele. Eine Reihe Kopfweiden hat manchmal etwas von einer Prozession von Waisenträgern. Junges Korn kann etwas unaussprechlich Reines und Zartes haben, das in einem die gleichen Empfindungen erweckt wie der Ausdruck eines schlafenden Kindes, z.B. Das platt getretene Gras am Wegesrand hat etwas Müdes und Staubiges wie die Bewohner eines Armenviertels. Als es zuletzt geschneit hatte, sah ich eine Gruppe von Wirsingköpfen, die verfroren waren, das erinnerte mich an eine Gruppe Frauen, die ich früh am Morgen an einer Wasser- und Feuerstelle stehen gesehen hatte und an ihre dünnen Röcke und alten Schals.“ Ebd.

gen Grashalm am Wegesrand denken lässt<sup>499</sup>. Der Anblick der Pflanzen und der Menschen löst bei ihm die gleichen Empfindungen aus und er schreibt durch die Assoziationen den Bestandteilen der Natur den gleichen Ausdruck, ja sogar eine Seele zu. Diese enge, auf denselben Empfindungen basierende Verwandtschaft, die er zwischen Landschaftsmotiven und Porträts sieht, bringt Vincent van Gogh in einigen seiner Werke besonders klar zum Ausdruck, indem er ein Landschaftsbild und ein Figurenbild als zueinander gehörend einander gegenüberstellt. Drei dieser Bildpaare, in denen dem Betrachter vom Maler in einer Figuren- und einer Naturdarstellung die gleichen Empfindungen vermittelt werden sollen, sollen nun näher betrachtet werden.

#### 4.1 Wie alles begann: ‚Sorrow‘ und ‚Les racines‘

Das erste – in der Literatur bereits mehrfach zitierte – Bildpaar besteht aus zwei Zeichnungen, einem weiblichen Akt und der Darstellung von Baumwurzeln auf sandigem Grund. Beide Werke entstehen im Frühjahr 1882. Das erste ist die Zeichnung *Sorrow* die van Gogh kurz nach seiner Ankunft in Den Haag fertigt, wo er die Prostituierte Sien Hoornik kennen gelernt hat. Sie sitzt ihm für *Sorrow* Modell. Nach ihrer Fertigstellung schickt Vincent die Zeichnung gemeinsam mit einem Brief an Theo, als Dank für dessen Unterstützung im vorangegangenen Winter, in dem er sich mit seinem Vater überworfen hatte. Dass er dieses Werk als Geschenk für seinen Bruder auswählt, wäre bereits Beweis genug, dass van Gogh *Sorrow* als gelungen betrachtet. Der dazugehörige Brief gibt aber noch weiteren Aufschluss darüber. Vincent urteilt darin: „Bijgaand is dunkt me ,t beste figuur dat ik nog geteekend heb, daarom dacht ik dat ik ,t U zenden wilde.“<sup>500</sup>.

Die hochformatige Zeichnung zeigt eine Frau, die, als Ganzfigur zu sehen, nach links gewandt und vollkommen unbekleidet auf einem

499 Vgl. Kienle, Anabelle: Poetic Nature. A reading of van Gogh's letters in: Kat. Ausst. Van Gogh: Up Close, National Gallery of Canada, Ottawa/Philadelphia Museum of Art 2012, New Haven/London 2012, S. 58/59.

500 „Die Beigefügte ist, scheint mir, die beste Figur, die ich gezeichnet habe, darum dachte ich mir, dass ich sie dir schicke.“ B 216.

Baumstumpf hockt. Der Betrachter sieht sie im Profil. Die überkreuzten Arme hat sie auf ihre Knie gelegt, der Kopf ruht auf ihren Unterarmen, so dass ihr Gesicht verborgen bleibt. Nicht so jedoch ihr Körper. Sehr präzise stellt van Gogh jede Hautfalte, jede Unzulänglichkeit dieses Körpers dar. Die Brüste mit den großen Brustwarzen hängen schlaff auf den Bauch, der sich wegen einer Schwangerschaft bereits leicht wölbt, ein starker Kontrast zu den sehnigen Gliedern. Das Rückgrat tritt scharf hervor, das Haar wirkt fettig und verfilzt.

Die Figur füllt das Blatt weitgehend aus. Zwischen dem oberen Bildrand und ihrem Kopf ist nur wenig Raum, würde die Frau sich aufsetzen, wäre sie nicht mehr vollständig im Bild. Ihr Rückgrat reicht bis fast an den Blattrand heran. Auch zwischen den Knien und dem linken Rand ist nur wenig Abstand, nur am unteren Bildrand ist es etwas mehr, was die Distanz zum Betrachter vergrößert.

Zur Entstehungszeit dieser Arbeit orientiert van Gogh sich nach eigenen Angaben stark an seinem Vorbild Jean-François Millet, allerdings weniger in motivischer Hinsicht als vielmehr im Versuch, eine ausdrucksvolle, den Betrachter bewegende Figur zu erschaffen. Mit *Sorrow* sieht er sich seinem Ziel näher kommen:

Toen gij verl. zomer die groote houtsnee van Millet, 'la bergère' bij U hadt toen heb ik gedacht: wat kan men met één enkele lijn veel doen. ik heb natuurlijkerwijs niet de pretentie om met een enkelen omtrek zooveel te zeggen als Millet. Doch evenwel heb ik getracht wat sentiment in dit figuur te leggen.<sup>501</sup>

Albert Dreyfus beschreibt *Sorrow* als „seltsame Entgleisung [...], bei der das Gefühl alles, die Form nichts bedeutet“<sup>502</sup>, doch dies zeigt ein tiefes Unverständnis für van Goghs Absichten. In der Tat ist Ausdruck einer

501 „Letzten Sommer, als du den großen Holzschnitt von Millet hattest, ‚Die Schäferin‘, dachte ich: Was kann man mit einer einzigen Linie alles tun. Ich gebe natürlich nicht vor, mit einem einzigen Umriss so viel zu sagen wie Millet. Aber ich habe dennoch versucht, einiges an Gefühl in die Figur zu legen.“ Ebd.

502 Dreyfus 1913, S. 100.

bestimmten Empfindung das erklärte Ziel des Malers, doch Ausdruck durch die Form, die deshalb ebenso viel Bedeutung für ihn hat wie das Gefühl. Um die ausdrucksstärkste Form zu finden, variiert er die Figur sogar mehrmals leicht. Er beschreibt, wie er von der tatsächlichen Studie noch zwei Kopien fertigt, indem er bei seiner Arbeit mit dem Stift so viel Druck ausübt, dass sich die Linien auf zwei unter seinem Blatt liegende Bögen übertragen. Diese nutzt er dann, um zwei weitere Varianten der ursprünglich nach dem Modell gefertigten Zeichnung zu schaffen. Von den insgesamt drei Versionen sind zwei erhalten geblieben.

Eine Fassung, eine Kohlezeichnung (F 929a, JH 130; Abb. 1), zeigt die Frau im Freien, in der Natur. Im Vordergrund wachsen im Gras Maiglöckchen und Krokusse – Frühlingsblumen – und ganz rechts ragt ein kleines, kahles Gewächs ins Bild, das wie die Miniatur eines vom Sturm bewegten Baumes erscheint. Etwas oberhalb der Füße der Frau stehen weitere Grasbüschel, dazwischen Glockenblumen. Am linken Bildrand erhebt sich ein Busch mit knotigen Ästen, an denen einzelnen Blätter oder Blüten sprießen. Sein Wuchs nimmt den Verlauf der Silhouette der Dargestellten auf und rahmt sie so wie eine Kontur ein. Am Horizont, auf Kopfhöhe, zeichnet sich noch einmal die Graskante ab. Die Figur wird von der Natur umfassen und fügen sich in sie ein. Links unten, zwischen den Blumen kaum zu erkennen, hat der Maler seine Signatur gesetzt, rechts hat er mit breiten Linien ein kleines Feld abgeteilt, in dem in verschlungenen Buchstaben der Bildtitel steht: *Sorrow*. Am unteren Bildrand hat er zudem eine Trennlinie gezogen, darunter steht: „Comment se fait-il qu’il y ait sur la terre une femme seule – délaissé. – Michelet.“<sup>503</sup> Es handelt sich um ein Zitat aus Michelets Buch *La femme*. Jansen, Luijten und Bakker kommen zu dem Schluss, dass es sich bei dieser Kohlezeichnung um die Originalstudie handelt, nach der die anderen beiden Versionen angefertigt wurden.<sup>504</sup> Weiter legen sie dar, dass es sich bei der Bleistiftzeichnung von *Sorrow*, die Vincent an Theo schickt, vermutlich um die Version

---

503 „Wie kommt es, dass es auf der Erde eine einzige Frau gibt – verlassen. – Michelet.“

504 Vgl. Anmerkung 3 zu B 216.

handelt, die verloren gegangen ist. Die erhalten gebliebene zweite Bleistiftfassung hat van Gogh wahrscheinlich seinem Freund van Rappard, aus dessen Besitz sie stammt, zum Geschenk gemacht. Diese Zeichnung (F 929, JH 129) zeigt die gleiche Frauenfigur, die gleiche Körperhaltung. Lediglich einige Details sind verändert, so etwa die Form der Brüste, die in der Bleistiftzeichnung weniger ausgezehrt wirken als in der Kohlefassung. Außerdem hat van Gogh sich stärker auf die Umrisslinie konzentriert und die Hautfalten anzeigenden Binnenlinien reduziert. Der größte Unterschied besteht aber in der Umgebung der Figur. War die Frau in der ersten Fassung noch ganz in die Natur eingebunden, löst van Gogh sie nun aus diesem Kontext. Die Unterlage, auf der sie sitzt, ist nicht mehr zweifelsfrei als Baumstumpf zu identifizieren und der restliche Raum bleibt fast vollkommen leer. Lediglich zwei leicht schraffierte Horizontalen deuten den Boden unter den Füßen der Frau an und eine Diagonale im Vordergrund gibt einen kleinen Hinweis auf die Raumtiefe. In diesem Bild gibt es keine Blumen, kein Gras, keine Sträucher und auch keinen Horizont. Die Frauenfigur ist isoliert im leeren Raum. Rechts am unteren Bildrand erscheint der Bildtitel, links die Künstlersignatur.

Ähnlich freigestellt darf man sich wohl auch eine weitere, größere Fassung vorstellen, die leider ebenfalls verloren gegangen ist<sup>505</sup> und von der Vincent Theo am 1. Mai berichtet:

Nu heb ik twee grootere teekeningen klaar. Vooreerst Sorrow doch in grooter formaat, het figuur alleen zonder entourage. Doch de pose is eenigzins gewijzigd, het haar hangt niet naar achteren op den rug doch naar voren, gedeeltelijk in eene vlecht. Daardoor komt het schoudergewricht, den nek & rug in 't gezigt. En 't figuur is met meer zorg geteckend.<sup>506</sup>

505 Vgl. Heugten, Sjraar van: Catalogue, in: Kat. Ausst. The Graphic Work of Vincent van Gogh, Van Gogh Museum Amsterdam 1995, Zwolle 1995, S. 40.

506 „Jetzt habe ich zwei größere Zeichnungen fertig. Zuerst Sorrow, aber in größerem Format, die Figur allein ohne Beiwerk. Aber die Haltung ist leicht verändert, die Haare hängen nicht nach hinten auf den Rücken, sondern nach vorne, zum Teil geflochten. Dadurch sind das Schultergelenk, der Hals und der Rücken zu sehen. Und die Figur ist sorgfältiger gezeichnet.“ B 222.

Durch die veränderte Drapierung der Haare und die Betonung von Schultern und Nacken dürfte die Silhouette der Figur noch einmal an Klarheit gewonnen haben, möglicherweise waren die Linien im Rückenbereich nun ebenso klar und hart, wie sie sich in der Bleistiftzeichnung schon im Bereich der Ellbogen und Knie zeigten.

Als Pendant zu dieser Arbeit entsteht noch eine zweite Zeichnung, eine *Baumstudie* (F 933r, JH 142; Abb. 2): „De andere, ‚*Les racines*‘, is eenige boomwortels in een zandgrond.“<sup>507</sup> Diese Arbeit zeigt einen kahlen, knorrigen Baum. Bereits knapp über dem Boden, der von den mächtigen Wurzeln überzogen ist, teilt er sich in zwei dicke Stämme. Er steht in der linken Hälfte des Querformats, seine Äste verzweigen sich nach oben jedoch so, dass sie die ganze Breite des Bildes ausnutzen. Rechts öffnet sich der Raum immerhin so weit, dass der Blick frei wird auf einen Fluss, an dessen jenseitigen Ufer schemenhaft die Giebel einiger Häuser zu erkennen sind. Am diesseitigen Ufer stehen einige hohe, schlanke Baumstämme. Doch für all dies hat van Gogh einen sehr lasierenden Farbauftrag gewählt, so dass diese Bereiche des Bildes relativ blass bleiben und im Vergleich zu dem dunklen, handfesten Motiv im Vordergrund nur wenig ins Auge fallen. Dort heben sich die dunklen Stämme und Äste, nur mit wenigen Weißhöhlungen versehen, deutlich gegen den helleren, bräunlich aquarellierten Hintergrund ab.

Auf den ersten Blick scheint es, als habe Vincent van Gogh diese beiden Zeichnungen als Gegensatzpaar konzipiert. Dem Frauenakt steht eine Landschaft gegenüber. Der Körper ist weiß, die dunklen Konturen sind sparsam auf den hellen Blattgrund gesetzt. Die Stämme und Äste des Baums dagegen sind dunkel, fast schwarz, vor dem blassen Hintergrund. Auch das Tiefenverhältnis der beiden Werke ist konträr. *Sorrow* zeigt den Körper zwar als Ganzfigur, doch gleichzeitig in der größtmöglichen Nahsicht, die Figur füllt das Format fast gänzlich aus. Noch näher kann der Betrachter nicht herantreten, wenn er die Frau als Ganzes erfassen will. In *Les racines* reichen die Baumwurzeln zwar bis an den unteren Bildrand heran, scheinen sich also bis zu den Füßen

---

507 „Die andere, ‚*Les racines*‘, zeigt einige Baumwurzeln auf sandigem Grund.“ Ebd.

des Betrachters zu erstrecken, doch der relativ niedrige Horizont und die sich im Hintergrund öffnende Landschaft vermitteln dennoch den Eindruck eines größeren Abstandes zum Motiv. Trotzdem kann der Baum nicht in seinem kompletten Umfang erfasst werden, denn seine Äste erstrecken sich über die Bildränder hinaus. Die beiden Zeichnungen scheinen also sowohl motivisch als auch hinsichtlich ihrer Komposition keine Gemeinsamkeiten aufzuweisen, sondern als Gegenpole angelegt worden zu sein.

Doch Vincent van Goghs Beschreibung der beiden Werke in seinem Brief an Theo zeigt, dass diese Unterschiede nur vordergründig bestehen und der Künstler eine enge Verwandtschaft zwischen den beiden Arbeiten sieht. Der Zusammenhang, den er zwischen beiden Blättern herstellt, liegt im Gefühl, dass die Darstellungen zum Ausdruck bringen sollen:

Nu heb ik getracht in het landschap ,t zelfde sentiment te leggen als in ,t figuur. het zich als 't ware krampachtig en hartstogtelijk vastwortelen in de aarde en het toch half losgerukt zijn door de stormen. Ik wilde zoowel in dat blanke slanke vrouwenfiguur als in die zwarte knorrige wortels met hun knoesten iets uitdrukken van den strijd des levens.<sup>508</sup>

Die beiden ganz unterschiedlichen Motive dienen van Gogh beide als Träger für ein und dasselbe Gefühl. Zur Verdeutlichung dieser Ähnlichkeit wählt der Maler zunächst einen sprachlichen Vergleich. Er beschreibt die Figur auf die gleiche Weise wie den Baum, auf den man Begriffe wie „verwurzelt“ zuerst bezieht. Und auch „vom Sturm halb losgerissen zu sein“ assoziiert man zunächst mit Bäumen, von denen van Gogh es auf die Frauendarstellung überträgt. Das Bild der Verwurzelung in der Erde mag sich noch auf die Körperhaltung der Figur anwenden lassen, so stehen die Füße parallel fest auf dem Boden und

<sup>508</sup> „Jetzt habe ich versucht, in die Landschaft das gleiche Gefühl zu legen wie in die Figur. Es ist, als wären sie krampfhaft und leidenschaftlich in der Erde verwurzelt und doch von Stürmen halb losgerissen. Ich wollte sowohl in der weißen, schlanken Frauenfigur als auch in den schwarzen, knorrigen Wurzeln mit ihren Knoten etwas vom Kampf des Lebens ausdrücken.“ Ebd.

ihr Gesäß versinkt regelrecht in dem Untergrund auf dem sie sitzt – kehrt man die Richtung um, so könnte man sagen, sie wüchse daraus empor, sei also mit der Unterlage verwachsen. Doch der sich durch die Haltung ergebende, niedrige Schwerpunkt und die Kompaktheit widersprechen eindeutig dem äußerlichen Vergleich mit einem vom Sturm gelockerten Baum.

Dennoch wählt van Gogh diesen Vergleich. Eine Erklärung dafür findet sich in einer kurzen Betrachtung der Biographie seines Modells Clasina „Sien“ Hoornik. Vincent van Gogh begegnet ihr im Januar 1882 in Den Haag. Sie ist eine ehemalige Prostituierte, alkoholabhängig, Mutter eines fünfjährigen Mädchens und zum Zeitpunkt der Begegnung erneut schwanger. Van Gogh beginnt zunächst, sie regelmäßig als Modell zu beschäftigen. Zwischen den Beiden entwickelt sich schon bald eine Beziehung. Inspiriert durch die Lektüre von Michélets *La femme* vertritt Vincent van Gogh die Überzeugung, ein Mann müsse sich stets für den Schutz und die Unterstützung einer Frau stark machen<sup>509</sup>. Diese Ansicht hat maßgeblichen Einfluss auf seinen Umgang mit Sien. Sie sitzt van Gogh den Winter über Modell, dafür bezahlt er ihre Miete und versucht, sie und ihre Tochter so gut wie möglich zu ernähren. Doch zu seinem Mitleid und Verantwortungsgefühl ihr gegenüber gesellt sich auch eine Art der Zuneigung, in der er Sien als Weggefährtin betrachtet, mit der er seine Zukunft verbringen will. In mehreren Briefen vom Mai 1882 versucht Vincent seinen Bruder Theo von dieser romantischen Beziehung zu überzeugen. Mitte Juli, nach der Geburt ihres Sohnes, ziehen Sien und ihre beiden Kinder bei dem Maler ein, sehr zur Missbilligung seiner gesamten Familie. In den folgenden Monaten ergeben sich auch immer wieder Konflikte zwischen van Gogh und der Verwandtschaft seiner Lebensgefährtin und auch sein Verhältnis zu seiner eigenen Familie und einigen seiner Freunde und Mentoren leidet unter der Verbindung. Zunächst verteidigt er sie dennoch weiter, führt Theo gegenüber immer wieder an, wie wohl ihm die Beziehung zu der Frau und den Kindern täte und setzt sich auch gegen viele Anfeindungen zur Wehr. Doch mit der Zeit

---

509 Vgl. Anmerkung 2 in B 186.



wird die Situation immer schwieriger. Siens Alkoholsucht, seelische Probleme und Unehrllichkeit gegenüber van Gogh führen schließlich zum Bruch.

Doch diese Entwicklung ist zum Entstehungszeitpunkt von *Sorrow* für van Gogh noch nicht absehbar. Bei der Betrachtung seines Modells sieht er eine Frau, von den Vätern ihrer Kinder verlassen, im ständigen Kampf um ihre Existenz. Schon in den Versionen von Anfang April, ohne den direkten Vergleich mit *Les racines*, wird diese von Verzweiflung geprägte Stimmungslage in der Figur deutlich. Introvertiert und zusammengesunken sitzt die Frau am Boden, sie scheint sich von der Welt, die sie umgibt, abgewandt zu haben und ist dennoch mitten in ihr. Der ausgezehnte Körper erzählt von den Entbehrungen und dem „Kampf des Lebens“, wie van Gogh es nennt.

Auf diese Situation wendet der Maler nun zusätzlich noch das Bild des fest verwurzelten und doch vom Sturm angegriffenen Baumes an. Van Gogh überträgt damit den äußeren Zustand des Baumes auf die anzunehmende Gefühlswelt seiner Frauenfigur. Er wählt die Beschreibung der Natur, um das Innere der Person sichtbar zu machen und die Facetten ihrer Empfindungen zu charakterisieren, die allein durch ihre Körperhaltung nicht oder nur sehr dezent zum Ausdruck gelangen.

Im nächsten Schritt vollzieht van Gogh dann noch einen weiteren Transfer und zwar in der entgegengesetzten Richtung: Nachdem er die Äußerlichkeit des Baumes mit der Frauengestalt verglichen hat, überträgt er nun die menschlichen Gefühle in die Natur. Denn so wie die Frau innerlich ebenso verwurzelt und vom Sturm gelöst ist wie der Baum, so charakterisiert der Maler diesen Vorgang beim Baum als ebenso leidenschaftlich und krampfhaft wie bei der Figur. Innenwelt des Menschen und Äußerlichkeit der Natur werden so nicht nur miteinander in Beziehung gesetzt, sondern ergänzen einander, erscheinen beinahe deckungsgleich.

Van Gogh erklärt, er habe in beiden Darstellungen etwas vom „Kampf des Lebens“ ausdrücken wollen. Man könnte also meinen, er habe beide

Arbeiten mit derselben Intention begonnen. Doch diese Annahme korrigiert er gleich im nächsten Satz:

Of liever omdat ik getracht heb trouw te zijn aan de natuur welke ik voor mij had zonder er bij te philosopheeren, is er haast onwillekeurig in beide gevallen iets van dien grooten strijd ingekomen. Althans het kwam mij voor dat er eenig sentiment in was maar kan mij vergissen, enfn ge moet maar eens zien.<sup>510</sup>

Die vorangegangenen Kapitel haben gezeigt, dass so unterschiedliche Geister wie Friedrich Theodor Vischer, Charles Blanc oder Emile Zola alle ähnliche Ansichten zum Gefühl in der Natur und zur Stimmung in der Landschaftsmalerei vertreten. Auf die eine oder andere Weise bringen sie alle ihre Meinung zum Ausdruck, dass die genaue Naturbeobachtung um die Empfindungen des Malers ergänzt werden muss. Die verschiedenen Aspekte, auf die diese Theoretiker in ihren Thesen besonderen Wert legen, finden sich alle in dieser einen Aussage van Goghs wieder. Friedrich Theodor Vischers Annahme besteht darin, dass jegliches Gefühl unbewusst und unwillkürlich vom Betrachter – und in diesem Fall vom Maler – in das Motiv hineingelegt wird. Die Stimmung wird hinterher nicht als die eigene, sondern als zum Gegenstand gehörig wahrgenommen. Dennoch entstammt sie tatsächlich dem Gefühl des Betrachters und wird dem betrachteten Objekt hinzugefügt. Van Gogh beschreibt, wie der Ausdruck des Überlebenskampfes ganz „unwillkürlich“ in die Zeichnungen „hineingeraten“ sei. Er sieht ihn also weder als dem Motiv immanent an, noch hat er ihn bewusst hinzugefügt. Charles Blanc tritt besonders für die genaue Naturbeobachtung ein, die dann um den gefühlvollen Ausdruck des Künstlers ergänzt werden soll. Emilie Zola ist ebenfalls ein Verfechter des genauen Naturstudiums, die Vervollständigung durch den persönlichen Ausdruck des Malers ergibt sich aus seiner Sicht dann von

---

510 „Oder besser gesagt, weil ich versucht habe, der Natur treu zu sein, die ich vor mir hatte, ohne zu philosophieren, ist unwillkürlich in beiden Fällen etwas von diesem großen Kampf hineingeraten. Zumindest schien es mir, dass dort ein wenig Gefühl darin war, obwohl ich mich täuschen kann, wie auch immer, du wirst es selbst sehen müssen.“ B 222.

selbst, da schon der Eindruck des Objekts von jedem Menschen anders aufgenommen werde, also unumgänglich ein individueller Aspekt auf das Kunstwerk Einfluss nähme. Vincent van Gogh hat das genaue Studium seiner Motive selbst zu einem wichtigen Kriterium für seine Kunst erklärt. Das Bemühen um eine möglichst wirklichkeitsgetreue Abbildung führte dann zwangsläufig zum gefühlvollen Ausdruck der Arbeiten.

Mit dem Duett der beiden Zeichnungen *Sorrow* und *Les racines* zeigt Vincent van Gogh bereits zu Beginn seiner Laufbahn, dass Figuren- und Landschaftsdarstellungen für ihn gleichermaßen Träger menschlicher Emotionen sein können. Von besonderer Bedeutung ist dabei, dass die Baumwurzeln nicht einfach als Symbol für Verzweiflung und den Kampf des Lebens fungieren, sondern dass van Gogh sie selbst als verzweifelt diesen Kampf kämpfend betrachtet. Sie stellen keine Versinnbildlichung der Stimmung dar, sondern sie selbst scheinen diese Emotion zu empfinden. So kommt diese Stimmung als ein den Wurzeln eigenes Gefühl zum Ausdruck, ebenso wie die Verzweiflung der Frauengestalt in ihr selbst innewohnt. *Les racines*, konzipiert als Gegenstück zu *Sorrow*, ist der erste Schritt auf Vincent van Goghs Weg, Landschaftsbilder zu erschaffen, in denen Gefühle, die mit menschlichen Emotionen vergleichbar sind, aus der Umwelt selbst zu kommen scheinen und im Betrachter den Eindruck einer lebendigen, empfindenden Natur erwecken.

#### 4.2 Mensch-Natur-Paare in der Décoration von 1888

Einen so engen zeitlichen Zusammenhang zwischen einem Figurenbild und einer Natur- oder Landschaftsdarstellung wie bei *Sorrow* und *Les racines* findet man in van Goghs Werk nur sehr selten. Meist wechseln sich Phasen, in denen dem Maler Modelle zur Verfügung stehen und er deshalb Porträts malen kann mit Zeiten ab, in denen niemand bereit ist, ihm Modell zu sitzen und er deshalb auf andere Bildthemen ausweichen muss. Der Sommer 1888 in Arles bildet dahingehend eine Ausnahme, denn im Rahmen des Bildprogramms, das er für die

Dekoration seines Hauses dort entwirft, arbeitet er zeitgleich sowohl an Landschaften als auch an Porträts und Stillleben.

Ende Februar 1888 zieht Vincent van Gogh von Paris nach Arles in Südfrankreich. Er mietet zunächst ein Atelier an und lebt in einem Gasthaus, doch auf die Dauer erweist sich dieses Arrangement als zu teuer. Mehrfach gerät Vincent wegen der Kosten mit den Betreibern seiner Pension in Konflikt und so versucht er, seinen Bruder Theo, der ihn finanziert, zu überzeugen, dass es günstiger wäre, ein Haus zu mieten, in dem er dann sowohl Atelier- als auch Wohnräume zur Verfügung hätte. Am 1. Mai setzt er seinen Plan in die Tat um und mietet den Ostflügel des ‚Gelben Hauses‘ am Place Lamartine. Mit der Einrichtung des neuen Hauses beginnt Vincent van Gogh, einen Plan zu verfolgen, über den er bereits spätestens seit seiner Ankunft in Arles nachgedacht hat: die Idee von einer Künstlergemeinschaft hier im Süden. Künstlerkolonien, allen voran Barbizon, hatten mit ihrem Ideal vom engen Zusammenhalt unter Gleichgesinnten, dem Rückzug aus der Stadt und der Hinwendung zum Ländlichen von jeher eine große Faszination auf den Holländer ausgeübt. Mit seiner Eingewöhnung im Süden wächst nun der Wunsch, selbst eine solche Gemeinschaft zu gründen. Das Gelbe Haus soll dafür sozusagen als dauerhafter Stützpunkt fungieren. Es soll Künstlern aus Paris die Möglichkeit bieten, in der Provence gemeinschaftlich zu leben und zu arbeiten – der Traum vom Atelier des Südens nimmt Gestalt an.

Bereits Mitte März unterbreitet er Theo erstmals den Gedanken von einem Rückzugsort für ihre gemeinsamen Pariser Freunde und Kollegen:

Je souhaiterais pour bien des raisons pouvoir fonder un pied à terre qui en cas d'ereintement pourrait servir à mettre au vert les pauvres chevaux de fiacre de Paris qui sont toi-meme et plusieurs de nos amis, les impressionistes pauvres.<sup>511</sup>

511 „Aus mehreren Gründen wünschte ich, ich könnte eine Bleibe gründen, die im Falle von großer Erschöpfung den armen Pariser Droschkengäulen, dir selbst und vielen unserer Freunde, den armen Impressionisten, dienen könnte, ins Grüne zu ziehen.“ B 585.

Die Anmietung eines Hauses mit Wohn- und Atelierräumen ist der erste Schritt zur Verwirklichung dieser Idee. Van Gogh lädt viele seiner Freunde und Kollegen ein, ihn im Süden zu besuchen, den Amerikaner Dodge Mac Knight, den Belgier Eugène Boch, Emile Bernard, Charles Laval, den Dänen Christian Mourier-Petersen<sup>512</sup> und natürlich Paul Gauguin. Bereits wenige Wochen nach seinem Umzug schreibt Vincent Theo, dass er Gauguins Kommen als wichtigen Meilenstein für das Gelingen seines Vorhabens einschätzt: „Si Gauguin voulait nous joindre je crois que nous aurions fait un pas en avant. Cela nous poserait comme exploiters du Midi carrément et on ne pourrait pas trouver à redire à cela.“<sup>513</sup> Nach monatelangen Überredungsversuchen von Seiten Vincents und dem Argument der finanziellen Unterstützung durch Theo willigt Gauguin schließlich ein, nach Arles zu kommen. Er wird der Einzige bleiben, der die Einladung annimmt. Während er seine Abreise von Pont-Aven in der Bretagne den ganzen Sommer über immer wieder aus finanziellen und gesundheitlichen Gründen verschiebt, stürzt Vincent van Gogh sich in die Instandsetzung und Einrichtung des Gelben Hauses. Er lässt eine Gasbeleuchtung installieren, kauft Möbel und er entwirft den Plan für ein Bildprogramm zur Dekoration der Wohn- und Atelierräume.

Mitte August nimmt die Idee von den vielen über das Haus verteilten, doch zusammengehörigen Leinwände ihren Anfang mit dem Vorhaben, das Atelier mit sechs Gemälden mit Sonnenblumen auszustatten. Er schreibt dazu an Emile Bernard:

J'y songe de décorer mon atelier d'une demi douzaine de tableaux de *Tournesols*. Une décoration où les chromes crûs ou rompus éclateront sur des fonds divers BLEUS depuis le véronèse le plus pâle jusqu'au bleu de roi,

512 Vgl. Childs, Elizabeth C.: Auf der Suche nach dem Atelier des Südens. Van Gogh, Gauguin und die Identität des Avantgardekünstlers in: Kat. Ausst. Vincent van Gogh und die Maler des Petit Boulevard, Saint Louis Art Museum/Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt am Main 2001, Ostfildern-Ruit 2001, S. 128.

513 „Wenn Gauguin sich uns anschließen wollte, ich glaube, dann hätten wir einen großen Schritt vorwärts gemacht. Das würde uns glatt als Ausbeuter des Südens darstellen und man könnte nichts daran auszusetzen finden.“ B 624.

encadrés de minces lattes peintes en mine orange. Des espèces d'effets de *Vitraux* d'église Gothique.<sup>514</sup>

Zwei Tage später berichtet Vincent seinem Bruder bereits von den ersten drei fertigen großen Sonnenblumenbildern und beschreibt auch ihm seine Vorstellung von einem nur mit diesen Arbeiten dekorierten Atelier:

Je suis en train de peindre avec l'entraîn d'un Marseillais mangeant la bouillabaisse ce qui ne t'étonnera pas lorsqu'il s'agit de peindre des *grands* TOURNESOLS.

J'ai 3 toiles en train, 1) 3 grosses fleurs dans un vase vert, fond clair (toile de 15), 2) 3 fleurs, une fleur en semence et effeuillée & un bouton sur fond bleu de roi (toile de 25), 3) douze fleurs & boutons dans un vase jaune (toile de 30). Le dernier est donc clair sur clair et sera le meilleur j'espère. Je ne m'arrêterai probablement pas là. Dans l'espoir de vivre dans un atelier à nous avec Gauguin je voudrais faire une décoration pour l'atelier. *Rien que des grands Tournesols.* [...] Enfin si j'exécute ce plan il y aura une douzaine de panneaux. Le tout sera une symphonie en bleu et jaune donc. J'y travaille tous ces matins à partir du lever du soleil. Car les fleurs se fanent vite et il s'agit de faire l'ensemble d'un trait.<sup>515</sup>

514 „Ich träume davon, mein Atelier mit einem halben Duzend Bildern mit Sonnenblumen zu dekorieren. Eine Dekoration, in der das brutale oder gebrochene Chromgelb entbrennt auf einem Hintergrund aus verschiedenen Blautönen von dem blasssten Veronesergrün bis zu Königsblau, eingerahmt von schmalen Latten gestrichen in Erz-Orange. Effekte von der Art bunter Kirchenfenster einer gotischen Kirche.“ B 665.

515 „Ich bin gerade dabei zu malen mit dem Schwung, mit dem ein Marseiller die Bouillabaisse isst, was dich nicht überraschen wird, wenn es darum geht, *große* SONNENBLUMEN zu malen. Ich habe im Augenblick 3 Leinwände, 1) drei große Blumen in einer grünen Vase, heller Hintergrund (Leinwand zu 15), 2) 3 Blumen, eine Blume mit Samen und ohne Blätter & und eine Knospe auf königsblauem Grund (Leinwand zu 25), 3) zwölf Blumen & Knospen in einer gelben Vase (Leinwand zu 30). Also das Letzte ist hell auf hell und wird, hoffe ich, das Beste. Ich höre dort wahrscheinlich nicht auf. In der Hoffnung, gemeinsam mit Gauguin in unserem eigenen Atelier zu leben, möchte ich eine Dekoration für das Atelier machen. *Nichts als große Sonnenblumen.* [...] Wenn ich letztendlich diesen Plan durchführe, werden es ein Dutzend Bilder sein. Das Ganze wird also eine Symphonie in blau und gelb. Ich arbeite jeden Morgen daran, von Sonnenaufgang an. Denn die Blumen verwelken schnell und es geht darum, das Gesamte in einem Zug zu machen.“ B 666.

Doch die Sonnenblumen welken schneller als van Gogh arbeiten kann und die Bilder, die er von ihnen malt, sind am Ende der Blütezeit nicht zahlreich genug, um damit das gesamte Atelier zu dekorieren. Deshalb passt er seine Ideen an und beschließt, die Sonnenblumen zur Dekoration des Gästezimmers zu verwenden, in das hoffentlich bald Gauguin einziehen wird und das Atelier mit Porträts auszuschnücken<sup>516</sup>. Dorn weist darauf hin, dass Van Gogh die Sonnenblumen zunächst als einfache Studien ohne Zweckbezug geschaffen haben dürfte.<sup>517</sup> Erst nachträglich, nachdem er bereits mit den Arbeiten daran begonnen hat, verleiht er ihnen die Funktion, Teil der *Décoration* zu sein. Auch Bailey vermutet, dass die Wahl der Sonnenblumen als Motiv zunächst eine Notlösung war, da van Gogh keine Modelle zur Verfügung standen und starker Mistral die Arbeit an Landschaftsdarstellungen im Freien verhinderte<sup>518</sup>.

In den nächsten Monaten erweitert er den Plan seiner *Décoration*. Dank der ausführlichen Dokumentation in seinen Briefen lässt sich nachvollziehen, wie Vincent van Gogh immer wieder neue Bildmotive in das Gesamtkonzept integriert und die einzelnen Werk hinsichtlich ihrer Motivik, ihrer Farbgebung oder Komposition aufeinander bezieht. Eine detaillierte Rekonstruktion dieses Bildprogramms findet sich in Roland Dorns Arbeit *Décoration: Vincent van Goghs Werkreihe für das Gelbe Haus in Arles*. Zu dieser umfangreichen Gruppe an Bildern, die für die Ausstattung des Gelben Hauses bestimmt sind und so von van Gogh in unmittelbaren Zusammenhang gestellt werden, gehören auch die Bilder, die im Folgenden betrachtet werden sollen. Es handelt sich dabei neben den Sonnenblumen um die Porträts des Patience Escalier, die *Sternennacht über der Rhone* und *Der Dichter*.

---

516 Vgl. B 677.

517 Vgl. Dorn, Roland: *Décoration. Vincent van Goghs Werkreihe für das Gelbe Haus in Arles*, Olms 1990, S. 59.

518 Vgl. Bailey, Martin: *The Sunflowers are mine. The Story Of Van Gogh's Masterpiece*, London 2013, S. 51.

#### 4.2.1 Die Sonnenblumen und der sonnenverbrannte Bauer

Um den 21. August berichtet Vincent van Gogh seinem Bruder Theo und seinem Freund Emile Bernard erstmals von seiner Arbeit an den Sonnenblumenstillleben. Drei Tage zuvor hatte er seinem Bruder einen alten Mann geschildert, der sich ihm als Modell zur Verfügung gestellt hatte:

Sous peu tu vas faire connaissance avec le sieur Patience Escalier – espèce d’homme à la houe, vieux bouvier Camarguais actuellement jardinier dans un mas de la Crau. Aujourd’hui même je t’envoie le dessin que j’ai fait d’après cette peinture...<sup>519</sup>

#### Der Viehhirte

Wie dieser Ankündigung bereits zu entnehmen ist, war Patience Escalier ein ehemaliger Viehhirte, der in einer Anstellung als Gärtner stand. Im August 1888 sitzt er Vincent van Gogh Modell für zwei Porträts, die innerhalb weniger Tage entstehen<sup>520</sup>.

Die erste Fassung (F 443, JH 1548) zeigt den alten Mann im Brustbild, frontal dem Betrachter zugewandt, vor einem blauen Hintergrund. Sein Gesicht ist ausgezehrt und von der Sonne verbrannt, die Wangen sind eingefallen, die Haut auf der Nase und den Backen ist gerötet. Sein Blick geht nach vorne in die Richtung des Betrachters, ist jedoch ins Leere gerichtet. Er hat einen kurzen Stoppelbart, weiß mit einem leicht türkisfarbenen Schimmer. Er trägt einen leuchtenden, goldgelben Strohhut mit breiter Krempe, ein weißes, rosa abgetöntes Hemd, ein dunkelviolettes, mit einem einfachen Knoten gebundenes Halstuch mit langen Enden und eine türkisfarbene, kragenlose Jacke, auf die mit Weißhöhlungen und Dunkelblau schmale Längsstreifen gesetzt sind. Die Schultern des Mannes füllen die Breite des Hoch-

519 „In Kürze wirst du Bekanntschaft mit dem Herrn Patience Escalier machen – von der Art wie der Mann mit der Hacke, ein alter Ochsenhirte der Camargue, der jetzt auf einem Landsitz in der Crau Gärtner ist. Gleich heute sende ich dir die Zeichnung, die ich nach dem Gemälde gemacht habe.“ B 663.

520 Siehe hierzu auch: Schubert, Dietrich: Van Goghs Alter Bauer vom August 1888 und Paul Gauguins L’Homme au baton (Petit Palais) – eine Konfrontation, in: Corsepius, Katharina (Hrsg.): Opus Tessellatum, Hildesheim 2004, S. 357–374.



formats voll aus, eine feine rote Kontur trennt die türkisfarbene Jacke vom dunkelblauen Hintergrund, der an einigen Stellen mit Weiß und Schwarz aufgehellt bzw. abgedunkelt und durch den kräftigen Pinselduktus strukturiert ist. Die Silhouette des Hutes ist durch eine sehr feine orangerote Kontur vom blauen Hintergrund und durch eine schwarze vom Gesicht abgesetzt. Seine Signatur hat der Künstler mit Orangerot in die linke obere Ecke gesetzt.

In dem Brief vom 18. August beschreibt Vincent dieses Werk sehr ausführlich. Er vergleicht sein Modell mit Millets *Der Mann mit der Hacke*, einem Bild, das er 1887 in einer Ausstellung von Millets Werk in Paris gesehen hatte und das ihm schon zuvor durch die Lektüre Sensiers bekannt war. Indirekt hat van Gogh sich 1885 schon einmal auf dieses Gemälde von Millet bezogen. Damals verweist er im Zusammenhang mit seiner Darstellung *Die Kartoffeleesser* auf seine Bemühungen, die Arbeit der Menschen für ihr Mahl mit in das Bild hineinzubringen:

Ik heb n.l. wel terdeeg er op willen werken men de gedachte krijge dat die luidjes die bij hun lampje hun aardappels eten, met die handen die zij in den schotel steken zelf de aarde hebben omgespit en het spreekt dus van HANDENARBEID en van – dat zij hun eten zoo eerlijk *verdiend* hebben.<sup>521</sup>

Dies weist große Ähnlichkeit auf mit einer Passage bei Sensier mit Bezug auf Millets Werk *Der Mann mit der Hacke*, wonach Bauern sich durch ihr Sähen, Pflügen und Ernten ihr täglich Brot wortwörtlich erarbeiten und verdienen würden<sup>522</sup>.

Die Figur des Patience Escalier erinnert Vincent nicht nur an jenes Bild von Millet, das für ihn eine Metapher für den hart sein Brot erarbeitenden Mann darstellt. Er bezieht sich in seinem Brief an Theo auch

521 „Ich habe nämlich wirklich versucht, es so zu machen, dass die Menschen eine Vorstellung bekommen von den Leuten, die bei ihrer Lampe ihre Kartoffeln essen, mit den Händen, die sie in die Schüssel stecken und mit denen sie selbst die Erde umgegraben haben und so spricht man also von HANDARBEIT und davon – dass sie ihr Essen auf diese Weise redlich *verdient* haben.“ B 497.

522 Vgl. Anmerkung 10 in B 497.

explizit auf die Aussage seiner drei Jahre zuvor und ebenfalls mit Bezug zu Millet entstandenen *Die Kartoffeleesser*:

La couleur de ce portrait de paysan est moins noire que les mangeurs de pommes de terre de Nuenen – mais le très civilisé parisien Portier, probablement ainsi nommé parce qu’il fout les tableaux à la porte – s’y retrouvera le nez devant la même question.<sup>523</sup>

Mit gleich zwei Hinweisen auf andere Werke verdeutlicht Vincent van Gogh, welche Bedeutung das „Porträt des Bauern“, wie er das Bildnis von Patience Escalier auch nennt, für ihn hat. Er möchte dem Betrachter einen einfachen Menschen vom Land zeigen, gezeichnet von seiner schweren Arbeit, mit der er sich seit vielen Jahren seine Existenz sichert und die sein Dasein bestimmt. Dass Vincent mit diesem Porträt an seine Arbeiten aus Holland anknüpfen will, in denen er sich darum bemüht hatte, das von Anstrengungen bestimmte Leben seiner Modelle mit in die Darstellung einfließen zu lassen, erklärt sich auch aus einem Brief an Emile Bernard vom 21. August: „Ah j’ai tout de même une nouvelle figure qui est absolument une continuation de certaines études de têtes faites en Hollande, je tel les ai un jour montrées avec un tableau de ce temps-là, des mangeurs de pommes de terre.“<sup>524</sup> Zudem stellt die Figur des Patience Escalier für van Gogh den denkbar größten Kontrast zu einem Städter dar:

Je ne crois pas que mon paysan fera du tort par exemple au Lautrec que tu as et même j’ose croire que le Lautrec deviendra par contraste simultané encore plus distingué et le mien gagnera par le rapprochement étrange parce que la qualité ensoleillée et brûlée, hâlée du grand soleil et du grand

523 „Die Farbe dieses Porträts eines Bauern ist weniger schwarz als die Kartoffeleesser aus Nuenen – aber der sehr zivilisierte Pariser Portier, der wahrscheinlich so heißt, weil er die Bilder vor die Tür setzt – wird sich mit der selben Frage vor der Nase wiederfinden.“ B 663. – Alphonse Portier war ein Kunsthändler in Paris, dem Theo eine Skizze zu den Kartoffeleessern gezeigt hatte und der sich an diesem Werk zunächst sehr interessiert zeigte. Er bekam dann auch das fertige Gemälde zu sehen, vermutlich war es sogar in seinem Laden ausgestellt, doch letztendlich ließ sein Enthusiasmus dafür rasch nach.

524 „Ah, ich habe doch eine neue Figur, die absolut eine Fortsetzung bestimmter Studien von Köpfen ist, die in Holland entstanden, ich habe sie dir einmal gezeigt, mit einem Gemälde aus dieser Zeit, den Kartoffeleessern.“ B 665.

air, se manifestera davantage à côté de la poudre de riz et de la toilette chic.<sup>525</sup>

Sein Porträt des Patience Escalier wird für Vincent van Gogh so zum Prototyp des von seinen Lebensumständen gezeichneten, doch durch ehrliche Arbeit seine Existenz rechtfertigenden Bauern.

Dennoch wählt der Maler keine Bildkomposition, in der der Mann seiner Arbeit nachgeht oder von ihren Früchten zehrt, sondern er porträtiert ihn, ohne ihn im Kontext seiner Existenz zu zeigen und verzichtet sowohl auf einen erklärenden Hintergrund als auch, vielleicht abgesehen vom Strohhut, auf Attribute, die einen Hinweis auf seine Lebensweise geben könnten. Van Gogh bringt die Facetten seiner Lebensumstände und seiner Persönlichkeit, die er darstellen möchte, nur durch die Gesichtszüge und die Kleidung des Mannes und ganz besonders durch die Farbwahl zum Ausdruck.

Das Bild ist bestimmt vom Komplementärkontrast zwischen Gelb-Orange und Blau: Dem goldenen Strohhut und orangefarbenen Teint stehen die türkisfarbene Jacke und der blaue Hintergrund gegenüber. Sowohl das Goldgelb des Hutes als auch das Orange der Ohren und Wangen stoßen direkt auf den blauen Hintergrund. Die blaugrüne Jacke, die keinen Kontrast zum Hintergrund darstellt, erhält eine orangefarbene Kontur entlang der Schultern, wodurch eine klare Abgrenzung entsteht. Das warm getönte Gesicht und die kalte Farbigkeit der Jacke sind in der Figur des Bauern durch eine Art Pufferzone aus Hemd und Halstuch mit weicheren Rosa- und Violetttönen getrennt. Doch der Maler wiederholt den Ton der Jacke im Bartschatten des Bauern, wodurch Türkis und Orange einander auch hier direkt gegenübergestellt werden.

525 „Ich glaube nicht, dass mein Bauer beispielsweise dem Lautrec, den du hast, schaden wird, und ich wage sogar zu glauben, dass der Lautrec durch den Simultankontrast noch vornehmer werden wird, und der meine wird durch die seltsame Gegenüberstellung gewinnen, weil die sonnenbeschiedene und verbrannte, von viel Sonne und frischer Luft wettergegerbte Art noch stärker in Erscheinung treten wird neben dem Gesichtspuder und der chichen Kleidung.“ B 663.

Mit dem Abstand zu Paris und den Impressionisten beginnt van Gogh in Arles, sich von der Vorstellung zu lösen, Farbe möglichst wirklichkeitsgetreu wiederzugeben. Stattdessen versucht er, sie stärker als Ausdrucksmittel zu verwenden: „Car au lieu de chercher à rendre exactement ce que j’ai devant les yeux je me sers de la couleur plus arbitrairement pour m’exprimer fortement.“<sup>526</sup> Im Porträt von Patience Escalier soll die Farbe den Eindruck „de l’air embrasé de la moisson du plein midi en pleine canicule“<sup>527</sup> vermitteln. Deshalb wählt er auch den blauen Hintergrund, um durch den Farbkontrast in der Gestalt des Bauern die Glut der Mittagssonne selbst in Erscheinung treten zu lassen:

Je fais un fond simple du bleu le plus riche, le plus intense que je puisse confectionner [...] Pareillement dans le portrait de paysan j’ai procédé de cette façon. [...] en supposant l’homme terrible que j’avais à faire en pleine fournaise de la moisson en plein midi. De là des oranges fulgurants comme du fer rougi, de là des tons de vieil or lumineux dans les ténèbres.<sup>528</sup>

Mit seiner Farbgebung zielt Vincent van Gogh darauf ab, dem Betrachter des Bildes die Helligkeit und Hitze der Sonne, die über Jahrzehnte Leben und auch Aussehen seines Modells geprägt haben, zu vermitteln. Dafür lässt er die natürlichen Farben zurücktreten und konzentriert sich ganz auf die zu diesem Zweck geeigneten Töne und Kontraste.

Noch kompromissloser verfolgt van Gogh dieses Ziel bei seinem zweiten Porträt von Patience Escalier (F 444, JH 1563; Abb. 3). Ende August sitzt dieser ihm erneut Modell und diesmal bemüht der Maler sich noch stärker, das Bild in einen Ausdruck der Mittagshitze zu verwandeln. Er berichtet Theo:

526 „Denn anstatt zu versuchen, genau das wiederzugeben, was ich vor Augen habe, nutze ich die Farbe eigenmächtiger, um mich kraftvoll auszudrücken.“ Ebd.

527 „von der glutroten Luft der Ernte in der Mittagshitze in den Hundstagen“ B 665.

528 „Ich mache einen einfachen Hintergrund von dem reichsten, intensivsten Blau, das ich herstellen kann [...] Im Porträt des Bauern bin ich ebenfalls auf diese Weise vorgegangen. [...] mit der Annahme des großartigen Mannes, den ich zu machen hatte in der vollen Glut der Ernte in der Mittagshitze. Daher das stechende Orange wie von glühendem Eisen, daher die Töne von leuchtendem, altem Gold in der Finsternis.“ B 663.

J'ai deux modèles cette semaine, une arlesienne et le vieux paysan que cette fois ci je fais contre un fond orangé vif, qui quoiqu'il n'ait pas la prétention de représenter le trompe l'œil d'un couchant rouge, en est peut-être tout de même une suggestion.<sup>529</sup>

Anstatt die Glut der Sonne nur im Gesicht des alten Mannes erscheinen zu lassen, setzt van Gogh in dieser zweiten Fassung scheinbar die gesamte Umgebung in Brand.

Im Gegensatz zur ersten Version wählt van Gogh nun einen etwas größeren Ausschnitt der Figur. Wieder annähernd frontal, diesmal jedoch minimal nach links gewandt, sitzt der Bauer dem Betrachter gegenüber, erneut scheint sein Blick durch ihn hindurch zu gehen. Diesmal zeigt der Maler auch die Hände des Mannes, die dieser vor seiner Brust übereinander auf einen Stock gelegt hat. Noch immer trägt er seinen leuchtend gelben Strohhut mit der breiten Krempe und die blaue Jacke, unter der am Kragen und den Ärmelsäumen nun ein rotes Hemd zum Vorschein kommt. Das sonnenverbrannte Gesicht ist um die Augen herum aufgehellert, die Bartstoppeln und der Haaransatz leuchten fast weiß aus dem kräftigen Orange des Teints hervor, auch diesmal mit einem zarten, bläulichen Schatten. Die Haut der Hände dagegen ist eher bräunlich, dunkler als das Gesicht und die Finger sind dick und knotig von den Jahrzehnten der harten Arbeit. Der Hintergrund erstrahlt, wie van Gogh es seinem Bruder angekündigt hat, in einem kräftigen Orangeton. Anders als im vorherigen Bild wählt der Maler hier einen sehr zurückhaltenden Pinselduktus, so dass keine Strukturierung von der Leuchtkraft der Farbe ablenkt.

In der ersten Fassung hatte van Gogh einen Kontrast zwischen dem Gesicht seines Modells und seiner Umgebung aufgebaut, die Leuchtkraft dieser Gegenüberstellung jedoch dadurch beschränkt, dass er die Schatten im Orange um Mund und Augen mit dem komplementä-

<sup>529</sup> „Ich habe diese Woche zwei Modelle, eine Arleserin und den alten Bauern, den ich dieses Mal vor einem grell orangefarbenen Hintergrund machen will, der, wenngleich er nicht den Anspruch hat, den trompe l'œil eines Sonnenuntergangs darzustellen, vielleicht doch eine Erinnerung daran ist.“ B 671.

ren Blau ausarbeitete. Das milderte die Intensität des Orangetons des Teints und die Blau- und Türkistöne erhielten ein deutliches Übergewicht. Durch den veränderten Hintergrund ergibt sich in der zweiten Version ein ausgewogenes Gleichgewicht zwischen Blau und Orange, so dass die beiden Farben sich gegenseitig stärken, nicht schwächen. Für die Schattierungen im Gesicht greift van Gogh nur an den wenigstens Stellen auf eine bläulich-grüne Abtönung zurück, stattdessen hellt er die entscheidenden Partien mit Weiß und Gelb auf, so dass der orange Grundton weitgehend ungebrochen bleibt. Die blaue Jacke steht in kräftigem Kontrast zu dem leuchtenden Gesicht und Hintergrund. Diese Gegenüberstellung wird in abgeschwächter Form noch einmal durch das rote Hemd und die orange-bräunlichen Hände aufgegriffen. So ergibt sich eine gleichmäßige Verteilung warmer und kalter Farben im Bild und die bläulich-kühle Jacke verstärkt die Glut des Hintergrundes, die sich im Gesicht des alten Mannes widerspiegelt.

Es gibt noch einen weiteren Grund, weshalb das Gesicht Patience Escaliers in diesem Porträt beinahe zu brennen scheint. Schon in der ersten Fassung hatte Vincent van Gogh die Knochenstruktur um Augen und Jochbein mithilfe von Pinselstrichen wiedergegeben, die in konzentrischen Kreisen um die Augen herum angelegt waren. Dabei hatte er das leuchtende Orange jedoch mit der Beigabe von dunklerem Blaugrün geschwächt. In der zweiten Version wählt er hierfür nun leuchtendes Gelb, das sich mit dem kräftigen Orangeton mischt. Die radiale Struktur kommt zudem noch deutlicher zum Vorschein und so erscheinen die Augen des Alten von einem Schein umgeben, wie van Gogh ihn in vielen seiner Landschaftsdarstellungen um die Sonne setzt. Dadurch erhält das Gesicht eine noch stärkere Strahlkraft.

Sein Ziel, mit dem Porträt des Patience Escalier „l'air embrasé de la moisson du plein midi en pleine canicule“<sup>530</sup> zu vermitteln, erreicht van Gogh erst mit der zweiten Fassung vollkommen. Das Bild zeigt nicht nur die Folgen, die die Jahrzehnte der Arbeit im Freien bei Wind und Sonne für den alten Viehhirten hatten, sondern es scheint selbst jene

---

530 „die glutrote Luft der Ernte in der Mittagshitze in den Hundstagen“ B 665.

Sommerhitze abzustrahlen, die der Maler einfangen wollte. Jene zweite Version rahmt van Gogh, um sie für sein Bildprogramm der *Décoration* zu nutzen, was vermuten lässt, dass auch er selbst sie als gelungener und seinem Ziel näher kommend betrachtet hat<sup>531</sup>.

### Die Sonnenblumen

Zeitgleich mit den Porträts von Patience Escalier konstruiert Vincent van Gogh seinen Plan, ein Dutzend Sonnenblumensträuße für die Dekoration seines Ateliers zu malen. Für diese Arbeiten stellt er sich einen ähnlichen Farbkontrast vor, wie er ihn im Bildnis des Viehhirten verwirklicht hat:

une décoration où les chromes crûs ou rompus éclateront sur des fonds divers bleus depuis le véronèse le plus pâle jusqu'au bleu de roi, encadrés de minces lattes peintes en mine orange. Des espèces d'effets de *Vitraux* d'église Gothique.<sup>532</sup>

Letztendlich entstehen im August 1888 allerdings keine zwölf, sondern lediglich vier Gemälde von Vasen mit Sonnenblumensträußen: *Drei Sonnenblumen in einer Vase* (F 453, JH 1559; Abb. 4), *Fünf Sonnenblumen in einer Vase* (F 459, JH 1560; Abb. 5), *Zwölf Sonnenblumen in einer Vase* (F 456, JH 1561; Abb. 6) und *Vierzehn Sonnenblumen in einer Vase* (F 454, JH 1562). Im Januar 1889 wird van Gogh Kopien dieser Werke anfertigen, doch weitere Kompositionen entstehen nicht. Die ersten drei werden alle erstmals in dem bereits erwähnten Brief vom 21. oder 22. August genannt:

J'ai 3 toiles en train, 1) 3 grosses fleurs dans un vase vert, fond clair (toile de 15), 2) 3 fleurs, une fleur en semence et effeuillée & un bouton sur fond bleu de roi (toile de 25), 3) douze fleurs & boutons dans un vase

531 Vgl. Anmerkung 16 in B 673.

532 „Eine Dekoration, in der das brutale oder gebrochene Chromgelb entbrennt, auf einem Hintergrund aus verschiedenen Blautönen von dem blassesten Veronesergrün bis zu Königsblau, eingerahmt von schmalen, in Erz-Orange gestrichenen Latten. Effekte von der Art bunter Kirchenfenster einer gotischen Kirche.“ B 665.

jaune (toile de 30). Le dernier est donc clair sur clair et sera le meilleur j'espère.<sup>533</sup>

Der Maler ordnet die Bilder in seiner Aufzählung aufsteigend nach der Anzahl der abgebildeten Blüten. Gleichzeitig entspricht dies auch der wahrscheinlichen Reihenfolge der Entstehung der Bilder.<sup>534</sup> F 454 kommt als Letztes hinzu. Die vier Arbeiten entstehen jedoch alle in sehr kurzer Zeit, vermutlich innerhalb einer Woche. Van Gogh beginnt mit der kleinsten Anzahl Blüten auf der kleinsten Leinwand und steigert sich dann sowohl hinsichtlich der Menge der abgebildeten Blumen als auch bezüglich der Größe der Leinwände. Der Maler selbst schenkt später vor allem den beiden großen Versionen mit zwölf beziehungsweise fünfzehn Blumen große Beachtung, die beiden kleineren Varianten erwähnt er nur selten und meist ausschließlich im Rahmen von Aufzählungen seiner Werke. Dennoch sind auch diese beiden Bilder beachtenswert, da sie Vorstufen zu den beiden großen Fassungen darstellen.

Bereits vor August 1888, als diese vier Gemälde entstehen, hat Vincent van Gogh sich mit dem Sujet der Sonnenblume auseinandergesetzt. Während seines Aufenthalts in Paris taucht das Motiv mehrfach auf, das erste Mal im Spätsommer 1886 in einem Blumenstillleben: *Schüssel mit Sonnenblumen, Rosen und anderen Blumen* (F 250, JH 1166). Im Sommer 1887 gibt van Gogh die Sonnenblumen wieder, die er in den kleinen Gärten der ländlichen Umgebung von Paris und auf dem Montmartre entdeckt. Im August und September entsteht dann eine Reihe von vier Bildern, bei denen die verwelkten Blüten der Sonnenblumen im Mittelpunkt stehen. In drei Werken mit dem Titel *Zwei verwelkte Sonnenblumen* (F 375, JH 1329; F 376, JH 1331 und F 377, JH 1328; Abb. 7) und in der Arbeit *Vier verblühte Sonnenblumen* (F 452, JH 1330), zeigt der Künstler die abgeschnittenen

533 „Ich habe im Augenblick 3 Leinwände, 1) drei große Blumen in einer grünen Vase, heller Hintergrund (Leinwand zu 15), 2) 3 Blumen, eine Blume mit Samen und ohne Blätter & und eine Knospe auf königsblauem Grund (Leinwand zu 25), 3) zwölf Blumen & Knospen in einer gelben Vase (Leinwand zu 30). Also das Letzte ist hell auf hell und wird, hoffe ich, das Beste.“ B 666.

534 Vgl. Bailey 2013, S. 52–57.



Blüten, die verwelkt mit reifen Kernen und fast ohne Blütenblätter am Boden liegen. Dreimal sind es zwei Blütenköpfe, davon wiederum ist zweimal je einer nach oben und einer nach unten gewandt, einmal liegen beide Kerne tragenden Blütenstände nach oben gedreht. Im vierten Bild sind bei drei Köpfen die Kerne sichtbar, der vierte liegt nach unten gedreht. In allen vier Werken wirken die verdorrten Blumen nicht liebevoll arrangiert, sondern achtlos hingeworfen, fallengelassen, nachdem sie nicht mehr zu gebrauchen sind. Sie sind vertrocknet und tot und somit an einem anderen, späteren Punkt ihres Lebenszyklus<sup>535</sup> als die Blumen, die van Gogh nun im Sommer 1888 in der Vase präsentiert und bei denen alle Stadien von der Knospe bis zur welkenden Blüte vertreten sind.

Die vier Sonnenblumengemälde aus dem Spätsommer 1888 weisen alle denselben Bildaufbau auf: in einem Hochformat zeigt der Künstler eine Vase oder einen glasierten Krug mit einem Strauß Sonnenblumen, wobei die Anzahl der Blüten stark variiert. Der Hintergrund ist stets simpel in zwei Flächen eingeteilt, die durch eine horizontale Linie ungefähr auf Höhe des untersten Bildviertels getrennt werden. Das Gefäß steht auf einer glatten Oberfläche, bei der es sich vermutlich um eine Tischplatte oder die Deckplatte einer Kommode handelt. Die oberen drei Viertel des Bildhintergrundes sind einfarbig gelb, blau oder grün gehalten, nichts lenkt vom Blumenstrauß im Vordergrund ab. In der Darstellung der Blüten und der Farbgebung weisen die vier Werke jedoch deutliche Unterschiede auf.

Die erste Arbeit ist *Drei Sonnenblumen in einer Vase*. Es befindet sich heute in Privatbesitz und ist nie in öffentlichen Ausstellungen zu sehen. Es ist mit 73 × 58 cm das kleinste der vier Gemälde. Mit nur drei Sonnenblumen zeigt es zudem den kleinsten Strauß. Es ist das einzige der vier Gemälde mit Sonnenblumen aus diesem Sommer, das noch heute mit der von van Gogh gegebenen Beschreibung übereinstimmt. Bei den anderen dreien gibt es Abweichungen, die auf spätere Umarbeitungen hindeuten, die sich auch nachweisen lassen.<sup>535</sup> Die Tatsache,

---

<sup>535</sup> Vgl. Dorn 1990, S. 75.

dass van Gogh diese Arbeit im Nachhinein nicht mehr verändert hat, spricht dafür, dieses Bild als Studie nach der Natur einzuordnen, als ein Dokument, das lediglich Anhaltspunkte für danach ausgearbeitete Gemälde liefern sollte.

In einem grün glasierten Krug stehen drei voll erblühte Blumen auf einem braunen Untergrund vor einer blassgrünen Wand. Ein Blütenkopf hat bereits den größten Teil seiner Blütenblätter verloren, er hängt nur knapp über dem Rand des Kruges. Links dahinter und leicht oberhalb von ihm steht dicht daneben die zweite Blüte, sie ist noch etwas frischer. Der Stängel der dritten Sonnenblume ist deutlich länger, sie ragt weiter hinauf, bis fast an den oberen Bildrand und ihr Blütenstand ist kleiner als die der anderen beiden Blumen, die Blütenblätter jedoch genauso lang. Auch farblich weist die dritte Blüte einige Unterschiede zu den anderen beiden auf. Ihr Herz ist dunkelbraun und die Kerne sind angedeutet durch gelb und schwarz getupfte, konzentrische Kreise. Die Köpfe der beiden anderen Blüten hingegen sind in Gelb- und Ockertönen gehalten, die linke mit Abstufungen ins Grün, die rechte mit Beigabe von Orange. Die kreisförmige Anordnung der Sonnenblumenkerne ist hier nur an wenigen Stellen mit dunklen Akzenten betont, sie wird eher durch die gleichmäßig kreisförmig gesetzten Pinselstriche in der Grundfarbe angedeutet. Die Blätter der obersten Blume sind dunkelgrün mit einem leichten Stich ins bläuliche und zudem verhältnismäßig klein, während die Blätter der beiden unteren, die über den Krugrand hängen, weitaus größer sind und in einem Grün, das zwischen Olive und Gelbgrün changiert. Insgesamt hebt die dritte Blüte sich sowohl hinsichtlich ihrer Form als auch ihrer Farbgebung von den anderen beiden ab, was zunächst den Gedanken nahelegt, sie sei zu einem späteren Zeitpunkt ins Bild eingefügt worden, was auch ihre den anderen beiden Blüten gegenüber exponierte Position erklären könnte. Doch wahrscheinlicher erklärt sich ihre abweichende Erscheinung damit, dass van Gogh hier verschiedene Sorten oder Wachstumsstadien von Sonnenblumen in einem gemeinsamen Strauß darstellen wollte.

Das zweite Werk ist *Fünf Sonnenblumen in einer Vase*. In seinem Brief vom 21. oder 22. August beschreibt van Gogh es als „3 fleurs, une fleur en semence et effeuillée & un bouton sur fond bleu de roi (toile de 25)“<sup>536</sup>. Martin Bailey legt dar, dass die Arbeit, die ursprünglich, wie von van Gogh beschrieben, auf einer Leinwand zu 25 (ca. 81 × 65 cm) ausgeführt wurde, später vom Maler auf Holz aufgezogen und auf eine Größe von 98 × 69 cm erweitert wurde, um dem Motiv mehr Platz zu verschaffen<sup>537</sup>. Gleichzeitig wurde zu diesem Zeitpunkt vermutlich die sechste Blüte, die mittlere am unteren Bildrand, hinzugefügt. Durch diese Erweiterung erhielt die Leinwand, die zunächst hinsichtlich ihres Formats zwischen *Drei Sonnenblumen in einer Vase* und den Arbeiten, die zwölf beziehungsweise vierzehn Blumen zeigen, einzuordnen gewesen war, eine Größe ähnlich der der beiden letzteren Versionen. Das Bild wurde bei der Bombardierung Japans im 2. Weltkrieg zerstört<sup>538</sup>, doch dank einer Farbfotografie, die bereits 1921 in Japan angefertigt wurde, existieren trotzdem farbige Abbildungen davon<sup>539</sup>.

*Fünf Sonnenblumen in einer Vase* zeigt vermutlich denselben Krug wie das vorausgegangene Bild. Im Gegensatz zu den übrigen Sonnenblumenstilleben verläuft die Kante, die die Fläche, auf der die Vase steht, vom Hintergrund trennt, hier nicht bildparallel, sondern leicht gebogen. Die Anordnung der drei Blumen in der Vase ist die gleiche wie in *Drei Sonnenblumen in einer Vase*: direkt über dem Krugrand rechts ein Blütenkopf fast ohne Blütenblätter, links daneben leicht erhöht eine zweite, voll erblühte Blume und eine dritte, kleinere an einem längeren Stängel etwas oberhalb der beiden. Auch die Anordnung der Blätter und die Struktur in den Blütenständen sind in beiden Arbeiten identisch. Dies lässt zwei Möglichkeiten zu: Entweder Vincent van Gogh arbeitete an beiden Bildern parallel vor demselben Blumenstrauß oder, was wahrscheinlicher erscheint, er nutzte die Darstellung der drei Sonnenblumen als Vorlage, die er dann um einige zusätzliche

536 „3 Blumen, eine Blume mit Samen und ohne Blätter & und eine Knospe auf königsblauem Grund (Leinwand zu 25)“ B 666.

537 Vgl. Bailey 2013, S. 55.

538 Vgl. ebd., S.52.

539 Vgl. ebd., S.55.

Blüten ergänzte. Auch der Vergleich der Farbgebung gibt Hinweise darauf, dass die Darstellung der fünf bzw. sechs Sonnenblumen nach den drei Blüten entstand.

Auf einem bläulich-lilafarbenen Untergrund steht der grüne Krug vor einem Hintergrund von einem kräftig leuchtenden Dunkelblau. Der Blütenstand der Sonnenblume, die rechts über den Krugrand hängt, ist von einem intensiven Orange, dessen Strahlkraft noch durch ein kleines, olivfarbenes Zentrum und die umgebenden, olivfarbenen Blätter verstärkt wird. Der Blütenkopf daneben ist in einem warmen, bräunlichen Ockerton gehalten, die Strukturierung der Kerne ergibt sich durch konzentrisch angeordnete, gelbe Akzente, das Zentrum der Kernkreise ist hier von einem bläulichen Violette. Die Blütenblätter sind kräftig gelb und orange, ebenso wie bei der dritten Blume, deren Herz sich aus Ringen in Schwarz, Braun und Ocker zusammensetzt. Die Blätter und der Stiel dieser dritten Blume sind farblich den Blättern der übrigen Sonnenblumen stärker angepasst als in *Drei Sonnenblumen in einer Vase*. Auf dem Tisch vor der Vase liegen eine gold-braune, reife Sonnenblume, deren Blütenblätter bereits auszufallen beginnen und zwei gelbgrüne Knospen, die beide aus einem gemeinsamen Stängel erwachsen, allerdings von unterschiedlicher Größe sind. Das Auffälligste an der farblichen Gestaltung dieser Arbeit sind die Konturen, die van Gogh hier sehr stark betont: Die Trennung zwischen dem blasslila Tisch und dem kräftig königsblauen Hintergrund versieht er mit einer orangefarbenen Kante und auch alle Stängel und Blüten erhalten eine Umrisslinie im selben Farbton, die, mal schmaler mal breiter, wie ein Schlagschatten wirkt. Nicht zufällig hat er für diese Konturierung die Komplementärfarbe zum leuchtend blauen Hintergrund gewählt. Er beschreibt seinem Bruder kurz nach der Entstehung des Werkes seinen Versuch, die Blumen mit einer Art Schein zu versehen: „une des decorations de soleils sur fond bleu de roi est ‚auréolée‘ c.à.d. chaque objet est entourée d'un trait coloré de la complémentaire du fond sur lequel il se detache“<sup>540</sup>. Wahrscheinlich hat van Gogh die Idee, mit Hilfe einer

<sup>540</sup> „eine der Dekorationen der Sonnen[blumen] auf königsblauem Grund ist mit einem Schein versehen, d.h. jedes Objekt ist umgeben von einer Linie in der Komplementärfarbe zu dem Grund, von dem es sich abhebt.“ B 668.

Halo im Komplementärkontrast die Leuchtkraft zu erhöhen, aus der Lektüre der *Grammaire des arts du dessin* von Charles Blanc übernommen, denn bei Blanc findet sich nicht nur die Beschreibung des Effekts, sondern auch die genaue Wortwahl „auréole“ wieder<sup>541</sup>.

Im Vergleich zur ersten Arbeit mit nur drei Blumen scheint van Gogh sich bei der farblichen Umsetzung dieses Bildes weniger stark auf die Wiedergabe der realistischen Bedingungen konzentriert zu haben. Die verwendeten Farben in der zweiten Version sind reiner und leuchtender. Während sie in der ersten Variante zurückhaltend aufeinander abgestimmt zu sein scheinen, ergibt sich nun in dem kräftigen Kontrast ein regelrechter Kampf. Es wirkt, als habe der Maler bei der Arbeit an dieser zweiten Fassung seiner Sonnenblumen nach dem gleichen Vorschlag gehandelt, den er seinem Bruder bei der Arbeit am Porträt des Patience Escalier beschrieben hatte: „Car au lieu de chercher à rendre exactement ce que j'ai devant les yeux je me sers de la couleur plus arbitrairement pour m'exprimer fortement.“<sup>542</sup>

Die beiden Arbeiten, die dann folgen, *Zwölf Sonnenblumen in einer Vase* und *Vierzehn Sonnenblumen in einer Vase*, können mit Sicherheit als diejenigen Darstellungen von Sonnenblumensträußen angesehen werden, mit denen van Gogh am zufriedensten ist. Im Gegensatz zu den anderen Stillleben sind diese beiden Bilder signiert, van

541 „Mais les couleurs complémentaires ont d'autres vertus, non moins merveilleuses que celles de s'exalter mutuellement ou de s'entre-détruire. Mettre une couleur sur une toile, dit M. Chevreul, ce n'est pas seulement teindre de cette couleur tout ce qu'a touché le pinceau, c'est encore colorer de la complémentaire l'espace environnant; ainsi un cercle rouge est entouré d'une légère auréole verte, qui va s'affaiblissant à mesure qu'elle s'éloigne; un cercle orangé est entouré d'une auréole bleu; un cercle jaune est entouré d'une auréole violette... et réciproquement.“ – „Aber die Komplementärfarben haben andere Kräfte, nicht weniger wundervoll als die, sich gegenseitig zu erheben oder zu zerstören. „Eine Farbe auf eine Leinwand setzen, sagt M. Chevreul, das bedeutet nicht nur alles in dieser Farbe zu färben, was der Pinsel berührt, das bedeutet außerdem, den umliegenden Raum in der Komplementärfarbe zu kolorieren; daher ist ein roter Kreis umgeben von einem leicht grünen Schein, der sich in dem Maß abschwächen wird, in dem er sich entfernt; ein orangefarbener Kreis ist umgeben von einem blauen Schein; ein gelber Kreis ist umgeben von einem violetten Schein... und andersherum.“ Blanc 1880, S. 563.

542 „Denn anstatt zu versuchen, genau das wiederzugeben, was ich vor Augen habe, nutze ich die Farbe eigenmächtiger, um mich kraftvoll auszudrücken.“ B 663.

Gogh fertigt im Januar 1889 Kopien nach diesen beiden Arbeiten an und schickt sie für die Ausstellung der Vingtisten gemeinsam mit vier anderen Werken Ende 1889 nach Brüssel. Bei den beiden Bildern hat van Gogh zwar ebenfalls viel Augenmerk auf die Kontraste und das Zusammenspiel verschiedener Farbtöne gelegt, jedoch ohne auf die Verwendung solch krasser Gegensätze zurückzugreifen, wie noch in *Fünf Sonnenblumen in einer Vase*. Sein Hauptinteresse scheint nun auf anderen Aspekten zu liegen.

Nachweislich zuerst entsteht *Zwölf Sonnenblumen in einer Vase*, das die zwölf Blüten vor türkisfarbenem Grund zeigt und das Vincent van Gogh seinem Bruder folgendermaßen vorstellt: „...douze fleurs & boutons dans un vase jaune (toile de 30). Le dernier est donc clair sur clair et sera le meilleur j'espère.“<sup>543</sup> Auch seiner Schwester beschreibt der Maler „een bouquet van 12 zonnebloemen in een geel aarden pot“<sup>544</sup>. Der rundliche Krug steht auf einer ebenen Fläche vor einer kahlen Wand, vor der der große Strauß Sonnenblumen voll zur Geltung kommen kann. Er nimmt fast die gesamte Fläche des Hochformats ein. Zählt der Betrachter selbst die Blumen nach, so muss er feststellen, dass man durch verschiedene Überschneidungen auf zwölf ebenso aber auch auf dreizehn oder vierzehn Blüten kommen kann. Teilweise einander verdeckend, stehen sie stellenweise sehr dicht gedrängt. Unmittelbar oberhalb des Rands der Vase hängen einige von den reifen Kernen schwere Blütenköpfe herab, die bereits die meisten ihrer Blütenblätter verloren haben. Ganz links wendet eine der Blumen dem Betrachter ihre dunkle Rückseite zu, nur die grünen Hüllblätter sind zu erkennen. Darüber erheben sich die noch frischeren Blumen, deren Blütenstände dunkel und von einem dichten Kranz aus Blütenblättern umgeben sind. Ihre Stängel sind noch fest und hoch aufgerichtet. Am rechten Rand hängt noch ein weiterer Stiel über den Krugrand, an ihm hängt eine Blüte, die erst im Begriff ist, sich zu öffnen, fast noch eine Knospe. Ihr Gewicht zieht sie dem Boden entgegen.

---

543 „zwölf Blumen & Knospen in einer gelben Vase (Leinwand zu 30). Also das Letzte ist hell auf hell und wird, hoffe ich, das Beste.“ B 666.

544 „einen Strauß von 12 Sonnenblumen in einem gelben, irdenen Krug“ B 667.

Auch in diesem Bild setzt van Gogh auf den Kontrast von Gelb und Blau. Allerdings im Vergleich zu *Fünf Sonnenblumen in einer Vase* in deutlich gemäßiger Form. Oder, wie er es beschreibt, „hell auf hell“. Die Blüten sind weitgehend in warmen Ocker- und Gelbtönen gehalten. Einige der Blütenstände sind dunkelbraun mit schwarzen Akzenten, die Stängel, Blätter und Hüllblätter der Blumen changieren in verschiedenen, gedeckten Grüntönen. Der Untergrund, auf dem die Vase steht, strahlt Gelb, die Wand im Hintergrund, vor der sich die Blumen deutlich abheben, in einem hellen Türkis. Der gelbe Krug, der wie eine Brücke Tisch und Wand verbindet, ist durch eine feine Linie horizontal halbiert. Die untere Hälfte, die vom gelben Untergrund hinterfangen ist, ist etwas blasser gehalten, die obere, hinter der die grünlichblaue Wand zu sehen ist, zeigt ein reineres, klareres Gelb.

Die im vorherigen Bild auffällige Konturierung setzt der Maler in diesem Bild ebenfalls zurückhaltender ein. Statt Umrisslinien in Komplementärfarben verwendet er hier Konturen in dunklerem Braun, nicht aber in schwarz, womit er die typische Härte des klassischen Cloisionismus vermeidet. Zudem umreißt er nicht alle Sonnenblumen, sondern betont nur einzelne Stiele, den Krug und die Trennungslinie zwischen Tischkante und Wand. Dennoch hat van Gogh auch bei diesem Strauß seine Sonnenblumen mit einer Art „Heiligenschein“ versehen, allerdings nicht durch eine auffällige, kontrastierende Umrisslinie, sondern durch leichte Variationen der Hintergrundfarbe. So ist das Türkis stellenweise durch Beimischung von Weiß, teilweise auch durch weiße Übermalung, aufgehellt: Einzelnen Blumen wird so der Anschein eines Strahlens verliehen. Am auffälligsten ist dies bei den beiden reifen Blütenköpfen, die links unten über den Krug herabhängen. Auch der Raum zwischen den Sonnenblumen im Krug und der schweren Knospe rechts ist etwas heller als der restliche Hintergrund. Bei der Blüte senkrecht darüber sind entlang der Blütenblätter helle Akzente gesetzt und die Sonnenblume, die sich in der obersten Reihe links befindet, weist ebenfalls entlang ihrer Blütenblätter einen schmalen, helleren Streifen auf, der in den bläulichen Ton des Hintergrundes übergeht.

Der gedämpfte Komplementärkontrast zwischen den warmen Gelb- und Ockertönen und dem hellen Türkis, die zurückhaltende Konturierung und die leichten Halos haben alle einen gemeinsamen Effekt: der Sonnenblumenstrauß steht vor dem kahlen Hintergrund in seiner Gesamtheit im Mittelpunkt, die Farbgebung unterstreicht seinen Charakter, ohne sich selbst in den Vordergrund zu drängen. Es gibt nichts, was den Betrachter von der Erscheinung der Sonnenblumen ablenkt – weder einen zu expressiven Pinselduktus, noch eine zu grelle Farbigkeit. Das gesamte Augenmerk des Betrachters und vermutlich auch das des Malers liegt auf den Blüten, die sich ihm in den verschiedensten Stadien ihres Lebenszyklus<sup>545</sup> präsentieren. Van Gogh selbst schreibt über diese Fassung, sie werde hoffentlich die Beste<sup>545</sup>. In der vierten Version, *Vierzehn Sonnenblumen in einer Vase*, hat der Maler diesen Charakter noch einmal verdichtet, sowohl die Farbigkeit als auch die Gestaltung der einzelnen Blüten betreffend.

Schon kurze Zeit später, am 24. August, teilt Vincent Theo mit, er arbeite nun am vierten Strauß Sonnenblumen<sup>546</sup>. Er betont dabei die Ähnlichkeit zu einem *Stilleben mit Quitten und Zitronen* (F 383, JH 1339; Abb. 8), das er 1887 gemalt hatte:

Ce quatrième est un bouquet de 14 fleurs et est sur fond jaune comme une nature morte de coings et de citrons que j'ai fait dans le temps. Seulement comme c'est beaucoup plus grand cela produit un effet assez singulier et je crois que cette fois ci c'est peint avec plus de simplicité que les coings et citrons.<sup>547</sup>

Nur zwei Tage später, am 26. August, berichtet er erneut von diesem Bild. Wieder geht er dabei besonders auf die Farbgebung ein, die dem früheren Stilleben ähnelt:

<sup>545</sup> Vgl. B 666.

<sup>546</sup> Vgl. B 668.

<sup>547</sup> „Dieses Vierte ist ein Strauß mit 14 Blumen und ist auf gelbem Grund, wie ein Stilleben mit Quitten und Zitronen, das ich früher gemacht habe. Nur da es viel größer ist, ergibt dieses einen ziemlich einzigartigen Effekt und ich glaube, dass es dieses Mal mit größerer Schlichtheit gemalt ist als die Quitten und Zitronen.“ Ebd.



Les tournesols avancent, il y a un nouveau bouquet de 14 fleurs sur fond jaune vert, c'est donc exactement le même effet – mais en plus grand format, toile de 30 – qu'une nature morte de coings et de citrons que tu as déjà mais dans les tournesols la peinture est bien plus simple.<sup>548</sup>

An beiden Stellen weist Vincent van Gogh sowohl auf die Ähnlichkeiten als auch die Unterschiede zu seinem *Stilleben mit Quitten und Zitronen* hin. Auch dieses Bild von 1887 hatte er gänzlich in verschiedenen Gelbtönen gehalten, doch die Sonnenblumen sind von größerem Format und, wie van Gogh es ausdrückt, viel einfacher gemalt. Betrachtet man beide Arbeiten nebeneinander, so erklärt sich, was er darunter versteht. Bei den Früchten hat van Gogh 1887 großes Augenmerk auf die Verteilung von Licht und Schatten gelegt und die Gelbtöne bis ins Weiß aufgehellert und ins Grün abgedunkelt, um eine möglichst überzeugende Illusion von Räumlichkeit und Stofflichkeit zu erzeugen. Dadurch treten die tatsächlichen Formen der einzelnen Früchte in den Hintergrund. Den Sonnenblumenstrauß von 1888 zeigt der Maler hingegen gleichmäßig ausgeleuchtet. Möglichen Schattenwürfen schenkt er keine besondere Beachtung, stattdessen konzentriert er sich darauf, jede Blüte in ihrer Gesamtheit und Abgeschlossenheit darzustellen. Er legt sein Augenmerk nun auf die wesentlichen Bestandteile, die die Erscheinung seines Motivs bestimmen. Besonders deutlich wird diese Vereinfachung, wenn man den jeweiligen Hintergrund vergleicht. Das Obststilleben scheint auf einem Tuch arrangiert zu sein, das im Vordergrund durch einen Faltenwurf gekennzeichnet ist. Im Hintergrund verwendet van Gogh viele feine Pinselstriche, die teilweise konzentrisch um die Früchte herum verlaufen und teilweise wie Strahlen von diesen ausgehen. Dies erzeugt im Auge des Betrachters einige Unruhe, der Blick wird immer wieder vom eigentlichen Motiv abgelenkt. In *Vierzehn Sonnenblumen in einer Vase* reduziert van Gogh den Hintergrund hingegen auf eine monochrome Fläche, die die Aufmerksamkeit nicht durch einen auffälligen Pinselduktus auf

548 „Die Sonnenblumen schreiten voran, es gibt einen neuen Strauß mit 14 Blumen auf gelb-grünem Grund, es ist also genau der gleiche Effekt – aber auf größerem Format, Leinwand zu 30 – wie ein Stilleben mit Quitten und Zitronen, das du schon hast, aber in den Sonnenblumen ist die Malerei viel einfacher.“ B 669.

sich zieht. Die Konzentration auf die schlichte Form des Motivs und auf eine Farbfamilie, ohne dabei den Effekten von Licht und Schatten zu viel Bedeutung zukommen zu lassen, ist in *Vierzehn Sonnenblumen in einer Vase* die Basis der „simplicité“, die der Maler in seinen Briefen betont.

In *Vierzehn Sonnenblumen in einer Vase* zeigt Vincent van Gogh den größten Sonnenblumenstrauß. Der Strauß mit vierzehn Blüten und einer Knospe steht im selben Krug wie die vorausgegangene Version vor türkisfarbenem Hintergrund. Der Hintergrund wird auf derselben Höhe horizontal geteilt, der Untergrund, auf dem der gelbe Krug steht, ist von einem dunklen, minimal grünstichigen Ocker, die Wand im Hintergrund von einem hellen, strahlenden Gelb. Der Bildaufbau gleicht in seiner Anlage vollständig demjenigen von *Zwölf Sonnenblumen in einer Vase*, doch handelt es sich nicht um eine in der Farbigkeit abgewandelte Kopie dieser Version, sondern um ein eigenständiges Bild. Van Gogh hat hier einen anderen Strauß gemalt. In diesem Bouquet vor gelbem Grund haben sechs oder sieben Blüten bereits alle oder zumindest den größten Teil ihrer Blütenblätter verloren, so dass nur noch die bloßen Blütenköpfe mit den Kernen übrig sind. Die übrigen Blumen stehen in voller Blüte, wobei die Abstufungen ihres Reifegrades dadurch gekennzeichnet sind, das manche sich bereits dem Boden entgegenneigen, während andere sich noch frisch nach oben recken. Links hängt noch eine einzelne Knospe über den Krugrand. Diese Knospe sieht Dorn als „eine Art spiegelbildliche Entsprechung“<sup>549</sup> zur Knospe, die in *Zwölf Sonnenblumen in einer Vase* rechts über den Krugrand hängt. Dies ist jedoch das einzige Element, das die beiden Bouquets gemeinsam haben. So gelangt man zu dem Schluss, dass jede der beiden Versionen eine eigenständige Komposition besitzt. Nach Dorn war van Gogh „sichtlich bemüht, Wiederholungen im Motiv zu vermeiden.“<sup>550</sup>

---

549 Dorn 1990 S. 74

550 Ebd.

Nicht nur beim zurückhaltenden Pinselduktus, sondern auch in der farblichen Gestaltung wird die von van Gogh im Zusammenhang mit diesem Gemälde propagierte „simplicité“ deutlich. Der Maler beschränkt sich auf wenige Farbtöne und verzichtet auf aufwändige Mischungen. Die Samenstände sind alle in einem Ocker mit leichter Orangetönung gehalten und weisen alle ein gelb-grünes Herz auf. Den gleichen Grünton verwendet van Gogh auch für die Stängel und Blätter sowie für die Hüllenblätter, wo er an wenigen Stellen noch ein dunkles Blaugrün hinzufügt. Die Blütenblätter sind entweder im gleichen Ockerton wie die Samenstände gehalten oder von einem etwas helleren, minimal grünstichigen Gelb, in dem auch der Untergrund, auf dem der Krug steht, gestaltet ist. Einige der Sonnenblumenkerne sind durch dunkles Braun hervorgehoben. Hinzu kommt nur noch das helle Gelb der Wand im Hintergrund. Der Krug ist genau auf der Höhe horizontal geteilt, auf der auch die Kante zwischen Tischplatte und Wand verläuft. Diese Trennlinien hat van Gogh mit einer blaugrünen Kontur markiert. Dieser Farbton taucht noch an zwei Stellen in den Hüllenblättern auf und unterstützt links unten die ockerfarbene Kontur des Kruges. Zudem hat van Gogh seine Signatur in diesem Blau in den Krug gesetzt. Der untere Teil des Kruges, der sich vor dem dunklen Untergrund befindet, ist im hellen Gelb der Wand im Hintergrund gehalten, der obere Teil vor dieser Wand greift dafür das dunklere Gelb der Tischplatte auf. So gibt der Krug die Farben des Hintergrunds horizontal gespiegelt wieder. Auf diese Weise kann der Maler die Vase von ihrem Hintergrund abheben, ohne weitere Farbtöne ins Bild nehmen zu müssen.

Auf die Aureolen, mit denen er die Sonnenblumen in den vorangegangenen Gemälden teilweise umgeben hatte, verzichtet Vincent van Gogh hier komplett, der Hintergrund ist einheitlich hell, aber zurückhaltend gestaltet. Auch dunkle oder kontrastierende Konturen setzt er, wenn man von den dunkleren Schatten an einigen wenigen Hüllenblättern absieht, nicht mehr ein. Die einzige Ausnahme bildet hier die blaue Linie, die die beiden gelben Flächen des Hintergrunds separiert. Statt durch Hilfsmittel wie dunkle Konturen oder den sogenannten Heiligenschein, betont van Gogh die einzelnen Blüten in diesem

Strauß dadurch, dass sie häufiger alleine vor dem Hintergrund stehen: Es gibt in diesem Strauß weniger Überscheidungen als im vorausgegangenen Gemälde. Während der Strauß vor dem türkisen Hintergrund eher kompakt wirkt und die Blüten sich stellenweise stark gegenseitig verdecken, ist das Bouquet in der vierten Fassung dekomprimiert. Zwischen den einzelnen Blüten ist mehr Platz, ihre Stängel sind länger und sie stehen lockerer gesteckt. Der Raum von der Oberkante der Vase bis zum oberen Bildrand ist zwar nur minimal größer, doch die Blumen scheinen ihn besser auszunutzen. Auf diese Weise können sich die einzelnen Blüten dem Betrachter besser präsentieren und ihre individuelle Gestaltung tritt deutlicher zu Tage. So gelingt Vincent van Gogh in dieser Fassung, worauf er bereits in den vorausgegangenen Arbeiten abgezielt hatte: Jede Sonnenblume kann durch ihr einzigartiges Aussehen einen eigenen Charakter zum Ausdruck bringen.

Es scheint unbestreitbar, dass Vincent van Gogh bei der Gestaltung seiner Sonnenblumen im Sommer 1888 großen Wert darauf legt, die Individualität jeder einzelnen Blüte herauszuarbeiten. Keine Blume gleicht der anderen, sie sind nicht nach einem bestimmten Schema gefertigt, sondern jede Pflanze wurde vom Maler einzeln betrachtet und so wiedergegeben, wie sie sich ihm dargestellt hat. Dieses Vorgehen verleiht den Blüten nicht nur individuelle, sondern auch lebendige Züge, was sich auch van Goghs Zeitgenossen offenbart. 1913 schreibt Albert Dreyfus in *Die Kunst für alle: Malerei, Plastik, Graphik, Architektur* über die Sonnenblumen des Holländers: „man sehe sich einen Sonnenblumenstrauß Vincents an mit den fast tierhaft lebendigen Kerlchen“<sup>551</sup>. Auch Jahrzehnte später sind Betrachter dieser Arbeiten immer noch empfänglich für den besonderen Charakter dieser Pflanzendarstellungen. Robert Rosenblum sieht „van Goghs Gespür für die Blume als Lebewesen“<sup>552</sup> nirgendwo so deutlich zu Tage treten wie in seinen Sonnenblumenstudien. Rosenblum betont die

---

551 Dreyfus 1913, S. 98

552 Rosenblum 1981, S. 90.

wundersame Lebenskraft jedes Stengels und jeder einzelnen Blüte, so als sei jede Blume an einem bestimmten Punkt eines geheimnisvollen Lebenszyklus dargestellt, der seinen vitalen Höhepunkt in den strahlenden Blüten oben erreicht und dann in den Blüten, die ihre Köpfe über den Rand der Vase hängen lassen, ermattet.<sup>553</sup>

Das ganze Ausmaß der Vermenschlichung, die Vincent van Gogh seinen Sonnenblumen angedeihen lässt, und die Parallele zu den unterschiedlichen Stadien eines Menschenlebens, die Rosenblum bemerkt, werden dann vollkommen deutlich, wenn man die verschiedenen Versionen der *Sonnenblumen in einer Vase* mit dem zeitgleich entstandenen Porträt von Patience Escalier vergleicht.

Van Goghs Vorgehen bei der ersten Fassung des Portraits des alten Bauern gleicht seiner Arbeit bei *Fünf Sonnenblumen in einer Vase*, wo er die Blüten vor königsblauem Grund zeigt. In beiden Werken setzt er auf den kräftigen Kontrast zwischen den Gelb- und Orangetönen von Gesicht und Hut bzw. der Sonnenblumen vor dem tiefblauen Hintergrund. In den folgenden Versionen der beiden Motive gibt er diesen krassen Gegensatz zu Gunsten anderer Farbwirkungen auf. Den Bauern porträtiert er vor einem leuchtend orangefarbenen Hintergrund, einer Farbe, die mit dem Hautton des Mannes harmoniert und nur noch mit der Farbe seiner Jacke kontrastiert. Eine ganz ähnliche Farbgebung wählt er dann auch für die Version der *Zwölf Sonnenblumen in einer Vase*. Das blasse Blaugrün, vor dem van Gogh nun den Sonnenblumenstrauß präsentiert, ähnelt stark dem Türkisblau der Jacke des Bauern. Allerdings sind die Blumen selbst von teilweise eher gedeckten Gelb- und Ockertönen anstatt des kräftigen Orangerot, dem das Blaugrün im Porträt gegenübersteht. Für das Bildnis von Patience Escalier wählt van Gogh den orangefarbenen Hintergrund, um die Glut der Sommerhitze, die er bereits im Gesicht seines Modells spiegelt, noch zu betonen. Um das Leuchten der Gesichtsfarbe zu verstärken, entscheidet der Maler sich also nicht für die Betonung durch die Komplementärfarbe, sondern für einen ähnlichen Farbton. So erzielt er den

<sup>553</sup> Ebd., S. 91 ff.

gewünschten Effekt, indem er mehr von der gleichen Farbe hinzuaddiert. Das gleiche Vorgehen wählt er auch in *Vierzehn Sonnenblumen in einer Vase*. Er steigert die Leuchtkraft der gelben Sonnenblumen nicht durch farbliche Gegensätze, sondern durch noch mehr und helleres Gelb im Hintergrund. Auf eine zusätzliche Kontrastwirkung, wie sie durch die blaue Jacke des Bauern bestehen bleibt, verzichtet er hier komplett. Doch das helle Gelb und das leuchtende Orange dieser beiden Bildhintergründe strahlen um die Wette und verleihen auch den Farben des Motivs, das sie hinterfangen, eine intensive Leuchtkraft.

Neben der ähnlichen Handhabung der Farbgebung zeigt auch die Komposition der Porträts und der Darstellungen der Sonnenblumensträuße große Ähnlichkeiten. In beiden Fällen wählt Vincent van Gogh einen sehr reduzierten Bildaufbau, in dem sein Hauptmotiv fast die ganze Bildfläche ausfüllt und den Betrachter keine zusätzlichen Details ablenken. Zudem verzichtet der Maler in den späteren Versionen beider Motive auf den in den ersten Fassungen vor allem im Hintergrund noch deutlicher ausgeprägten Pinselduktus.

All diese gestalterischen Ähnlichkeiten ergäben sich nicht, wenn der Künstler nicht auch eine enge Verwandtschaft in den beiden Motiven selbst wahrgenommen hätte. Mit *Patience Escalier* porträtiert Vincent van Gogh einen ehemaligen Viehhirten, der mittlerweile als Gärtner tätig ist und so auch in hohem Alter noch eine körperlich schwere Arbeit verrichtet. Sein ganzes Leben lang hat er bei Wind und Wetter in der freien Natur gearbeitet. All das hat sein Aussehen gezeichnet: Seine Haut ist sonnenverbrannt, seine Finger sind knotig von der harten Arbeit, seine Wangen eingefallen und sein Blick erschöpft, beinahe leer. Der größte Teil seines Lebens liegt hinter ihm und es war geprägt von Anstrengung und Entbehrung unter der glühenden Sonne des Südens. All das vermittelt van Gogh in seinem Porträt.

Den Sonnenblumen ergeht es ganz ähnlich wie dem alten *Patience Escalier*. Auch ihnen setzt die Sonne zu. Obwohl Vincent van Gogh seinem Bruder schreibt, er müsse jeden Morgen von Sonnenaufgang

an arbeiten, „car les fleurs se fanent vite“<sup>554</sup>, ist es gut möglich, dass er sich bewusst für die schon fast verwelkten Blüten als Motiv entscheidet. Er zeigt keinen Strauß frischer Blumen, die, mit ausreichend Wasser versorgt, ihre volle Pracht entfalten können, wie beispielweise Monet das 1881 in einem Blumenstillleben tut<sup>555</sup>, obwohl seine Arbeiten zeigen, dass ihm auch Knospen und gerade erst erblühte Blumen zur Verfügung stehen. Stattdessen malt er Krüge voller Sonnenblumen, die bereits welken und deren Köpfe, schwer von den reifen Kernen, zu Boden gezogen werden. Viele Blüten in van Goghs Stillleben haben bereits das Ende ihrer Lebensspanne erreicht, ganz so, wie der alte Viehhirte Patience Escalier. Sie haben, wenn man so will, ihre Arbeit getan und die Sonne des südlichen Hochsommers fordert jetzt ihren Tribut. Nun lassen sie erschöpft und resigniert die Köpfe hängen, so wie auch der alte Mann ausgezehrt und müde zum Betrachter blickt<sup>556</sup>.

Es gibt Interpretationsansätze, die sich auf einen Brief Vincent van Goghs vom 19. Februar 1890 stützen. Darin bezeichnet der Maler die Sonnenblume als ein Symbol für Dankbarkeit. In engen Zusammenhang damit wird auch seine Aussage vom August 1888 gesetzt, als er schreibt „mais enfin je m'en console en ravisant des tournesols“<sup>557</sup>. Hieraus und aus der Entstehung zu jener Zeit, als van Gogh sehnsüchtig auf seinen Freund Gauguin wartet, ergibt sich die Deutung der Sonnenblumen als Freundschaftssymbol. Hoffmann weist in diesem Kontext darauf hin, dass Freundschaft und Künstlertum zu den traditionellen Sinnschichten des Motivs der Sonnenblume zählen, als diese

554 „weil die Blumen schnell welken“ B 666.

555 Vergleiche hierzu Claude Monet, *Sonnenblumen*, 1881, 101 × 81,3 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York. „In Monets Sonneblumenbild dagegen sehen wir ein geschlossenes Ganzes; die Individualität der Blumen geht in einem dekorativen Lichtschimmer unter, [...] Monets Stillleben ist vor allem Gegenstand ästhetischen Vergnügens, in dem das Natürliche dem Künstlichen letztlich untergeordnet ist; van Gogh dagegen ordnet das Künstliche der dekorativen Formen letztlich dem allumfassenden Eindruck vitaler Naturenergien unter, den die Einzelexistenzen dieser Blumen vermitteln.“ Rosenblum 1981, S. 92.

556 Siehe hierzu auch: Schneede, Uwe: Van Gogh in Arles: Gemälde 1888/1889, München 1989.

557 „aber schließlich tröste ich mich mit dem Anblick der Sonnenblumen“ B 665.

zur Modeblume des Fin de Siècle avanciert<sup>558</sup>. Auch Bernd Wengler bezieht sich auf diese Briefstelle, wenn er die Sonnenblumen als einen Ersatz für das Zusammensein mit Gauguin und als unbewussten Ausdruck der Sehnsucht nach einer Verbindung mit Gauguin<sup>559</sup> deutet. Schon die Wortbedeutung macht die ‚tournesol‘ in seinen Augen zur Symbolträgerin „vor allem für Verehrung, Bewunderung und ‚Dankbarkeit‘, wie Vincent hervorhob, aber auch für Liebesbeziehungen von Kindern zu den Eltern, Liebenden und Geliebten, aber auch von der Liebe des Künstlers zur Natur.“<sup>560</sup> Eine Deutung im Sinne eines Symbols für Dankbarkeit über den Sinn der Kunst nimmt auch Thomas Noll vor<sup>561</sup>. Zudem hebt Noll die von van Gogh verwendeten Begrifflichkeiten hervor und betont, dass der Holländer in einem Brief Ende August 1888 die Sonnenblumen nicht „tournesols“ nennt, sondern sie als „les soleils“ bezeichnet<sup>562</sup>. Hieraus ergibt sich für ihn die Interpretation der Sonnenblumen als Sinnbild für schöpferische Kraft. Auch Bailey setzt sich für die Interpretation des Motivs der Sonnenblumen mit verschiedenen Bedeutungsebenen der Sonnenblume auseinander<sup>563</sup>. So erkennt auch er zunächst einen Zusammenhang zwischen van Goghs Motivwahl und der Sehnsucht nach seinem Freund Paul Gauguin. Da Gauguin bereits van Goghs Pariser Sonnenblumen-Bilder bewundert hatte, vermutet Bailey, dass van Gogh hoffte, mit der neuerlichen Behandlung dieses Motivs, von der er Gauguin auch unterrichtete, diesen beeindrucken und so in den Süden locken zu können. In diesem Zusammenhang weist Bailey auch darauf hin, dass in Peru, wo Gauguin aufwuchs, die Sonnenblume der Legende nach mit dem Sonnengott der Inka in Verbindung steht. Diese symbolische Bedeutung könnte, so Bailey, van Goghs Sicht auf die Sonnenblume ebenso beeinflusst haben wie die niederländische Tradition. Dort wurde die Sonnenblume mit der Liebe der Menschen für Gott oder Christus

558 Vgl. Hoffmann, Konrad: Zu van Goghs Sonnenblumen, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 31 [1] (1968), S. 34.

559 Vgl. Wengler, Bernd: Vincent van Gogh in Arles. Eine psychoanalytische Künstler- und Werkinterpretation, Kassel 2013, S. 127/128.

560 Ebd., S. 128.

561 Vgl. Noll 1994, S. 134.

562 Vgl. ebd., S. 133.

563 Vgl. Bailey 2013, S. 48 ff.



assoziiert und als Symbol für das Licht der Welt verstanden. Zudem führt Bailey noch die säkulare Lesart der Sonnenblume als Sinnbild für Verehrung und Stolz an<sup>564</sup>.

Doch all diese Lesarten scheinen bei der genauen Betrachtung der Sonnenblumen, so wie van Gogh sie gemalt hat, weniger zutreffend. Rosenblum beschreibt van Goghs Gespür für das „Pflanzlich-Geheimnisvolle“<sup>565</sup>, mit dessen Hilfe er die organische Vitalität, das Aufblühen und Vergehen, den eigenen Charakter, ja die eigene Seele jeder einzelnen Blüte eingefangen hat. Wenn man die einzelnen Blumen betrachtet, die van Gogh in allen Lebensstadien vom Knospen bis hin zum Verwelken gezeigt hat, so scheint jede einzelne ein Individuum zu sein. Und jedem dieser Einzelwesen widmet der Maler sich gesondert. Er versucht, jede Blüte in ihrer ganzen Einmaligkeit zu erfassen und wiederzugeben. Durch die Verbindung mit so abstrakten Werten wie Dankbarkeit, Freundschaft oder Sehnsucht würden die Blumen zu weitgehend seelenlosen Symbolen, zu Prototypen, die nur als Stellvertreter für eine Idee dienen. Es ist zwar sehr gut möglich, dass van Gogh bei der Arbeit an den Sonnenblumen durch Gefühle wie Sehnsucht, Dankbarkeit oder der Suche nach Trost bewegt wurde. Aber dennoch liegt sein Hauptaugenmerk darauf, ihre Einzigartigkeit und ihre Aura von Beseeltheit herauszuarbeiten und nicht darauf, sie zur Hülle für einen tiefergehenden, ideellen Gehalt zu machen. Statt sie zum Symbol für den einen oder anderen abstrakten Wert zu machen, stattet Vincent van Gogh seine Sonnenblumen mit menschenähnlichen Zügen aus und verleiht ihnen den gleichen Ausdruck wie dem alten Viehhirten in seinem Porträt. So vermitteln Blumen und Mann beide die gleichen, ganz menschlichen und sehr konkreten Empfindungen von Erschöpfung und Sterblichkeit.

#### 4.2.2 Der Dichter und die Sternennacht

Im August 1888, als Vincent van Gogh den alten Gärtner Patience Escalier porträtiert, plant er zeitgleich noch ein weiteres Bildnis.

<sup>564</sup> Siehe hierzu auch: Dickel, Hans: Kunst als zweite Natur. Studien zum Naturverständnis der modernen Kunst, Berlin 2006.

<sup>565</sup> Rosenblum 1981, S. 92.

Davon berichtet er seinem Bruder Theo am 18. August: „Je voudrai faire le portrait d’un ami artiste qui rêve de grands rêves, qui travaille comme le rossignol chante parce que c’est ainsi sa nature.“<sup>566</sup> Zu diesem Zeitpunkt hofft van Gogh noch, für dieses Bild seinen Freund Paul Gauguin porträtieren zu können<sup>567</sup>, sobald dieser nach Arles kommt. Von dem Porträt hat er bereits eine genaue Vorstellung, die er im weiteren Verlauf des Briefes beschreibt:

Cet homme sera blond. Je voudrai mettre dans le tableau mon appréciation, mon amour que j’ai pour lui. Je le peindrai donc tel quel, aussi fidèlement que je pourrai – pour commencer. – Mais le tableau n’est pas fini ainsi. Pour le finir je vais maintenant être coloriste arbitraire. J’exagère le blond de la chevelure, j’arrive aux tons oranges, aux cromes, au citron pâle. Derrière la tête – au lieu de peindre le mur banal du mesquin appartement je peins l’infini. Je fais un fond simple du bleu le plus riche, le plus intense que je puisse confectionner et par cette simple combinaison, la tête blonde éclairée sur ce fond bleu riche obtient un effet mystérieux comme l’étoile dans l’azur profond.<sup>568</sup>

Schon bevor der Maler dieses Bild in Angriff nimmt, steht bereits fest, dass es mehr sein wird als ein bloßes Porträt. Von Anfang an stellt dieses Bildnis für Vincent van Gogh auch einen Weg dar, um seine persönlichen Gefühle – Liebe und Wertschätzung – zum Ausdruck zu bringen. Um diese für jeden sichtbar zu machen, will van Gogh den Kopf

566 „Ich möchte das Porträt eines Künstlerfreundes machen, der große Träume träumt, der arbeitet, wie die Nachtigal singt, weil das seine Natur ist.“ B 663.

567 Utert, Evert van/Tilborgh, Louis van/Heugten, Sjraar van: Catalogue, in: Kat. Ausst. Vincent van Gogh. Paintings, Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam 1990, Mailand 1990, S. 147.

568 „Dieser Mann wird blond sein. Ich möchte meine Wertschätzung, meine Liebe, die ich für ihn habe, in das Gemälde hineinlegen. Ich werde ihn also unverändert malen, genauso naturgetreu wie ich kann – für den Anfang. – Aber das Gemälde ist so noch nicht fertig. Um es zu vollenden werde ich jetzt ein eigenmächtiger Kolorist sein. Ich übertreibe das Blond der Haare, ich komme zu orangen Tönen, zu Chrom, zu blassem Zitronengelb. Hinter dem Kopf – anstelle der gewöhnlichen Mauer des schäbigen Appartements male ich die Unendlichkeit. Ich mache einen einfachen Hintergrund aus dem reichsten, dem intensivsten Blau, das ich herstellen kann und durch diese einfache Kombination, dem erleuchteten, blonden Kopf vor dem reichen blauen Hintergrund, entsteht ein geheimnisvoller Effekt, wie ein Stern im tiefen Azur.“ B 663.

des Freundes gestalten wie einen strahlenden Stern an einem blauen Nachthimmel. Wo er sonst die Landschaft vermenschlicht, plant er hier nun, den umgekehrten Weg zu gehen und die menschliche Gestalt der Natur anzugleichen.

### Der Dichter

Nachdem Paul Gauguin jedoch auf sich warten lässt und seine Reise nach Arles immer wieder verschiebt, löst Vincent van Gogh sich von der Vorstellung, ihn zu porträtieren. Wichtiger ist für ihn, seinen Plan von dem Bild, das er *Der Dichter* nennt, möglichst bald umzusetzen. Da kommt ihm Eugène Boch zu Hilfe, ein belgischer Maler, der den Sommer in Arles verbringt. Van Gogh hat ihn bereits im Juni durch ihren gemeinsamen Freund Dodge MacKnight kennengelernt. In den folgenden Monaten verbringen die drei immer wieder Zeit gemeinsam, malen und diskutieren. Am 3. September, einen Tag vor Bochs Abreise, schreibt van Gogh: „Eh bien, grâce à lui – j’ai enfin une première esquisse de ce tableau que depuis longtemps je rêve – *le poète*. – Il me l’a posé.“<sup>569</sup>. Mit Sicherheit hat van Gogh sich nicht leichtfertig dafür entschieden, statt Gauguin Boch zu porträtieren und als Vorbild für *Der Dichter* zu wählen. Vincent van Gogh ist hinsichtlich seiner Modelle stets wählerisch und mehr als einmal verwirft er eine Komposition, weil er kein geeignetes Modell finden kann. Er schätzt Gauguin und dessen Kunst sehr und so ist es nicht verwunderlich, dass er seine Idee vom Bild *Der Dichter* anfangs mit einem Porträt des Franzosen verwirklichen will. Zunächst scheint es unwahrscheinlich, dass er den Belgier Eugène Boch als adäquaten Ersatz für dieses Bildthema betrachten könnte. So missbilligt er beispielsweise das Verhalten MacKnights und Bochs gegenüber der ländlichen Bevölkerung der Umgebung<sup>570</sup>. Doch er sieht in der Kunst des Belgiers Potenzial, auch wenn ihr augenblicklich noch die richtige Individualität fehlt: „Maintenant j’ai vu du travail de ce *Bock*, c’est rigoureusement impressionniste mais pas fort, dans ce moment où cette technique nouvelle le préoccupe encore trop pour pouvoir être soi. Il se fortifiera et déga-

<sup>569</sup> „Nun gut, dank ihm habe ich endlich eine erste Skizze des Bildes, von dem ich schon lange träume – *Der Dichter*. – Er hat mir dafür Modell gesessen.“ B 673.

<sup>570</sup> Vgl. B 650 und B 657.

gera sa personnalité je pense.<sup>571</sup> Nach MacKnights Abreise Ende August verbessert sich van Goghs Verhältnis zu Boch jedoch schnell und der Belgier beginnt in seinem Ansehen rasch zu steigen. Noch am gleichen Abend, so berichtet Vincent Theo, scheinen die beiden Maler ein ausführliches Gespräch über Kunst zu führen. Zudem zieht Boch einen Aufenthalt in der Borinage in Betracht, wo van Gogh selbst einige Zeit gelebt hatte. Dies und die Tatsache, dass Boch van Goghs Ratschläge scheinbar dankend annimmt und ihm in vielen Punkten zustimmt, steigern van Goghs Wertschätzung für den Belgier beträchtlich und er schließt auch eine längerfristige Zusammenarbeit gemeinsam mit Gauguin nicht aus. Vincent fasst den Abend für Theo folgendermaßen zusammen:

Ah – Mac Knight a enfin décampé – je ne le regrette point. Son copain le belge n'en paraissait pas fort attristé pas non plus lorsqu'il est venu hier me le raconter et que nous avons passé la soirée ensemble. Il est très raisonnable dans ses idées et sait au moins ce qu'il veut. Il fait maintenant de l'impressionisme timide mais très en règle, très juste. Et je lui ai dit que c'était la meilleure chose qu'il pouvait faire quoiqu'il y perdrait 2 ans peut-être retardant son originalité, mais enfin lui ai je dit, il est aussi nécessaire de passer régulièrement par l'impressionisme maintenant que cela l'était *autrefois* de passer par un atelier parisien. Cela il l'admettait absolument en plein justement puisqu'ainsi on ne choque personne et ne peut pas plus tard être accusé de ne pas être à la hauteur de la question. Il y songe sérieusement à aller peindre les charbonniers du Borinage et s'il est encore ici lorsque Gauguin viendra, pas impossible alors qu'on lui demandera de faire pour nous dans le nord ce que nous ferions pour lui dans le midi, faire tout notre possible pour le faire vivre à meilleur marché que seul.<sup>572</sup>

571 „Jetzt habe ich Arbeiten von diesem Bock gesehen; es ist streng impressionistisch aber nicht kraftvoll, in diesem Moment, wo diese neue Technik ihn noch zu sehr beschäftigt, um er selbst sein zu können. Ich denke, er wird kräftiger werden und seine Persönlichkeit herausarbeiten.“ B 650.

572 „Ah – Mac Knight ist endlich verschwunden – das daudere ich überhaupt nicht. Sein Freund, der Belgier, schien darüber auch nicht besonders traurig zu sein, als er es mir gestern erzählen kam und wir verbrachten den Abend zusammen. Er macht jetzt zaghaften Impressionismus, aber sehr regelkonform, sehr genau. Und ich habe ihm gesagt,

Doch nicht nur die Zuneigung, die Vincent van Gogh Eugène Boch nach einigen Anfangsschwierigkeiten entgegenbringt, qualifiziert den Belgier als mögliches Modell. Vincent beschreibt ihn auch als „ce jeune homme à mine Dantesque“<sup>573</sup>. Im Spätsommer und Herbst 1888 entwickelt van Gogh kurzzeitig ein reges Interesse für Dante, vermutlich ausgelöst durch den Artikel *Boccace d'après ses œuvres et les témoignages contemporains* von Henry Chochin, der im Juli in der *Revue des Deux Mondes* erschienen war<sup>574</sup>. Durch den Vergleich mit dem italienischen Dichter und Philosophen erscheint Boch plötzlich geradezu prädestiniert für ein Bildnis mit dem Titel *Der Dichter*. So stürzt sich van Gogh kurz vor der Abreise Bochs in die Arbeit und innerhalb eines Tages absolviert er gleich zwei Sitzungen mit Boch. So entsteht *Bildnis Eugène Boch (Der Dichter)* (F 462, JH 1574; Abb. 9).

Zunächst wirkt *Der Dichter* wie das Negativ zur zweiten Fassung von *Der Bauer*. Auf der einen Seite der alte, körperlich arbeitende Mann am helllichten Tag, auf der anderen der junge Denker mitten in der Nacht. Das Hochformat zeigt den Mann als Brustbild frontal, den Kopf ins Halbprofil nach rechts gewandt, vor dem dunkelblauen, von Sternen übersäten Hintergrund. Boch hat hier sehr kurzes, braunes Haar und ein schmales, blasses Gesicht mit eingefallenen Wangen, in dem van Gogh einzelne gelbe und rötliche Akzente gesetzt hat. Sein Blick geht zwar in Richtung des Betrachters, doch wie Patience Escalier scheint auch er durch diesen hindurch ins Leere zu blicken. Er trägt einen blonden Schnurr- und Kinnbart, ein weißes Hemd, eine orange-grün gestreifte Krawatte und eine gelbe Jacke mit kurzem Revers. Seinen Kopf umgibt eine schmale Kontur vom selben Goldgelbton,

---

dass es das Beste wäre, was er tun könnte, obwohl er damit vielleicht seine Originalität hinauszögernd zwei Jahre verlieren könnte, aber letztendlich, habe ich ihm gesagt, ist es auch notwendig, jetzt ordnungsgemäß den Impressionismus durchzumachen, wie es früher war, ein Pariser Atelier durchzumachen. Das hat er vollkommen zugegeben, denn auf diese Weise schockiert man niemanden und kann später nicht beschuldigt werden, dieser Sache nicht gewachsen zu sein. Er träumt ernstlich davon, die Kohlearbeiter der Borinage zu malen und wenn er noch hier ist, wenn Gauguin kommt, wäre es nicht unmöglich, dass wir ihn bitten, für uns im Norden zu tun, was wir für ihn im Süden tun würden – unser Möglichstes tun, damit er billiger leben kann, als allein.“ B 669.

573 „dieser junger Mann mit Dantesken Zügen“ B 673.

574 Vgl. B 683.

in dem auch das Jackett gehalten ist. Van Gogh selbst beschreibt das Bild am 3. September in einem Brief an seinen Bruder: „Sa tête fine au regard vert se détache dans mon portrait sur un ciel étoilé outremer profond, le vêtement est un petit veston jaune, un col de toile écru, une cravate bigarrée.“<sup>575</sup> Knapp zwei Wochen später berichtet er auch seiner Schwester Willemien von dieser Arbeit: „le portrait d’un jeune impressionniste Belge, je l’ai peint un peu en poète, la tête fine & nerveuse se détachant sur un fond de ciel de nuit d’un outremer profond avec les scintillements des étoiles.“<sup>576</sup>. Weitgehend hat Vincent van Gogh seine Idee so umgesetzt, wie er sie Theo bereits am 18. August beschrieben hatte<sup>577</sup>. Gegenüber seinen Geschwistern betont er vor allem den tiefblauen Hintergrund, der schon in seiner Planung eine wichtige Rolle gespielt hatte. Er will den dargestellten Mann vor dem von Sternen übersäten, unendlich weiten Nachthimmel zeigen und wählt dafür ein dunkles, violettstichiges Blau. Von seinem ursprünglichen Vorhaben, den Dargestellten blond zu zeigen und dieses Blond noch zu „übertreiben“ und bis ins Orange, Chrom- und Zitronengelb zu steigern, nimmt er jedoch Abstand. Stattdessen umgibt er den Kopf mit einer goldgelben Kontur, die an einen schmalen Heiligenschein erinnert. Doch auch so erreicht er „un effet mystérieux comme l’étoile dans l’azur profond“<sup>578</sup>. Die Gestirne, die er weiß und gelb um Boch herum auf dem blauen Hintergrund positioniert, erleichtern die Assoziation des Mannes selbst mit einem Stern zusätzlich.

Bei der Entscheidung, welche Farben er in diesem Bildnis verwenden will, geht Vincent van Gogh ähnlich vor wie bei den beiden Porträts von Patience Escalier, die zu der Zeit entstehen, als er die Idee vom Bild *Der Dichter* das erste Mal formuliert. Als er seinem Bruder von seinem Vorhaben berichtet, Farben stärker vom darzustellenden

575 „Sein feiner Kopf mit dem grünen Schein löst sich in meinem Porträt von einem tief ultramarinen Sternenhimmel, die Kleidung besteht aus einer kleinen gelben Jacke, einem Halstuch aus naturfarbenem Leinen, einer bunten Krawatte.“ B 673.

576 „das Porträt eines jungen belgischen Impressionisten, ich habe ihn ein wenig als Poeten gemalt, der feine & nervöse Kopf löst sich von einem Hintergrund des Nachthimmels von einem tiefen Ultramarin, mit dem Glitzern der Sterne.“ B 678.

577 Vgl. B 663.

578 „ein geheimnisvoller Effekt, wie ein Stern im tiefen Azur.“ Ebd.

Gegenstand zu lösen und dafür zu verwenden, seine Gefühle zum Ausdruck zu bringen, wählt er seine Vorstellung von diesem Gemälde als veranschaulichendes Beispiel:

Car au lieu de chercher à rendre exactement ce que j'ai devant les yeux je me sers de la couleur plus arbitrairement pour m'exprimer fortement. Enfin laissons cela tranquille en tant que théorie mais je vais te donner un exemple de ce que je veux dire. Je voudrai faire le portrait d'un ami artiste qui rêve de grands rêves, qui travaille comme le rossignol chante parce que c'est ainsi sa nature. Cet homme sera blond. Je voudrai mettre dans le tableau mon appréciation, mon amour que j'ai pour lui.<sup>579</sup>

Darauf folgt die ausführliche Beschreibung zur Planung der Farbgebung, die weiter oben bereits wiedergegeben wurde. In diesem Bild will Vincent van Gogh also nicht nur seine eigene Wertschätzung für sein Gegenüber zum Ausdruck bringen, sondern auch den Charakter des Dargestellten selbst sichtbar machen. Der Betrachter soll in dem Porträtierten sofort einen großen Denker und Träumer erkennen. Dies versucht van Gogh zum einen durch die Wahl seines Modells zu forcieren. Wenn er schon nicht das von ihm bewunderte Genie Gauguin malen kann, so doch zumindest den Mann mit dem Gesicht, das ihn an den großen Dichter Dante erinnert. Dessen Blick geht ins Leere, er scheint ganz in seine Gedanken versunken. Um deren Tiefe und die Grenzenlosigkeit der Träume, in denen der Dichter sich verliert, zu veranschaulichen, wählt der Maler den weiten Sternenhimmel als Hintergrund. Den Ausdruck jedoch, der dem Motiv bereits innewohnt, will van Gogh in diesem Bild – wie schon bei dem Porträt von Patience Escalier – durch einen freieren Umgang mit der Farbe noch verstärken. Sie betrachtet er hier als das wichtigste Mittel, um bestimmte Empfindungen zu vermitteln. Am 8. September schreibt er:

579 „Denn anstatt zu versuchen, das, was ich vor Augen habe, genau wiederzugeben, nutze ich die Farbe eigenmächtiger, um mich stark auszudrücken. Nun lassen wir das als eine Theorie in Ruhe, aber ich werde dir ein Beispiel davon geben, was ich sagen will. Ich möchte das Porträt eines Künstlerfreundes machen, der große Träume träumt, der arbeitet, wie die Nachtigal singt, weil das seine Natur ist. Dieser Mann wird blond sein. Ich möchte in meine Wertschätzung, meine Liebe, die ich für ihn habe, in das Gemälde hineinlegen.“ Ebd.

Le café de nuit continue le semeur ainsi que la tête du vieux paysan et du poète si j'arrive à faire ce dernier tableau. C'est une couleur alors pas localement vraie au point de vue réaliste du trompe l'œil. Mais une couleur suggestive d'une émotion quelconque, d'ardeur de tempérament.<sup>580</sup>

Vincent van Gogh will sich vom Diktat der Lokalfarbe lösen und die farbliche Gestaltung stattdessen nutzen, um bestimmte Gefühle zum Ausdruck zu bringen. Er spricht hier von Suggestiv-Farbe<sup>581</sup>. In diesem Zusammenhang kommt van Gogh auch wieder auf Emile Zolas Definition des Kunstwerks zurück, nach der Kunst die durch ein bestimmtes Temperament gesehene Natur sei. Dieser Forderung nach der Vereinigung von genauer Naturbeobachtung und Ausdruck der persönlich empfundenen Sichtweise plant er in diesem Porträt vom ersten Moment an nachzukommen. Schon vor Beginn der Arbeit an diesem Bild berichtet Vincent Theo, er wolle sich zunächst um eine möglichst wirklichkeitsgetreue Darstellung des Mannes bemühen – „Je le peindrai donc tel quel, aussi fidèlement que je pourrai – pour commencer.“<sup>582</sup>, bevor er dann seine Empfindungen durch die farbliche Gestaltung zum Ausdruck bringen wolle. Die Farbe verknüpft er nicht länger mit dem Gegenstand, sondern mit dem Gefühl.

Van Gogh kleidet den Poeten in eine gelb-orangefarbene Jacke und umrahmt seinen Kopf mit einer strahlenden Kontur. Vor dem dunkelblauen Hintergrund kreiert er so einen möglichst großen Kontrast zwischen der Figur und ihrer Umgebung, der sowohl auf einem einfachen Hell-Dunkel-Gegensatz als auch auf der Gegensätzlichkeit der Komplementärfarben Gelb-Orange und Lila-Blau aufbaut. Van Goghs Ziel ist es, den Porträtierten mit „une pâle étoile dans l'infini bleu“<sup>583</sup>

580 „Das *Nachcafé* setzt den *Sämann* fort und auch den Kopf des alten Bauern und des Dichters, wenn ich es schaffe, dieses letzte Bild zu machen. Das ist also eine Farbe, die nicht lokal wahrhaftig ist vom realistischen Standpunkt des *Trompe l'œil*. Sondern eine auf irgendein Gefühl eines glühenden Temperaments hindeutende Farbe.“ B 676.

581 Siehe hierzu auch: Schubert, Dietrich: Vincent van Goghs Gemälde in der Ausstellung bei „Les Vingt“ in Brüssel im Januar 1890, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 55 (2004), S. 206.

582 „Ich werde ihn also unverändert malen, genauso naturgetreu wie ich kann – für den Anfang.“ B 663.

583 „einem blassen Stern im unendlichen Blau“ Ebd.



zu vergleichen. Damit charakterisiert er die Brillanz, wegen der er den Dargestellten bewundert, ebenso wie die Distanz zur übrigen, alltäglichen Welt, die mit den Träumen einhergeht. Zudem zeigt sich hier, wie durchlässig für van Gogh die Grenzen zwischen dem Menschen und der vordergründig unbelebten Natur sind. Er verleiht nicht nur Teilen einer Landschaft menschliche Züge, wenn er darin ein Mittel zur Ausdrucksteigerung erkennt, sondern er vergleicht auch umgekehrt eine menschliche Figur mit nichtmenschlichen Erscheinungen, wenn dies den Ausdruck, den er vermitteln möchte, verstärken kann.

### Die Sternennacht über der Rhône

Nur kurze Zeit nach dem Porträt von Eugène Boch malt Vincent van Gogh für seine *Décoration* auch das Bild *Sternennacht über der Rhône* (F 474, JH 1592; Abb. 10). Gegenüber Theo wählt er am 29. September die Formulierung „enfin le ciel étoilé peint la nuit même“<sup>584</sup>, denn wie schon die Idee vom Bild *Der Dichter*, so hatte er auch den Wunsch, den nächtlichen Sternenhimmel zu malen, zuvor lange mit sich herumgetragen. Anfang April hatte Vincent Theo bereits eingestanden: „Il me faut aussi une *nuît étoilée avec des Cyprès* ou – peut-être au-dessus d’un champ de blé mûr, il y a des nuits fort belles ici.“<sup>585</sup> Die Erwähnung der Zypresse verweist freilich auf die *Sternennacht* (F 612, JH 1731), die van Gogh erst im Sommer 1889 in Saint-Rémy malt, ein Hinweis darauf, wie tief sich der Wunsch, ein solches Motiv zu verwirklichen, in ihm festgesetzt hatte. Auch Emile Bernard berichtet er Anfang April von dieser Idee: „Un ciel étoilé par exemple, tiens – c’est une chose que je voudrais essayer à faire“<sup>586</sup>. Die nächsten Monate lässt ihn der Gedanke an ein solches Bild nicht los, wie sich in einem weiteren Brief an Bernard zeigt, den van Gogh Mitte Juni schreibt: „Mais quand donc ferai je le ciel étoilé, ce tableau qui toujours me préoccupe“<sup>587</sup>.

584 „endlich der Sternenhimmel wirklich bei Nacht gemalt“ B 691.

585 „Ich brauche auch eine *Sternennacht* mit *Zypressen* oder – vielleicht über einem reifen Kornfeld, es gibt so schöne Nächte hier.“ B 594.

586 „Ein Sternenhimmel zum Beispiel, ach – das ist eine Sache, die ich gerne zu machen versuchen würde.“ B 596.

587 „Aber wann werde ich also den Sternenhimmel machen, das Bild, das mich immer so stark beschäftigt.“ B 628.

Im September setzt er seinen Plan dann endlich in die Tat um, wenn er auch nicht den Sternenhimmel über einem freien Feld mit einer Zypresse malt, wie er es ursprünglich angedacht hatte, sondern über der Rhône, an deren jenseitigem Ufer die Lichter der Stadt Arles gemeinsam mit den Sternen leuchten. Der Betrachter blickt von einem erhöhten Standpunkt auf dem Kai am Ostufer auf einen Knick, den der Fluss an dieser Stelle macht, so dass die Wasseroberfläche sich wie ein See ausbreitet. Auf dem Kai im Vordergrund ist ein Paar zu erkennen, das, dem Betrachter zugewandt, langsam dahinschreitet. Die Frau hat sich bei ihrem Mann eingehakt. Auf dieser Seite des Flusses liegen am Ufer einige Boote im Wasser. In der Ferne erstreckt sich über das ganze gegenüberliegende Ufer die Stadt, deren Lichter durch die Dunkelheit leuchten und sich auf der ruhigen Wasseroberfläche spiegeln. Darüber spannt sich der Nachthimmel voller Sterne, unter denen auch das Sternbild des großen Wagens zu erkennen ist.

Besondere Aufmerksamkeit richtet Vincent van Gogh auf das Farbenspiel des Sternenhimmels. Bereits Anfang Juni, als er auf einem Ausflug nach Les-Saintes-Maries-de-la-Mer einen langen nächtlichen Spaziergang unternimmt, fällt ihm die Helligkeit und die Vielfalt der Farben hier am südlichen Nachthimmel auf. Er berichtet Theo:

Je me suis promené une nuit au bord de la mer sur la plage déserte. Ce n'était pas gai mais pas non plus triste, c'était – beau. Le ciel d'un bleu profond était tacheté de nuages d'un bleu plus profond que le bleu fondamental, d'un cobalt intense, et d'autres d'un bleu plus clair – comme la blancheur bleue de voies lactées. Dans le fond bleu les étoiles scintillaient claires, verdies, jaunes, blanches, rosées – plus claires, plus diamantées, davantage comme des pierres précieuses que chez nous – même à Paris. – c'est donc le cas de dire opales, émeraudes, lapis, rubis, saphirs. La mer d'un outremer très profond – la plage d'un ton violacé et roux pâle il m'a semblé – avec des buissons. Sur la dune (de 5 mètres de haut, la dune) des buissons bleu de prusse.<sup>588</sup>

588 „Eines Nachts habe ich am Meer einen langen Spaziergang über den menschenleeren Strand gemacht. Es war nicht fröhlich, aber auch nicht traurig, es war – schön. Der tiefblaue Himmel war gefleckt von Wolken von einem noch tieferen Blau als das erste

Im September, kurz bevor er die *Sternennacht über der Rhône* beginnt, schreibt er dann an seine Schwester:

Je veux maintenant absolument peindre un ciel étoilé. Souvent il me semble que la nuit est encore plus richement coloré que le jour, colorée des violets, des bleus et des verts les plus intenses. Lorsque tu y feras attention tu verras que de certaines étoiles sont citronnées, d'autres ont des feux roses, verts, bleus myosotis. Et sans insister davantage il est évident que pour peindre un ciel étoilé il ne suffise point du tout de mettre des points blancs sur du noir bleu.<sup>589</sup>

Und so legt er dann auch bei der Ausführung dieses Werkes ein besonderes Augenmerk auf die Farbigkeit, die er in einem Brief an Theo ausführlich beschreibt:

Une toile de 30 carrée – enfin le ciel étoilé peint la nuit même, sous un bec de gaz. Le ciel est bleu vert, l'eau est bleu de roi, les terrains sont mauves. La ville est bleue et violette. Le gaz est jaune et ses reflets sont or roux et descendent jusqu'au bronze vert. Sur le champ bleu vert du ciel la Grande Ourse a un scintillement vert et rose dont la pâleur discrète contraste avec l'or brutal du gaz. Deux figurines colorées d'amoureux à l'avant plan.<sup>590</sup>

---

Blau, von einem intensiven Kobalt, und von einem anderen, von einem helleren Blau – wie das bläuliche Weiß der Milchstraße. Auf dem blauen Grund funkeln helle Sterne, grüne, gelbe, weiße, rosafarbene – heller, diamantenartiger, noch mehr wie Edelsteine als bei uns daheim – sogar als in Paris. – Man kann also von Opalen sprechen, von Smaragden, von Lapislazuli, Rubinen, Saphiren. Das Meer von einem sehr tiefen Ultramarin – der Strand von einem violetten und blass roten Ton, so schien es mir – mit Büschen. Auf der Düne (5 Meter hoch, diese Düne) Büsche in Preußisch Blau.“ B 619.

589 „Ich will nun unbedingt einen Sternenhimmel malen. Oft scheint es mir, dass die Nacht noch reicher gefärbt ist als der Tag, gefärbt in die intensivsten Violett-, Blau- und Grüntöne. Wenn du aufpasst, wirst du sehen, dass manche Sterne zitronengelb sind, andere haben rosafarbenes, grünes, Vergissmeinnicht-blaues Licht. Und ohne länger darauf zu bestehen, ist es selbstverständlich, dass es, um einen Sternenhimmel zu malen, keinesfalls ausreicht, weiße Punkte auf Schwarz-Blau zu setzen.“ B 678.

590 „eine Leinwand zu 30 – endlich der Sternenhimmel, wirklich bei Nacht gemalt, unter einer Gaslaterne. Der Himmel ist blau-grün, das Wasser ist königsblau, der Erdboden ist malvenfarben. Die Stadt ist blau und violette. Das Gaslicht ist gelb und seine Spiegelungen sind rot-golden und reichen bis zu grün-bronze. Vor dem blau-grünen Feld des Himmels hat der Große Bär ein grünes und rosafarbenes Funkeln, dessen zurück-

*Sternennacht über der Rhône* wirkt wie eine Komposition aus nichts als Blau und Gelb, abgedunkelt bis ins Schwarz und aufgehellte bis zum reinen Weiß. Die Verwendung von Grün und Rosa, auf die van Gogh hinweist, geht dabei gänzlich zwischen all den verschiedenen Tönen der beiden vorherrschenden Primärfarben unter. Sjraar van Heugten verweist in diesem Zusammenhang auf die farbigen Arbeiten, die van Gogh 1889 von Schwarzweißdrucken von Werken von Delacroix und Millet anfertigt<sup>591</sup>. Van Heugten bezeichnet diese Arbeiten als „Experimente in Blau und Gelb“<sup>592</sup> und sieht auch *Die Sternennacht über der Rhône* – und ebenso die *Sternennacht* von 1889 – als „farbliche Ehrbezeugung gegenüber seinen großen Vorbildern“<sup>593</sup> an. Über die Dominanz des Zweiklangs aus Blau und Gelb schreibt er weiter:

In der Komposition spielen auch andere Farben eine Rolle, aber Blau und Gelb dominieren. Dieser Farbkontrast war eine glückliche Idee van Goghs. Die Nacht ist natürlich nicht von einem so dominanten Blau, wie er sie darstellt. Aber wenn ein Pigment mit genügender Deckungskraft verwendet wird, dann ist Blau eine Farbe, die sich hell oder dunkel ohne Verlust ihrer Farbkraft anwenden lässt. Anstatt eine größere Zahl von Farben zu verwenden, entschied er sich jetzt hauptsächlich für Blau in einer Skala zusammenhängender Nuancen. So vermied er, eine viel kompliziertere Farbkombination ausbalancieren zu müssen.<sup>594</sup>

Diese Konzentration auf den Kontrast von Blau und Gelb ermöglicht es van Gogh, den Gegensatz zwischen den hellen Sternen, den Lampen der Stadt, den Spiegelungen auf dem Wasser und dem dunklen Himmel und Fluss herauszuarbeiten, ohne dabei die Leuchtkraft der dunklen Farbtöne zu schmälern.

---

haltende Blässe mit dem rohen Gold der Gaslaternen kontrastiert. Zwei kleine farbige Figuren eines Liebespaares im Vordergrund.“ B 691.

591 Vgl. Heugten, Sjraar van: *Stil und Technik in Darstellungen von Abend und Nacht*, in: *Kat. Ausst. Vincent van Gogh. Die Farben der Nacht*, The Museum of Modern Art, New York 2008/09, Van Gogh Museum, Amsterdam 2009, Brüssel 2008, S. 81.

592 Ebd.

593 Ebd.

594 Ebd., S.81/82.

In seinen Beschreibungen zu diesem Werk betont der Maler immer wieder die unterschiedlichen Farbtöne des Sternenlichts und der Beleuchtung der Gaslaternen. Dabei handelt es sich jedoch um mehr als nur um die inventarisierende Unterscheidung zwischen zwei verschiedenen Lichtquellen. Gasbeleuchtung war zu diesem Zeitpunkt Ende des 19. Jahrhunderts noch immer relativ neu. Die erste gasbetriebene Straßenbeleuchtung wurde 1814 in London in Betrieb genommen, die Pariser Oper erhielt als erstes Theater Europas 1822 Gasbeleuchtung. Auch wenn sich diese Art der Beleuchtung in den folgenden Jahrzehnten rasch verbreitete, wurde sie trotzdem nicht als selbstverständlich wahrgenommen. So finden sich in der zeitgenössischen Literatur viele Beschreibungen, in denen explizit auf das Licht der Gaslaternen hingewiesen wird, auch bei Autoren, die van Gogh sehr schätzte, so beispielsweise von Guy de Maupassant in *Bel-Ami*<sup>595</sup> oder von Emile Zola in *Nana*<sup>596</sup>. Auch van Gogh verweist explizit darauf, dass die Lichter der Stadt Arles, die sich im Fluss spiegeln, von der Gasbeleuchtung der Stadt stammen und beschreibt ihre Farbtöne gänzlich anders als die der Sterne: „l’or brutal du gaz“<sup>597</sup> und „la lumière de la ville et ses reflets brutals sont d’un or rouge et d’un vert bronze“<sup>598</sup>. Denn die Gegenüberstellung der gasbetriebenen Straßenlaternen und der Sterne am Himmel ist mehr als nur der Vergleich zweier Lichtquellen. Vincent van Gogh stellt hier den ewig alten, von der übermächtigen Natur geschaffenen Sternen die vergleichsweise neuen und vergänglichen, von Menschen gemachten Lampen gegenüber.

595 Vgl. Maupassant, Guy de: *Bel-Ami*, München 1996. „Ihr feines, blondes Profil zeichnete sich im hellen Schein der Gaslichtgirlande eines Konzertcafés ab.“ S. 260, „Er trat am Eingang des von einer Gaslaterne erhellen Abstiegs zur Seite. Der schroffe Übergang vom Tageslicht zu dieser gelblichen Helle hatte etwas Unheimliches.“ S. 269/270.

596 Vgl. Zola, Emile: *Nana*, Leipzig 1994. „...um die rund gebaute Decke herum, an der nackte Frauen und Kinder in einem vom Gaslicht grün gewordenen Himmel dahinschwaben,“ S. 9, „Im grellen Licht der Gaslampen, in der fahlen Nacktheit dieser Halle.“ S. 11, „Die Kette von Gaslampen, die am Giebel des Theaters brannten, warf einen blendend hellen Streifen aufs Trottoir. Zwei dürre Bäume hoben sich scharf ab in grellem Grün.“ S. 14.

597 „das rohe Gold der Gaslaternen“ B 691.

598 „das Licht der Stadt und seine rohe Spiegelung sind von einem Rot-Gold und einem Grün-Bronzeton“ B 693.

Gleichzeitig präsentiert van Gogh mit dieser Gegenüberstellung auch den Gegensatz von Irdischem und Überirdischem. Auch wenn er sich mit der Zeit weitgehend von der Bibel und dem Christentum abgewandt hat, verspürt er nach wie vor den Wunsch und den Drang, an etwas zu glauben<sup>599</sup>. Er beschreibt es seinem Bruder als „un besoin terrible de, dirai je le mot – de religion“<sup>600</sup>. Und er fährt fort: „alors je vais la nuit dehors pour peindre les étoiles“<sup>601</sup>. Der Sternenhimmel, schon in der christlichen Ikonographie so eng mit dem göttlichen Himmel verbunden, bleibt für van Gogh auch nach seiner Abkehr von der konventionellen Religion ein Projektionsraum für die Ideen, die über die irdische Existenz hinausgehen. Der Sternenhimmel bedeutet für van Gogh eine Unendlichkeit, mit der der Mensch sich fühlend verbinden kann: „Et sentir néanmoins les étoiles et l’infini en haut clairement.“<sup>602</sup> Dabei löst er sich allerdings nicht gänzlich von den christlichen Vorstellungen des Himmelreichs. Die Sterne beflügeln seine Phantasie und eröffnen ihm eine neue Welt, in die er eintauchen möchte, doch die Möglichkeit, sie zu erreichen, sieht er nach wie vor nur im Tod:

Moi je déclare ne pas en savoir quoi que ce soit. – Mais toujours la vue des étoiles me fait rêver *aussi simplement* que me donnent à rêver les points noirs représentant sur la carte géographique villes & villages. Pourquoi, me dis je, les points lumineux du firmament nous seraient elles moins accessibles que les points noirs sur la carte de France. Si nous prenons le train pour nous rendre à Tarascon ou à Rouen nous prenons la mort pour aller dans une étoile. Ce qui est certainement vrai dans ce raisonnement c’est que étant *en vie* nous ne pouvons *pas* nous rendre dans une étoile. Pas plus qu’étant morts nous puissions prendre le train.<sup>603</sup>

599 Zum Konflikt zwischen Natur und Religion bei Vincent van Gogh siehe u.a. Kondera, Tsukasa: Vincent van Gogh. Christianity versus Nature, Amsterdam/Philadelphia 1990.

600 „ein schreckliches Bedürfnis nach, soll ich das Wort sagen – nach Religion“ B 691.

601 „also gehe ich nachts hinaus, um die Sterne zu malen“ Ebd.

602 „Und dennoch die Sterne und die Unendlichkeit dort oben deutlich zu fühlen.“ B 663.

603 „Ich selbst erkläre, nichts davon zu wissen. – Aber der Anblick der Sterne bringt mich immer zum träumen, genauso einfach wie mich die schwarzen Punkte, die auf einer Landkarte für Städte und Dörfer stehen, zum Träumen bringen. Warum, sage ich zu mir, sollten die leuchtenden Punkte am Firmament für uns weniger erreichbar sein als

Es ist wichtig, diese Passage nicht als Äußerung einer Todessehnsucht oder als Vorgriff auf den späteren Freitod des Malers zu deuten. Vincent van Gogh offenbart hier seine Vorstellung davon, dass Leben und Existenzmöglichkeiten nicht auf die Erde beschränkt sind. Beim Blick in die Sterne beginnt er sich vorzustellen, was außerhalb seiner eigenen Welt, wenn schon nicht erreichbar, so zumindest denkbar sein könnte. Einen wichtigen Hinweis darauf, dass Vincent van Gogh die Sterne nicht nur als Metapher für das Jenseits, sondern als tatsächliche, wenn auch unerreichbare, Alternative zur Erde ansieht, liefert er wenige Tage später in einem Brief, in dem er seine Vorstellung zum Ausdruck bringt, dass sich unter den Sternen am Firmament auch solche befinden könnten, die der Erde gleichen:

Je viens de lire l'année terrible de Victor Hugo. Là il y a de l'espoir mais – .... Cet espoir est dans les étoiles. Je trouve cela vrai et bien dit et beau; d'ailleurs volontiers je le crois aussi. Mais n'oublions pas que la terre est également une planète, par conséquent une étoile ou globe céleste. – Et si toutes ces autres étoiles étaient pareilles!!!!!! Ce ne serait pas très gai, enfin ce serait à recommencer.<sup>604</sup>

Van Goghs Fokus bei all diesen Ideen liegt nicht darauf, zu sterben und die diesseitige Welt zu verlassen, sondern auf den Chancen, die er sich in den fernen Sternen erträumt. Der Sternenhimmel verkörpert für ihn nicht nur räumliche Unendlichkeit, sondern auch die Endlosigkeit der Möglichkeiten, Gedanken und Träume.

---

die schwarzen Punkte auf der Karte von Frankreich. Wenn wir den Zug nehmen um nach Tarascon oder nach Rouen zu kommen, nehmen wir den Tod, um zu den Sternen zu gehen. Was sicherlich richtig ist in diesem Gedankengang, ist, dass wir lebend nicht zu einem Stern gehen können. Genauso wenig können wir tot den Zug nehmen.“ B 638.

604 „Ich habe gerade L'année terrible von Victor Hugo gelesen. Dort gibt es Hoffnung, aber – ... diese Hoffnung ist in den Sternen. Ich finde das wahr und gut gesagt und schön; darüber hinaus will ich es auch gerne glauben. Aber vergessen wir nicht, dass die Erde ebenfalls ein Planet ist, folglich ein Stern oder eine Himmelskugel. – Und wenn all die anderen Sterne genauso wären!!!!!! Das wäre nicht sehr fröhlich, tatsächlich müsste man von vorne anfangen.“ B 642.

Anfang Oktober beschäftigt Vincent van Gogh sich wieder einmal mit der Frage, welche Bilder sich besser verkaufen könnten. Im Zuge dessen kommt er zu dem Schluss, dass einige Leute sicher Gefallen an Bildern mit, wie er es nennt „les sujets poétiques“<sup>605</sup> finden würden. In diesem Brief vom 4. oder 5. Oktober nennt Vincent Theo vier seiner Bilder, die er zu solch poetischen Motiven zählt<sup>606</sup>, allen voran *Die Sternennacht über der Rhône*. Was zunächst wie eine einfache nächtliche Stadtansicht mit einem Liebespaar im Vordergrund erscheint, hat für van Gogh eine poetische Bedeutung. Diese ergibt sich aus der speziellen Bedeutung, die ein sternensübersäter Nachthimmel für ihn besitzt. Drei Tage später beschwört Vincent seinen Bruder, den Pariser Kunsthändler Athanase Bague aufzusuchen und ihm von van Goghs neusten Werken zu berichten. Vincent schreibt: „Enfin si tu le vois – et sans cela va hardiment le voir – et dis lui que je t’ ai dit avoir ici une nuit étoilée, les sillons, le jardin du poète – la vigne. Quoi; des paysages poétiques.“<sup>607</sup>

*Die Sternennacht über der Rhône* van Goghs ist eine ausdrucksstarke Landschaft. Sowohl Sjraar van Heugten als auch Maite van Dijk und Jennifer Field sehen die poetischen Aspekte der Komposition in dem spazierenden Paar im Vordergrund verdeutlicht<sup>608</sup>. Doch es wäre falsch, van Goghs Einordnung dieses Bildes als „poetische Landschaft“ nur anhand der beiden kleinen Figuren zu erklären. Denn es zeigt eine Darstellung, die nicht nur die Erscheinung der Landschaft zu einem bestimmten Zeitpunkt und in einer bestimmten Beleuchtungssituation wiedergibt, sondern die auch für die Gedanken und Träume des Künstlers steht, unabhängig vom Liebespaar im Vordergrund. In dieses Bild will van Gogh die gleiche Botschaft von den weit über den diesseitigen Alltag hinausgehenden Träumen hineinlegen, wie in sein Porträt *Der Dichter*, das ebenfalls weit mehr beinhaltet als sein vordergründiges Motiv. Beide Werke, das Porträt ebenso wie die Landschaft, sind Aus-

605 „die poetischen Themen“ B 697.

606 Vgl. ebd.

607 „Nun, wenn du ihn triffst – und ansonsten geh ihn rundheraus treffen – und sage ihm, dass ich dir gesagt habe, dass ich hier eine *Sternennacht*, die *gepflügten Felder*, den *Garten des Dichters* – den *Weinberg* habe. Also; poetische Landschaften.“ B 699.

608 Vgl. Heugten 2008, S. 80 und Dijk/Field 2008, S. 137.



druck eines speziellen, persönlichen Gefühls van Goghs und er wählt für beide Bilder eine ähnliche Bildsprache und Gestaltungsweise, um es dem Betrachter zu vermitteln. In beiden Fällen wählt der Maler das Motiv des Sternenhimmels, um bestimmte Gedanken zu formulieren. In *Die Sternennacht über der Rhône* ist der gestirnte Nachthimmel das Hauptmotiv, in *Der Dichter* stellt er den Hintergrund dar. Dies könnte man zunächst als rein dekorativ motivierte Entscheidung betrachten, doch van Gogh selbst gibt nicht nur den Hinweis darauf, dass er mit dem Sternenhimmel statt „le mur banal“<sup>609</sup> mehr erreichen will, dass diese Umgebung die Gedankenwelt des Porträtierten symbolisiert. Der Maler weist zudem darauf hin, dass er die Figur des Dichters selbst durch sein leuchtendes Haar vor dem dunklen Grund wie einen Stern am Himmel gestalten will. So wird auch im Porträt gewissermaßen der Sternenhimmel unmittelbar zum Hauptmotiv, verkörpert durch die menschliche Figur.

*Die Sternennacht über der Rhône* und *Der Dichter* sind nicht als Bildpaar konzipiert, wie das bei *Sorrow* und *Les Racines* der Fall war. Doch wie das Porträt von Patience Escalier und die Sonnenblumen entstehen sie als Bestandteile eines größeren, zusammenhängenden Bildprogramms und nur mit geringem zeitlichem Abstand zueinander. In beiden Bildern bedient sich Vincent van Gogh ähnlicher Farben und Farbkontraste, so dass vergleichbare Effekte entstehen. Auf unterschiedliche Weise zeigt er zweimal das Motiv des Sternenhimmels, einmal sehr direkt, einmal ergänzt und verkörpert durch die Figur des Dichters. Doch in beiden Fällen verbindet er mit dem Motiv ähnliche persönliche Gefühle und Vorstellungen, so dass man zu dem Schluss kommt: Vincent van Gogh bringt auch bei diesen beiden Bildern bestimmte Empfindungen sowohl in einer Landschaft als auch in einem Porträt zum Ausdruck und beweist so einmal mehr, wie ähnlich er diese unterschiedlichen Motive behandelt und zur Vermittlung seiner eigenen Sicht nutzt.

---

609 „die gewöhnliche Mauer“ B 663.

## 5 Vincent van Goghs Bäume

Mit *Les racines* hat van Gogh bereits früh gezeigt, wie eindringlich er Baumdarstellungen zum Ausdruck von Empfindungen nutzen kann und welche enge Verwandtschaft er zwischen Menschen und Bäumen sieht. In unterschiedlichsten Ausprägungen nimmt er dieses Bildthema immer wieder in seine Landschaftsbilder auf. Als er noch in Holland lebt, faszinieren ihn die dortigen Kopfweiden, Anfang 1888, nach seiner Ankunft in Arles, widmet er sich in einer kurzen, intensiven Phase den blühenden Obstbäumen und 1889 erwecken die Olivenbäume in der Umgebung von Saint-Rémy und die Pinien im Garten der Heilanstalt Saint-Paul sein Interesse<sup>610</sup>.

Nicht alle diese Werkgruppen eignen sich gleichermaßen, um die Verbindung von menschlicher Emotion und scheinbar unbeseelter Natur, die Vincent van Gogh immer wieder zum Ausdruck bringt, zu untersuchen. So ist beispielsweise die gesamte Gruppe der Bilder mit blühenden Obstbäumen kaum von der anthropomorphisierenden Sichtweise des Malers geprägt, sondern muss als Symbol für einen Neuanfang gedeutet werden. Van Heugten weist darauf hin, dass blühende Pflanzen traditionell mit aufkeimendem neuem Leben assoziiert werden.<sup>611</sup> Er argumentiert, dass Vincent van Gogh, mit dieser Bedeutungsebene vertraut, seine blühenden Bäume vermutlich in die Tradition dieses Symbols gestellt hat. Diese Vermutung erscheint umso plausibler, als diese Bilder kurz nach van Goghs persönlichem Neuanfang, dem Umzug nach Arles, entstehen. Zudem liegt der Fokus dieser Bilder bei genauerer Betrachtung weniger auf den Bäumen als wachsenden Individuen, sondern viel eher auf dem Gesamteindruck, den die vielen Blüten gemeinsam ergeben, die sich wie Wolken über die Obstgärten legen. Robert Rosenblum wiederum sieht in den Arbeiten mit den blühenden Obstbäumen noch eine große Nähe zur impressio-

---

610 Zur Bedeutung der Bäume in Vincent van Goghs Werk siehe auch: Graetz, H. R.: *The symbolic language of Vincent van Gogh*, London 1963, S. 221–223.

611 Heugten 2015, S. 132.

nistischen Landschaftsmalerei<sup>612</sup>. Unter deren Einfluss habe van Gogh versucht, seine Motive möglichst objektiv abzubilden und dafür „seine instinktive Identifikation mit den Leidenschaften in der Natur häufig zurückgedrängt“<sup>613</sup>. Zur Zeit der Entstehung der Obstgärten habe der Maler seine Bilder noch mit dem für den französischen Impressionismus typischen, gleichmäßigen Lichtschimmer überzogen, „der dazu tendierte, die Identität der einzelnen Naturelemente zu verwischen“<sup>614</sup>.

Doch in anderen Baumdarstellungen zeigt Vincent van Gogh, dass er nicht nur sehr sensibel für die jeweilige Erscheinung dieser Pflanzen war, sondern sie auch immer wieder zum Hauptvertreter seiner Beseelung der Natur machte. Häufig transportieren seine Bäume konkrete, menschliche Empfindungen und werden von ihm in seinen Werken und seinen Beschreibungen als individuelle Charaktere gekennzeichnet. Mit dieser Darstellungsweise steht Vincent van Gogh zu seiner Zeit keineswegs allein. Schon in den vorangegangenen Dekaden zeigten sich bei verschiedenen Malern ganz ähnliche Tendenzen, unter anderem auch bei erklärten Vorbildern van Goghs.

Von wissenschaftlichen Abbildungen in der Botanik abgesehen, finden sich in der Kunstgeschichte kaum Baumdarstellungen, die sich rein objektiv nur dem Aussehen der Pflanze widmen, der Baum hat fast immer die Rolle eines Bedeutungsträgers<sup>615</sup>. Maler wie Nicolas Poussin, Claude Lorrain, Jakob Isaackszoon van Ruisdael und später Theodor Rousseau konzentrieren sich bei der Darstellung von Bäumen nicht nur auf deren botanische Gattung, sondern bemühen sich auch, ihr jeweiliges Wesen zu erfassen. Van Ruisdaels Arbeiten beeindruckten Vincent van Gogh schon früh. Erstmals erwähnt er 1875, in einer Ausstellung fünf Arbeiten des Niederländers gesehen zu haben<sup>616</sup>. Über viele Jahre hinweg zeigt sich van Gogh besonders begeistert von

612 Vgl. Rosenblum 1981, S. 83.

613 Ebd.

614 Ebd.

615 Vgl. Deuchert, Hana: Jugendstil und Symbolismus. Der Baum in der Kunst der Jahrhundertwende, in: Kat. Ausst. Der Baum, Heidelberger Kunstverein/Stadtgalerie Saarbrücken 1985 / 1986, Heidelberg 1985, S. 228.

616 Vgl. B 029.

van Ruisdaels Gemälde *Der Busch*<sup>617</sup>. Wälder gehören ebenso zu van Ruisdaels wichtigsten Bildthemen wie freistehende Bäume. Dabei verzichtet er stets auf klassisch-schöne Darstellungen wie sie sich bei Lorrain oder Poussin finden, wo die Bäume teilweise die Rolle als Mittler zwischen Himmel und Erde einnehmen, und konzentriert sich stattdessen auf die physiognomischen Eigenheiten der Gewächse. Auch wenn er eine gewisse Typenbildung, die die Natur anbietet, beibehält – zarte, filigrane Birken, starke, unbeugsame Eichen – kennzeichnet er die einzelnen Bäume doch als Individuen. Damit schleicht sich auch eine starke Vermenschlichung in seine Natur ein. So sind gerade van Ruisdaels Eichen beispielhaft für die Anthropomorphisierung in seinen Darstellungen. Knorrig und verwittert trotzen sie allen widrigen Umständen und legen dem Betrachter so den Vergleich mit den seelischen und körperlichen Zuständen eines Menschen, der sich durchs Leben kämpft, nahe. Dieser Effekt verstärkt sich in der norddeutschen Romantik, wo Maler wie Caspar David Friedrich Bäume noch stärker instrumentalisieren, um bestimmte, tiefere Bedeutungsebenen zu visualisieren. Dabei verleihen sie ihnen eine stark anthropomorphisierte Erscheinung, um menschliche Charakterzüge zu symbolisieren. Häufig geht dies bei Friedrich mit einer christlichen Konnotation einher, diese Deutung ist jedoch nicht obligatorisch. Im Frankreich des 19. Jahrhunderts ist es vor allem Théodore Rousseau, der die Charakterisierung von Bäumen als Individuen vorantreibt<sup>618</sup>. Während sein Zeitgenosse Jean-Baptiste Camille Corot bei seinen Baumdarstellungen über die Jahre immer häufiger auf bestimmte Typen zurückgreift, variiert und individualisiert Rousseau sie immer stärker<sup>619</sup>. Er präsentiert Bäume wie menschliche Figuren. Greg Thomas schreibt dazu: „Rousseau’s trees, in short, exhibit the kinds of identities and histories usually reserved for human actors. In some tree portraits, the human

617 Vgl. B 034, B 325, B 389, B 372, B 533.

618 Siehe hierzu auch: Grasselli Margaret Morgan: Rendering Reality. The Natural Landscape and Everyday Life, in: Kat. Ausst. Color, Line, Light. French Drawings, Watercolors, and Pastels from Delacroix to Signac. Musées des impressionnismes Giverny 2012, National Gallery of Art, Washington 2013; Washington 2013, S. 47–53.

619 Thomas, G.M. 2000, S. 56.

analogy is frank.“<sup>620</sup> In seinen unterschiedlichen Gemälden nehmen die Bäume verschiedene Rollen ein. Sie können aggressiv und wild gestikulieren oder auch ganz ruhig und majestätisch bleiben.<sup>621</sup> Rousseau bringt ihre Geschichten und ihr Leben auf der Leinwand zum Vorschein. Nicht zuletzt darauf dürfte sich Vincent van Goghs Bewunderung für diese Werke gründen.

Das Motiv des Baumes weckt im Betrachter sehr schnell die Assoziation mit der menschlichen Gestalt und damit verbunden auch mit menschlichen Empfindungen. Robert Rosenblum weist auf eine passende Beschreibung dieses Effekts hin, die sich schon 1856 bei Louis L. Noble in *The Life and Works of Thomas Cole* findet:

Characters of Trees. Treading the mosses of the forest, my attention has often been attracted by the appearance of action and expression of surrounding objects, especially of trees. I have been led to reflect upon the fine effects they produce, and to look into the causes. They spring from some resemblance to the human form. There is an expression of affection in intertwining branches, of despondency in the drooping willow. In sheltered spots, trees have a tranquil air, and assimilate with each other in form and character. So with men secluded from the world. They have an equality seldom broken by originality of character. Expose them to adversity and agitations, and a thousand original characters start forth, battling for existence or supremacy. On the mountain summit, exposed to the blasts, trees grasp the crags with their gnarled roots, and struggle with the elements with wild contortions.<sup>622</sup>

620 „Rousseaus Bäume zeigen, kurz gesagt, die Art von Identitäten und Geschichten, die normalerweise menschlichen Akteuren vorbehalten sind. In einigen Baum-Porträts ist die menschliche Analogie offensichtlich.“ Ebd.

621 Vgl. ebd., S.59.

622 „Charaktere von Bäumen. Den Moosboden des Waldes betretend ist meine Aufmerksamkeit oft von der Erscheinung der Handlung und des Ausdrucks der umgebenden Objekte, besonders der Bäume angezogen worden. Ich bin dazu angeleitet worden, über die feinen Effekte, die sie verursachen, nachzudenken und ihren Ursachen auf den Grund zu gehen. Sie entspringen einer gewissen Ähnlichkeit mit der menschlichen Form. Da ist ein Ausdruck von Zuneigung in sich miteinander verflechtenden Zweigen, von Verzweiflung in der herabhängenden Weide. An geschützten Orten haben Bäume ein friedvolles Aussehen und gleichen sich einander in Form und Charak-

Vincent van Gogh kennt nicht nur die Gemälde seiner Idole van Ruisdael und Rousseau, in denen Bäume so individuell charakterisiert werden wie Menschen, sondern verfügt auch über ein Naturverständnis, das von dem Glauben an eine beseelte Natur geprägt ist. So ist es nur folgerichtig, dass sich in vielen seiner Baumdarstellungen anthropomorphe Züge finden und dass er seine Bäume wie fühlende, lebendige Wesen porträtiert: „Die boomen, ze waren superbe, er was een drama in elk *figuur* zou ik zeggen, maar ik bedoel in elken boom.“<sup>623</sup>

## 5.1 Die Weidenbäume in Holland

*die oude knotwilgen [...]Hoe mooi die boomen nu zijn kan ik U niet zeggen.*<sup>624</sup>

In seiner Heimat Brabant sind die Kopfweiden allgegenwärtig, gehören zum Bild, das sich Vincent van Gogh jeden Tag bietet und doch dauert es einige Zeit, bis er anfängt, ihnen Beachtung zu schenken. Aber ab dem Herbst 1881 scheint er ihnen mehr und mehr Interesse entgegenzubringen und sie als Bildmotiv für sich zu entdecken. Anfang Oktober berichtet er Theo:

Ik wil U nu nog zeggen wat ik heb uitgevoerd sedert ik U het laatst geschreven heb. Vooreerst twee groote teekeningen (krijt & iets of wat sepia) van *Knotwilgen*, zoo ongeveer als onderstaand schetsje. Verder een dito maar in de hoogte van de Leursche weg.<sup>625</sup>

---

ter an. Genauso bei von der Welt zurückgezogenen Männern. Sie haben eine Gleichförmigkeit, die selten durch die Originalität des Charakters gebrochen wird. Setze sie Widrigkeiten und Unruhe aus und tausend ursprüngliche Charaktere beginnen um Existenz und Vormacht zu kämpfen. Auf dem Berggipfel, den Windböen ausgesetzt, ergreifen Bäume mit ihren knorrigen Wurzeln die Felsen und kämpfen in wilden Verdrehungen mit den Elementen.“ Noble, Louis L.: *The Life And Works Of Thomas Cole*, N.A., New York 1856, S. 65 f.

623 „Die Bäume, sie waren ausgezeichnet, da war ein Drama in jeder Figur, würde ich sagen, aber ich meine in jedem Baum.“ B 381.

624 „die alten Kopfweiden [...] Wie schön die Bäume jetzt sind, kann ich dir nicht sagen.“ B 174.

625 „Ich will dir jetzt noch sagen, was ich gemacht habe, seit ich dir zuletzt geschrieben habe. Vorerst zwei große Zeichnungen (Kreide & etwas Sepia) von *Kopfweiden*, ungefähr so wie die folgende Skizze. Weiter genauso, aber hochkant, vom Leurseweg.“ B 173.

Die erwähnte Skizze (F –, JH 48; Abb. 11) zeigt ein langgestrecktes Querformat. Sechs Kopfweiden stehen in einer Reihe entlang eines Ackers und trennen ihn von den dahinterliegenden Feldern. Am linken Bildrand, zwischen dem ersten und dem zweiten Baum, steht ein Mann mit erhobenem Spaten oder erhobener Hacke, im Begriff, die Erdschollen zu bearbeiten. Obwohl sich Vincent van Gogh gerade in diesen frühen Jahren auf die Darstellung arbeitender Bauern nach dem Vorbild Millets konzentriert, verliert sich die Figur fast zwischen den Bäumen, die im Bild eine viel größere Präsenz gewinnen. Die Zeichnung, auf die sich van Gogh bezieht, ist jedoch leider nicht bekannt. Und auch die zweite erwähnte Arbeit, das Hochformat mit einer Darstellung des Leurseweg, ist laut Jansen, Luijten und Bakker nicht zu identifizieren. Es wäre aber möglich, dass es sich dabei um *Kopfweide* (F 995, JH 56) handelt, eine Arbeit, die ebenfalls im Oktober 1881 entstand.

Nur wenige Tage später, in seinem nächsten Brief vom 12. Oktober, schreibt Vincent seinem Freund Anthon van Rappard:

Weet ge wat dezer dagen prachtig mooi is, de weg naar 't station & naar de Leur met die oude knotwilgen, ge hebt er zelf een sepia van. Hoe mooi die boomen nu zijn kan ik U niet zeggen. Heb een stuk of 7 groote studies van enkele stammen gemaakt.<sup>626</sup>

Auch diesen Brief hat van Gogh mit einer kleinen Skizze ergänzt (F –, JH 50). Darin blickt der Betrachter eine Allee entlang, die sich nach rechts in den Hintergrund erstreckt. Am Horizont ist die Silhouette eines Dorfes mit Kirchturm zu erkennen. Im Vordergrund in der linken Bildhälfte stehen, mit einigem Abstand zu den übrigen eng die Straße säumenden Bäumen, drei Kopfweiden mit kurzen, kahlen Zweigen dicht beieinander. Doch auch von dieser Skizze ist leider keine großformatige Ausarbeitung bekannt. Vermutlich sind in die-

<sup>626</sup> „Weißt du, was dieser Tage prächtig schön ist, der Weg zum Bahnhof und nach Leur mit den alten Kopfweiden, von dem du selbst ein Sepia hast. Wie schön die Bäume jetzt sind, kann ich dir nicht sagen. Ich habe sieben große Studien von einigen Stämmen gemacht.“ B 174.

sen sieben großen Zeichnungen auch die beiden im vorherigen Brief erwähnten „zwei großen Zeichnungen (Kreide und etwas Sepia)“ mit eingerechnet. Heute bekannt sind lediglich noch drei Arbeiten mit Kopfweiden, die in dieser Zeit entstanden sind: *Straße mit Kopfweiden und Mann mit Besen* (F 1678, JH 46), *Kleines Haus an einer Straße mit Kopfweiden* (F 900, JH 47) und *Kopfweide* (F 995, JH 56).

Innerhalb der nächsten drei Tage schickt Vincent auch einen Brief an Theo, in dem er mitteilt, er sei im Augenblick vor allem damit beschäftigt, in besagtem Leurseweg zu zeichnen. Dem Brief fügt er eine ganzseitige Skizze bei (F –, JH 58; Abb. 12). Sie zeigt erneut eine Allee von Kopfweiden, die sich vom Betrachter fort ins Bild hinein windet. In der Ferne ist ein Kirchturm zu erkennen, darüber fliegen einige Vögel am Himmel. Dem Betrachter kommt ein Mann entgegen, in Hemdsärmeln und Weste, mit Holzschuhen und einer dunklen Kappe auf dem Kopf. Die Jacke hat er ausgezogen und sich über seine rechte Schulter geworfen. Offensichtlich zeigt van Gogh hier einen Handwerker oder Feldarbeiter, der nach getaner Arbeit auf dem Heimweg ist. Wie schon in der Skizze aus dem Brief an van Rappard wird die Figur von den hohen Bäumen überragt. Während die Weiden im Hintergrund zu einer Einheit verschmelzen, sind die beiden Bäume, die dem Betrachter im Bildvordergrund am nächsten stehen, für eine einfache Skizze vergleichsweise detailliert ausgearbeitet. Van Gogh zeigt den verdickten obersten Teil des Stammes und die einzelnen Ansätze, an denen in der Vergangenheit Äste gekappt wurden, sowie die unterschiedlichen Wuchsrichtungen der Zweige und die Rindenstruktur. Die Figur des Mannes dagegen hebt sich nur wenig von den Bäumen im Hintergrund ab, der Blick des Betrachters wird zuerst von den Weiden angezogen.

Als Vincent van Gogh im Herbst 1881 beginnt, sich mit den Kopfweiden zu beschäftigen, gilt sein Hauptinteresse eigentlich der Darstellung von einfachen Arbeitern. Doch die Weiden, die zu seiner Umgebung gehören, üben eine starke Anziehung auf ihn aus, besonders an jener Straße zwischen dem Bahnhof von Etten und dem Örtchen Leur. Deshalb wählt er diesen Weg häufiger als Motiv. In Kompositionen wie den bereits besprochenen Briefskizzen sollten die Bäume wohl ursprüng-



lich die Kulisse für die Figurendarstellung bilden. Doch ihre Erscheinung gewinnt in der Darstellung mehr und mehr die Oberhand. Ein weiteres Beispiel für diesen Effekt ist die noch erhaltenen Zeichnung *Straße mit Kopfweiden und Mann mit Besen* (F 1678, JH 46). Das Querformat wird in seiner ganzen Breite von einer Straße ausgefüllt, die sich vor dem Betrachter in den Tiefenraum des Bildes erstreckt. Sie ist zu beiden Seiten von Kopfweiden gesäumt, manche älter, manche jünger, die sich teilweise recht windschief zu einer Seite neigen. Auf der Straße ist in einiger Entfernung ein mit Mütze und Mantel bekleideter Straßenkehrer zu erkennen, der, dem Betrachter zugewandt, seiner Arbeit nachgeht. Noch weiter entfernt flaniert in der Mitte der Allee ein Herr mit Spazierstock und Hut. Doch beide Personen wirken im Vergleich mit den mächtigen Bäumen, die sich deutlich vor dem hellen Himmel abheben, geradezu unscheinbar. Sie erinnern eher an Staffagefiguren, das wahre Bildthema sind die Bäume der Allee selbst.

In weiteren Arbeiten aus dem Herbst 1881 verzichtet Vincent van Gogh dann bei seinen Weidendarstellungen ganz auf figürliche Elemente. In *Straße mit Kopfweiden* (F 900, JH 47; Abb. 13) zeichnet er erneut einige Bäume am Straßenrand. Links dahinter steht ein kleines Häuschen mit einem angebauten Schuppen, rechts davon erstreckt sich eine Hecke. Zwischen dem Betrachter und den fünf Weiden liegt die leere Straße. Auffällig ist vor allem die individuelle Gestaltung der Bäume. Alle fünf sind detailliert beobachtet und klar voneinander unterschieden. Van Gogh zeigt unterschiedlich alte Bäume mit Stämmen von variierendem Umfang. Der Stamm des zweiten Baumes von links ist der Länge nach aufgerissen, die Krone der Weide ganz rechts zur Seite geneigt. Jeder Baum offenbart einen eigenen Wuchs, andere Astansätze und auch die Rindenbeschaffenheit scheint von Stamm zu Stamm unterschiedlich zu sein. Van Gogh hat jeden Baum einzeln studiert, ja porträtiert.

Diesen Eindruck eines regelrechten Porträts vermittelt auch das hochformatige Werk *Kopfweide* (F 995, JH 56), in dem der Maler den Fokus auf nur einen Baum gelegt hat. Die Weide allein ist das Bildthema. Sie steht am Wegesrand, neben ihr nur die unscheinbaren, leicht zu

übersehenden Stämmchen zweier junger Birken. Im Hintergrund eine unscheinbare Landschaft mit Feldern und Hügeln – nichts, was den Blick von der mächtigen Kopfweide ablenken könnte. Ihr dicker Stamm ist glatt und gerade und verdickt sich im oberen Teil stark. Durch den häufig wiederholten Kopfschnitt haben sich hier viele Knoten und Verwachsungen gebildet, die van Gogh detailliert wiedergibt, ebenso wie die schlanken und biegsamen Ruten, die den Schnittflächen entwachsen. Doch diese Zweige werden vom oberen Bildrand beschnitten, was die Proportion des Baumes innerhalb des Bildes verändert. Der sogenannte „Kopf“ der Weide erhält zusätzliches Gewicht, weil er das ganze obere Bilddrittel einnimmt.

Diese beiden Beispiele zeigen, dass sich Vincent van Gogh diesen Baumdarstellungen mit derselben Genauigkeit widmet wie seinen Figurendarstellungen zu dieser Zeit. Dieser Eindruck ist kein Zufall, denn Vincent van Gogh sieht tatsächlich Parallelen zwischen beiden Motivgruppen:

Hoe langer hoe meer gevoel ik dat bepaaldelijk het figuurteekenen goed is, ook indirekt ten goede werkt op 't landschapteekenen. Als men een knotwilg teekent als ware die een levend wezen, en dat is toch eigenlijk zoo, dan volgt de omgeving vanzelf betrekkelijk als men maar al zijn aandacht geconcentreerd heeft op dien bewusten boom en niet gerust heeft voor dat er iets van het leven in kwam.<sup>627</sup>

Van Gogh betrachtet die Bäume nach eigenen Worten also als lebende Wesen und so behandelt er sie auch in seinen Arbeiten. Deshalb erscheinen diese Darstellungen wie Porträts. Jede Weide ist ein lebendiges Individuum, dessen Einzigartigkeit und Vitalität van Gogh festzuhalten versucht.

---

627 „Ich fühle immer mehr, dass insbesondere dieses Figurenzeichnen gut ist, auch indirekt gut auf das Landschaftszeichnen wirkt. Wenn man eine Kopfweide zeichnet, als wäre sie ein lebendes Wesen, und das ist sie doch eigentlich, dann folgt die Umgebung verhältnismäßig von selbst, wenn man nur all seine Aufmerksamkeit auf den bewussten Baum gerichtet hat und nicht geruht hat, bevor etwas von diesem Leben hineinkommt.“ B 175.

Welch besondere Sichtweise Vincent van Gogh gerade auf die Kopfweiden seiner Heimat hat, zeigt sich 1882 noch deutlicher. Im Herbst diesen Jahres greift er die Arbeiten mit Weidenmotiven, die ein Jahr zuvor in Etten entstanden waren, erneut auf und wieder betont er die enge Verbindung, die er zwischen Bäumen und menschlicher Empfindung sieht:

Ik heb vandaag nog gewerkt aan oude teekeningen uit Etten omdat ik de knotwilgen weer in dergelijken bladerloozen toestand hier terugzag in het veld en het geen ik verleden jaar zag mij weer voor den geest kwam.

Ik kan soms zoo verlangen naar landschap te maken, net als naar een verre wandeling om eens op te frischen en ik zie in de heele natuur, b.v. in boommen, expressie en als 't ware een ziel. Een rij knotwilgen heeft iets van een processie weesmannen soms.<sup>628</sup>

Hier zeigt sich, wie tief van Goghs vermenschlichende Einstellung gegenüber der Natur geht. Er erkennt in ihr nicht nur den Ausdruck einer eigenen Seele, sondern assoziiert auch ihre einzelnen Bestandteile mit der menschlichen Erscheinung, hier durch den konkreten Vergleich von einer Reihe Kopfweiden mit einer Prozession von Waisenmännern. Liest man weiter, so wird offensichtlich, dass Vincent van Gogh nicht nur auf äußerliche Ähnlichkeiten verweisen will, sondern auch Übereinstimmungen in dem sieht, was er Ausdruck und Seele nennt:

Het jonge koren kan iets onuitsprekelijk reïns en zachts hebben dat een dergelijke emotie opwekt als de expressie van een slapend kindje b.v.

---

628 „Ich habe heute noch an alten Zeichnungen aus Etten gearbeitet, weil ich die Kopfweiden wieder in dem gleichen blattlosen Zustand hier auf dem Feld wiedersah und das, was ich letztes Jahr gesehen hatte, mir wieder ins Gedächtnis kam. Ich habe manchmal so ein Verlangen danach, Landschaften zu machen, gerade wie nach einem langen Spaziergang, um sich zu erfrischen und ich sehe in der ganzen Natur, z.B. in den Bäumen, Ausdruck und als wäre da eine Seele. Eine Reihe Kopfweiden hat manchmal etwas von einer Prozession von Waisenmännern.“ B 292.

Het platgetrapte gras aan den kant van een weg heeft iets vermoeids en bestovens als de bevolking van een achterbuurt. Toen het laatst gesneeuwd had zag ik een groepje savoye koolen die stonden te verkleumen, dat me herinnerde aan een groepje vrouwen die ik s'morgens vroeg in een wateren vuur kelder had zien staan en hun dunne rokken en oude shawls.<sup>629</sup>

Bei diesen Vergleichen bezieht sich van Gogh nicht auf genau bestimmbare Entsprechungen in der Erscheinung der Pflanzen und Menschen. Die Ähnlichkeit liegt im Ausdruck, den er in beidem zu erkennen meint und der so im Betrachter dieselben Empfindungen wecken kann. Da Menschen und Pflanzen keine gemeinsamen äußeren Kennzeichen aufweisen, die diesen bei beiden vorhandenen Ausdruck erklären könnten, bleibt als einziger Schluss, dass Vincent van Gogh eine innere Vergleichbarkeit zwischen dem jungen Korn und dem schlafenden Kind, dem Gras und den Armen, dem Wirsing und den Frauen voraussetzt. Wenn sie sich auch nicht in ihrer Erscheinung gleichen, so wohl doch in ihren inneren Empfindungen, die sich wiederum in ihrem Äußeren niederschlagen. Dies erinnert an die Ideen von Gustav Theodor Fechner und bietet eine Erklärung dafür, warum Vincent van Gogh die Natur immer wieder als geeigneten Ausdrucksträger für menschliche Emotionen betrachtet<sup>630</sup>.

Auch malerisch behält Vincent van Gogh diese anthropomorph geprägte Annäherung an die Natur bei. Die Arbeiten mit Weidenbäumen aus dem Jahr 1881 haben bereits Hinweise für die Annahme geliefert, dass der Maler die einzelnen Bäume wie Individuen betrachtet und sie auch in diesem Sinne porträtiert. Im Sommer 1882 beginnt

629 „Das junge Korn kann etwas unaussprechlich Reines und Zartes haben, das das gleiche Gefühl weckt wie der Ausdruck eines schlafenden Kindes, zum Beispiel. Das plattgetretene Gras am Wegesrand hat etwas Müdes und Verstaubtes wie die Bewohner eines Armenviertels. Als es letzters geschneit hatte, sah ich eine Gruppe Wirsingköpfe, die vor Kälte erstarrt standen, das erinnerte mich an eine Gruppe Frauen, die ich früh morgens an einer Wasser- und Feuergrube hatte stehen sehen und an ihre dünnen Röcken und alten Schals.“ Ebd.

630 Walther und Metzger zeigen einige weitere gedankliche Überschneidungen zwischen Fechner und van Gogh auf, wobei besonders die von beiden Männern gleich gewählten Metaphern überraschen. Vgl. Walther, Ingo F. / Metzger, Rainer: Van Gogh. Sämtliche Gemälde, Köln 2012, S. 620–631.

er erneut mit der Darstellung einer Kopfweide und hier zeigt sich nun ganz deutlich seine vermenschlichende Herangehensweise.

Auf einem seiner Spaziergänge in der Gegend von Den Haag begegnet Vincent einem Motiv, das er seinem Bruder folgendermaßen beschreibt:

ik ga er morgen vroeg teekenen. Het is een weg door de weilanden van den Schenkweg naar de fabriek van Enthoven of 't Zieke. Ik heb een dooden knotwilgenstam gezien daar – net een ding voor *Barye* b.v., hij hing over een waterplas met riet – heel alleen & melankoliek en zijn bast was om zoo te zeggen geschubd & bemost en met verschillende toonen gevlekt & gemarmerd – zoo iets als een slangenhuid, groenachtig, geelachtig, grootendeels dof zwart. Met witte afgeschilferde plekken en stompen takken. Ik ga hem morgen ochtend aanvallen.<sup>631</sup>

Van Gogh wählt die Worte „ganz allein & melancholisch“ nicht, um die allgemeine Stimmung der gesamten Szene zu beschreiben, sondern er nutzt sie als direkt auf die Weide bezogene Attribute, die doch eigentlich tot ist. Dennoch knüpft der Maler in dieser Beschreibung eine direkte Verbindung zwischen dem Baum und den menschlichen Emotionen. Dabei sieht er ihn nicht als Auslöser an, der diese Gefühle im Betrachter weckt, sondern die Weide selbst scheint sich, so, wie sie sich über den Teich neigt, allein und melancholisch zu fühlen. Vom Ergebnis seiner Bemühungen, die Szenerie in einem Aquarell festzuhalten, berichtet Vincent Theo wenige Tage später:

Ik heb dien ouden kanjer van een knotwilg nog geattaqueerd en ik geloof dat dat de beste van de aquarellen geworden is. Een somber landschap – dien dooden boom bij een stilstaand met kroos bedekten plas, in 't ver-

<sup>631</sup> „ich werde dort morgen früh zeichnen. Das ist ein Weg durch das Weideland vom Schenkweg zur Fabrik von Enthoven oder zur Het Zieke. Ich habe dort einen toten Kopfweidenstamm gesehen – gerade wie ein Ding von *Barye* zum Beispiel, er hing über einen Tümpel mit Schilf – ganz allein & melancholisch und seine Rinde war sozusagen schuppig & bemoost und in verschiedenen Tönen gefleckt & marmoriert – so etwa wie eine Schlangenhaut, grünlich, gelblich, größtenteils matt schwarz. Mit weiß abblätternden Stellen und kurzen Zweigen.“ B 251.

schiet een remise van de Rijnspeer waar spoorlijnen elkaar kruisen, zwarte berookte gebouwen – verder groene weilanden, een kolenweg en een lucht waar de wolken jagen, graauw met een enkel schitterend wit randje en een diepte van blauuw daar waar de wolken zich scheuren even.

Enfin ik heb 't willen maken zóó als dunkt mij het baanwachtertje met zijn kiel & rood vlaggetje 't zien & voelen moet als hij denkt: Wat is 't triestig vandaag.<sup>632</sup>

Schon die Betitelung des Baumes als „alter Riese von einer Kopfweide“ besitzt einen anthropomorphen Charakter und zeigt, dass Vincent van Gogh diesen Baum als ein Individuum betrachtet, für das er sich eine bestimmte Persönlichkeit ausmalt. Dann folgt eine detaillierte, sachliche Beschreibung der Farbgebung des Bildes, die der Maler mit der Erklärung beschließt, welche Stimmung er in dieser Arbeit umsetzen wollte. Dabei will er allerdings nicht seinen persönlichen Eindruck, sondern seine Vorstellung von den Empfindungen eines Anderen, nämlich eines Bahnwärters, vermitteln. Über dieses Bild schreibt Chris Stolwijk, van Gogh habe Natur mit einer Seele eingefangen<sup>633</sup>.

*Kopfweide* (F 947, JH 164; Abb. 14) zeigt eine flache Landschaft. Der Betrachter steht am Rand eines graubraunen Weges voller Pfützen, der zu einem Dorf im Hintergrund führt. Die Böschung, die links und rechts vom Weg abfällt, ist von leuchtend grünem Gras bewachsen. Am linken Wegrand, ein kleines Stück links von der Mittelsenkrechten des Bildes, steht der tote Weidenbaum. Es ist nur noch der Stamm, aufgerissen, mit schroffer Rinde, aus dem oben noch einige Aststümpfe und kahle Zweige hervorragen. Kein Blatt, kein frischer

632 „Ich habe den alten Riesen von einer Kopfweide noch mal in Angriff genommen und ich glaube, dass das das beste der Aquarelle geworden ist. Eine düstere Landschaft – dieser tote Baum bei einem stillstehenden, mit Wasserlinsen bedeckten Teich, in der Ferne ein Abstellbahnhof von Rijnspeer, wo Bahngleise einander kreuzen, von Rauch geschwärzte Gebäude – ferner grünes Weideland, ein Schlackeweg und ein Himmel, über den sich die Wolken jagen, grau mit einem vereinzelt strahlend weißen Rand und einem tiefen Blau dort, wo die Wolken kurz aufreißen. Kurzum, ich wollte es so machen, wie ich mir denke, dass dieser Bahnwärter mit seinem Kittel & roten Wimpel es sehen & fühlen muss, wenn er denkt: Was ist das heute trist.“ B 252.

633 Stolwijk 2015, S. 46.

Trieb ist mehr zu entdecken. Der Baum neigt sich so schräg von der Böschung über den von van Gogh beschriebenen Teich, dass man sich unwillkürlich fragt, wie er sich auf dem abschüssigen Untergrund überhaupt noch halten kann. Die Wasseroberfläche ist glatt, das Wasser trüb, an vielen Stellen gelblich, es spiegelt den wolkigen Himmel. Am gegenüberliegenden Ufer wächst Schilf. Am Horizont erheben sich die rauchgeschwärzten Gebäude des von van Gogh beschriebenen Bahnhofs. Links davon erstrecken sich Felder, rechts steht ein kleines Wäldchen und ganz am Bildrand eine Windmühle. Auf dem Weg zwischen Weide und Rijnspoor geht ein Mann mit dunkler Hose und bläulicher Jacke, der sich dem Betrachter nähert. Der Himmel hängt voller grauer Wolken, nur an zwei Stellen, wo die Wolken einen Augenblick aufreißen, hat van Gogh leuchtend blaue Akzente gesetzt, die sich auch im Teich spiegeln. Rund um die Aststümpfe der Kopfweide und am Horizont, wo der Himmel auf die Gebäude und Bäume stößt, ist jedoch noch das bräunliche Papier zu erkennen. Vermutlich hat van Gogh den wolkigen Himmel erst spät und mit einem so breiten Pinsel gemalt, dass er Lücken ließ, um die bereits fertigen, detaillierteren Bereiche nicht zu beschädigen.

Um seinem Bruder die Farbgebung genau zu vermitteln, hat Vincent van Gogh in seinen Brief auch eine Skizze von diesem Aquarell eingefügt (F – , JH 165; Abb. 15). Darin gibt er den Bildaufbau exakt wieder, ebenso die Farbverteilung von Grün, Gelb und dem leicht bläulichen Grau der Wolken. Die Farben der Skizze sind jedoch kräftiger als im Aquarell und van Gogh verwendet hier mehr Schwarz als im ausgearbeiteten Bild. Er erklärt das auch im Brief, doch leider ist dieses Blatt nicht vollständig erhalten, so dass Passagen fehlen. Über die Farben im Original und in seiner Skizze schreibt er Theo: „Dit is zoowat 't *effekt* van den knotwilg maar in de aquarel zelf is geen zwart dan in gebroken toestand. Waar op dit schetsje het zwart 't donkerst is zitten de grootste krachten in de aquarel – donkergroen, bruin, graauw.“<sup>634</sup> Er

<sup>634</sup> „Das ist so etwa der Effekt von der Kopfweide, aber im Aquarell selbst ist kein Schwarz außer in gebrochenem Zustand. Wo in dieser Skizze das Schwarz am dunkelsten ist, sind im Aquarell die größten Kräfte – dunkelgrün, braun, grau.“ B 252.

nutzt Schwarz als Hilfsmittel, um die farbigen Effekte des Aquarells in die Skizze zu übersetzen.

Van Gogh selbst beschreibt dieses Bild als düstere Landschaft. Diese Schilderung mag auf die Briefskizze noch stärker zutreffen als auf das Aquarell, doch auch dieses wird damit adäquat charakterisiert. Der dunkle, wolkenverhangene Himmel, die düsteren Gebäude am Horizont, die von einem gerade erst vergangenen Regen kündenden Pfützen, all das kreierte eine trübsinnige, ja bedrückende Atmosphäre. Die Wolken scheinen auf die Weide herabzudrücken. Der Baum ist tot, denn obwohl das Bild im August entsteht, gibt es keine Blätter, keine Triebe mehr an seinen Zweigen. Unter der Last der Jahre ist er in Schiefelage geraten, er neigt sich dem dunklen Wasser entgegen. Der Stamm ist morsch und hohl – es scheint unausweichlich, dass er irgendwann nachgeben und der Baum im Teich versinken wird. Dass er seine noch verbliebenen Aststümpfe dem Himmel entgegen zu strecken scheint, wirkt wie ein letztes Aufbäumen vor dem Unausweichlichen. So verkörpert dieser Baum sowohl physischen Verfall als auch tiefe Melancholie und Verzweiflung.

Vincent van Gogh hat dieses Aquarell direkt nach der Natur gemalt, vermutlich nicht nur unter Zuhilfenahme von Skizzen, sondern unmittelbar vor Ort. Er hat sein Motiv genau studiert und, ganz seinen Prinzipien folgend, so genau wie möglich wiedergegeben. Dennoch ist es keine nüchterne Landschaftsstudie, sondern ein emotional aufgeladenes Bild. Denn van Gogh hat seinem Bruder den Baum schon als einsam und melancholisch beschrieben, bevor er ihn zum Motiv in seinem Bild macht. Diese Gefühle, die er in der alten Weide zu erkennen meint, hat er dann so genau wie möglich umzusetzen versucht. Natürlich betont er diesen Aspekt, nachdem er ihn einmal in der dortigen Landschaft wahrgenommen hat, doch er legt ihn nicht nachträglich in das Bild hinein, sondern vermittelt die Melancholie so, wie er sie in der Natur enthalten sieht, und versucht, sie so genau wie möglich, umzusetzen, so, wie er sich die Gedanken des Bahnwärters auf dem Heimweg ausmalt: „Wie düster ist es heute“. Wenn diese Stimmung von van Gogh in die Landschaft hineingelegt wird, so nicht absicht-



lich als berechneter Effekt, den er nachträglich zur Natur hinzufügt, sondern schon vorab, ganz unwillkürlich, als er den Weidenbaum zum ersten Mal sieht.

Der Sommer 1882 ist keine leichte Zeit für Vincent van Gogh. Nach einem heftigen Streit mit seinem Vater war er zum Jahreswechsel nach Den Haag übersiedelt. Die Bekanntschaft mit Sien Hoornik trägt zur weiteren Verschlechterung des Verhältnisses zu seiner Familie bei. Der Sommer ist geprägt von Vincents eigener Gonorrhoeerkrankung und seiner Sorge um den Gesundheitszustand seiner Gefährtin. Hinzu kommen Geldsorgen und der ausbleibende Erfolg als Maler. Van Gogh wird erst Anfang Juli aus dem Hospital entlassen, Mitte Juli ziehen dann Sien, ihre fünfjährige Tochter und ihr neugeborener Sohn bei dem Maler ein, der sich für diese Familie auch finanziell verantwortlich fühlt. Dies alles dürfte seine Gemütsverfassung zum Entstehungszeitpunkt des Gemäldes *Kopfweide* stark beeinflussen haben, was auch seine Briefe aus dieser Zeit vermuten lassen<sup>635</sup>. Es entspricht voll und ganz Vincent van Goghs Kunstauffassung, dass sich der Kummer und die Schwermut dieser Wochen in der von ihm dargestellten Natur wiederzufinden scheinen, denn: „De pligt van den schilder is het zich geheel in de natuur te verdiepen en al zijn intelligentie te gebruiken, zijn gevoel in zijn werk te leggen zoodat het voor anderen verstaanbaar wordt.“<sup>636</sup>

Ab dem Herbst 1882 lässt Vincent van Goghs Interesse für die Kopfweiden spürbar nach. 1883, in seinem letzten Jahr in Den Haag, taucht dieses Motiv überhaupt nicht mehr auf. In den beiden darauffolgenden Jahren, die er vorwiegend in Nuenen verbringt, entsteht dann wieder eine Handvoll Bilder von Kopfweiden und Kopfbirken. Bei diesen Arbeiten handelt es sich um *Kopfbirken* (F 1240, JH 469), *Landschaft mit Weiden und durch die Wolken scheinender Sonne* (F 1240a, JH 467), *Landschaft mit Kopfbirken* (F 31, JH 477), *Die Weide* (F 195,

635 Vgl. z.B. B 247 und B 249.

636 „Die Pflicht des Malers ist es, sich ganz in die Natur zu vertiefen und all seine Intelligenz zu gebrauchen, sein Gefühl in sein Werk zu legen, so dass es für andere verständlich wird.“ B 252.

JH 961) und *Landschaft mit Kopfweiden* (F 1247, JH 953). Doch in keinem dieser Werke scheint die Individualität der Bäume so im Vordergrund zu stehen wie bei *Kopfweide* (F 947, JH 164) von 1882. Zudem geben van Goghs Aufzeichnungen keinen Hinweis darauf, dass sie zu den für ihn bedeutsamen Arbeiten dieser Periode gehören. Mit seinem Umzug nach Paris verschwindet das Motiv dann für zwei Jahre vollständig aus seinem Repertoire.

Mit der Ankunft in Arles erfüllt sich van Goghs Traum vom Leben im Süden. Nach dem Leben in der Großstadt begeistert er sich nun erneut für das Landleben. Gleichzeitig erwachen hier die Erinnerungen an die alte Heimat, denn die Provence erscheint ihm vielerorts wie eine hellere, farbigere Version der holländischen Landschaft:

Ik weet nu zeer wel dat ik zoodanig onderwerp ook elders had kunnen vinden doch als ik naga dat veel schilders 't zelfde zullen maken reken ik het geenszins onverschillig te werken in een natuur die, ofschoon al mee 't zelfde nog als bij ons als onderwerp en gegeven, ongetwijfeld veel rijker en kleuriger is.<sup>637</sup>

Im Süden findet Vincent van Gogh ein gänzlich neues Licht und viel kräftigere, leuchtendere Farben als er bisher kannte, doch die Motive erweisen sich als überraschend ähnlich: „Beaucoup des motifs d'ici sont absolument – comme caractère – la même chose que la Hollande – la différence est dans la couleur.“<sup>638</sup> Auch den Kopfweiden begegnet der Maler hier wieder.

Im März 1888 fertigt Vincent van Gogh die Zeichnung *Landschaft mit einem Pfad und Kopfweiden* (F 1499, JH 1372; Abb. 16) an. Einige Wochen später entsteht auf Basis dieser Zeichnung das gleichnamige, kleine Gemälde (F 407, JH 1402; Abb. 17). Das Motiv erinnert an die

<sup>637</sup> „Ich weiß nun sehr gut, dass ich ein solches Thema auch anderswo hätte finden können, doch wenn ich bedenke, dass viele Maler das Gleiche machen werden, halte ich es keineswegs für einerlei, in der Natur zu arbeiten, die, obwohl sie in Gegenstand und Thema noch die selbe ist wie bei uns, zweifellos viel reicher und farbiger ist.“ B 590.

<sup>638</sup> „Viele der Motive sind – im Charakter – vollkommen gleich zu denen in Holland – der Unterschied liegt in der Farbe.“ B 610.

*Kopfweide* von 1882. Das Querformat zeigt einen schmalen Weg, der sich vom Betrachter fort zwischen Wiesen zu einem Gebäude im Hintergrund erstreckt. Am rechten Wegesrand stehen mehrere Kopfweiden. Die vorderste ist ein alter, bis auf die Aststümpfe zurückgeschnittener Baum, der sich stark vom Pfad weg nach rechts neigt. Dieser alte, knorrige Stamm erinnert an den holländischen „alten Riesen“. Wo van Gogh 1882 einen trüben Teich zeigte, liegt 1888 ein eingezäuntes, frisch eingesätes Feld und statt der rußgeschwärzten Bahnhofsgebäude erhebt sich in einiger Entfernung ein kleines weißes Häuschen mit einem leuchtend roten Dach. Ganz links am Horizont sind weitere flache Häuser zu erkennen, rechts im Hintergrund stehen einige blühende Bäume. Beide Bilder weisen in Motiv und Bildaufbau auffällige Gemeinsamkeiten auf: den ins Bild führenden Pfad, den schräg geneigten, kahlen Baumstamm am Wegesrand, den Betrachterstandpunkt auf freiem Feld in einiger Entfernung zu den nächsten Gebäuden, den Horizont, der in beiden Bildern fast auf gleicher Höhe angesetzt wird. Der große Unterschied zwischen den beiden Arbeiten liegt in der Farbigkeit und – eng damit verbunden – in der vermittelten Stimmung.

Unter einem grauen Himmel erstreckt sich bei *Kopfweide* von 1882 die – nach van Goghs eigenen Worten – düstere Landschaft trostlos in gebrochenem Grün, Beige, Braun und Grau, die einst rötlichen Häuser im Hintergrund sind verrußt, es gibt nur wenige Stellen im Bild, an denen die Farben ungebrochen aufleuchten: die zwei kleinen Flecke, an denen der blaue Himmel zwischen den Wolken sichtbar wird und einige Grasbüschel entlang des Weges. Dem gegenüber steht die leuchtende Landschaft des Südens mit Wiesen in kräftigem Grün und Ocker, voll gelber Akzente, einem strahlend weiß getünchten Haus mit leuchtend rotem Dach unter einem heiteren blauen Himmel ohne die kleinste Wolke. Wie van Gogh seinem Bruder schrieb: „la difference est dans la couleur.“<sup>639</sup> Vorbild für die farbige Ausführung, die van Gogh nach seiner Zeichnung anfertigt, sind japanische Drucke. Zu diesem Zeitpunkt hat Vincent bereits eine große Vorliebe für diese Arbeiten aus Fernost entwickelt. Mit diesem Bild will er seinem Bru-

---

639 „der Unterschied liegt in der Farbe“ Ebd.

der beweisen, dass er nach seinen Zeichnungen kleine Gemälde im Stil japanischer Drucke anfertigen kann.<sup>640</sup>

Zweimal zeigt Vincent van Gogh einen Pfad, der zwischen Feldern und Wiesen hindurch, einmal auch an einem Teich entlang, auf einige Gebäude in der Ferne zuführt. Zweimal steht am Rand dieses Weges eine alte Kopfweide. Doch die Stimmung in den beiden Bildern könnte nicht unterschiedlicher sein. 1882 vermittelt der sich einsam über den Tümpel neigende Stamm unter den tief hängenden Wolken Schwermut und Traurigkeit. 1888 zeigt der Maler einen ganz ähnlichen Baum, ebenfalls schon stark geneigt und ohne frische Triebe. Doch dieser steht nicht so vollkommen allein, hinter ihm folgen in einer Reihe noch weitere, allerdings jüngere Kopfweiden. Er ist weniger präsent ins Bild gesetzt, sondern sowohl kompositorisch als auch farblich stärker in die Landschaft integriert. Das Sonnenlicht erhellt die Szene, der Betrachter kann seine Wärme förmlich spüren. Wo sich 1882 nur Melancholie findet, vermittelt van Gogh 1888 in einem ganz ähnlichen Motiv Freude und Behagen.

Eine Erklärung dafür mag in seiner veränderten Lebenssituation zu finden sein. Welche Schwierigkeiten van Goghs Stimmung im Sommer 1882 beeinflussten, wurde bereits erläutert. Das Frühjahr 1888 steht für ihn hingegen unter einem ganz anderen Stern. Nach dem Umzug nach Arles zeigt sich van Gogh begeistert von der südlichen Landschaft, dem veränderten Licht und den kräftigeren Farben. Er blickt sehr zuversichtlich in seine Zukunft als Maler und fühlt zudem eine deutliche Verbesserung seines Gesundheitszustandes, kurz: Er ist zu diesem Zeitpunkt sehr optimistisch. Unter dem Einfluss dieser positiven Grundstimmung nimmt er folglich auch seine Umwelt als heller und freundlicher wahr und setzt diese positiven und hoffnungsvollen Empfindungen in seinen Bildern um.

Der Vergleich dieser beiden Darstellungen einer Kopfweide zeigt deutlich, dass Vincent van Gogh die jeweilige Stimmung durch die Wahl

---

<sup>640</sup> Vgl. B 606.

der Farbe und Details im Bildaufbau in die Landschaft selbst legt. So wird es möglich, dass das annähernd gleiche Motiv ganz unterschiedliche Empfindungen vermitteln kann, ohne dass der Maler dabei auf Hilfsmittel wie bestimmte, allgemeingültige Symbole oder Attribute zurückgreifen muss. Die Landschaft selbst wird so zum Träger von van Goghs persönlicher Stimmung.

Noch zweimal widmet sich Vincent van Gogh dem Thema der Kopfweide, einmal ebenfalls 1888 mit *Kopfweiden mit untergehender Sonne* (F 572, JH 1597) und dann erneut 1889 in *Straße mit Kopfweiden* (F 520, JH 1690). Größere Bedeutung für van Gogh erlangen zu diesem Zeitpunkt allerdings die Weiden im heimatlichen Holland, denn an sie fühlt er sich wiederholt erinnert, wenn er die im Süden so reich vertretenen Olivenbäume studiert.

Für die Frage, wie Vincent van Gogh in seinen Landschaften Emotionen vermittelt, stellen seine Kopfweiden eine wichtige Werkgruppe dar. Schon früh zeigt van Gogh eine große Affinität zu diesen Bäumen. In seinen Briefen anthropomorphisiert er sie, vergleicht sie immer wieder mit menschlichen Figuren und beschränkt sich dabei nicht auf Äußerlichkeiten, sondern schreibt ihnen auch menschliche Empfindungen zu. Diese Sichtweise beeinflusst auch seine malerische Umsetzung dieser Motive. Seine Darstellungen der holländischen Kopfweiden tragen porträtähnliche Züge und er legt großen Wert darauf, seine Stimmung, die er in der Natur wiederentdeckt, möglichst genau im Bild wiederzugeben. Sie sind ein gutes Beispiel für Vincent van Goghs Naturwahrnehmung sowie für die Intention, die häufig hinter seinen Landschaftsdarstellungen steht. Auch Albert Dreyfus hat die Bedeutung dieser frühen Arbeiten erkannt:

Seine Landschaftszeichnungen aus der Nuender Zeit (um 1885) haben bei allem Gefühl schon mehr Form; die sich windenden und aufreckenden Weiden und kahlen Bäume darauf – noch ist das Kahle das Ausdrucksvollere für ihn! – lassen die späteren Arbeiten ahnen.<sup>641</sup>

---

641 Dreyfus 1913, S. 100.

## 5.2 Die Olivenbäume in Südfrankreich

Das vorangegangene Kapitel hat die Bedeutung der Weidenbäume für Vincent van Gogh aufgezeigt. Er betrachtet sie als individuelle, empfindende Lebewesen und versucht, sie auch als solche darzustellen. Nach seiner Übersiedelung in den Süden entwickelt er dort ein ähnliches Interesse für die Olivenbäume, wie er es Jahre zuvor für die Kopfweiden gehegt hatte. Innerhalb eines halben Jahres entstehen 15 Ansichten von Ölbäumen und Olivenhainen, Sujets, die weder vor noch nach dieser Zeit wieder im Werk des Malers auftauchen. Immer wieder vergleicht er sie dabei mit den Weiden in Holland. Und wie die Bäume seiner früheren Heimat werden auch die Olivenbäume immer wieder zum Vermittler persönlicher und vor allem menschlicher Gefühle.

In Arles und seiner unmittelbaren Umgebung interessiert sich Vincent van Gogh zunächst anscheinend nur wenig für die Olivenbäume. Seine vielen Landschaftsgemälde, die 1888 in dieser Gegend entstehen, zeigen vor allem weite Getreidefelder und Obstgärten. Olivenbäume erwähnt er nur beim Bericht von einer ausgedehnten Wanderung in der Nähe der verfallenen Abtei Montmajour, die er Anfang März besucht. Anfang Mai fertigt er dort einige Zeichnungen an, wobei er sich auf Überblicke über die Landschaft und auf die Darstellung der Ruinen konzentriert. Im Juli entsteht dort dann auch eine Zeichnung von Olivenbäumen (F – , JH add.3). Es ist in der Zeit, die van Gogh in Arles verbringt, jedoch eine der ganz wenigen Arbeiten, in denen er sich mit dem Motiv der Ölbäume beschäftigt. Dabei sind die Olivenbäume in der Umgebung von Arles genauso allgegenwärtig wie die Kopfweiden in Holland. Doch genau wie bei den Weiden, die damals zunächst als fester Bestandteil der Landschaft nur gelegentlich im Hintergrund seiner Werke auftauchten, bevor er sie zum eigenständigen Bildmotiv auserkor, dauert es auch bei den Olivenbäumen einige Zeit, bis sie Vincent van Goghs Aufmerksamkeit erregen. Sein gesteigertes Interesse für sie zeigt sich erstmals im Frühjahr 1889, in den letzten Tagen, die er in Arles verbringt. Am 28. April berichtet er Theo vom Farbenspiel der Olivenbäume zu dieser Jahreszeit und bringt seinen

Wunsch zum Ausdruck, der Bruder könnte dies mit eigenen Augen sehen. Er fährt fort: „le murmure d’un verger d’oliviers a quelque chose de très intime, d’immensément vieux. C’est trop beau pour que j’ose le peindre ou puisse le concevoir.“<sup>642</sup> Die Faszination für diese Bäume ist geweckt, doch noch schließt er die Möglichkeit aus, sie zum Gegenstand seiner Bilder zu machen. Dies ändert sich jedoch zwei Monate später: Während seines Aufenthalts in der Heilanstalt Saint-Paul-de-Mausole in Saint-Rémy-de-Provence setzt sich Vincent van Gogh in zwei Phasen malerisch mit den Olivenbäumen auseinander. Diese beiden Phasen sollen getrennt voneinander betrachtet werden, da sowohl die Intention, die der Maler bei seinen jeweiligen Arbeiten verfolgt, als auch die Ergebnisse recht unterschiedlich ausfallen.

### 5.2.1 Die Olivenbäume im Frühsommer

In der ersten Phase, in der Vincent van Gogh sich kurz nach seiner Ankunft in Saint-Rémy mit der Wiedergabe von Olivenhainen beschäftigt, entstehen vermutlich fünf Gemälde: *Olivenbäume mit ‚Les Alpilles‘ im Hintergrund* (F 712, JH 1740; Abb. 18), *Olivenhain* (F 715, JH 1759), *Olivenhain mit blauem Himmel* (F 709, JH 1760), *Olivenhain* (F 585, JH 1758; Abb. 19) und *Olivenhain* (F 714, JH 1858)<sup>643</sup>.

Im September berichtet Vincent seinem Bruder anlässlich einer Bildersendung, die auch eine Studie und ein Gemälde mit Olivenbäumen enthalten soll: „Les oliviers [F 712] sont davantage dans le caractère

<sup>642</sup> „Das Säuseln eines Olivenhaines hat etwas sehr Intimes, unendlich Altes. Es ist zu schön, als dass ich wagte, es zu malen oder es erfassen könnte.“ B 763.

<sup>643</sup> Bei Olivenbäume (F 714, JH 1858) gehen, anders als bei den anderen Olivenbaumdarstellungen, die Meinungen, in welche der beiden Entstehungsphasen es einzuordnen ist, auseinander. Walther und Metzger datieren dieses Werk auf den November 1889. Jansen, Luijten und Bakker dagegen verweisen in einer Anmerkung zum Brief Nummer 780 auf dieses Werk. Besagten Brief schrieb Vincent an Gogh bereist am 16. Juni seiner Schwester Willemien. Die leuchtende, von Blau und Gelb dominierte Farbgebung und vor allem der niedrige Betrachterstandpunkt zwischen den Bäumen, die den Himmel fast vollständig verdecken, zeigen eine große kompositorische Nähe zu den im Juni und Juli entstandenen Werken. Mit den ab November entstandenen Gemälden weist dieses Bild jedoch keine solch deutlichen Übereinstimmungen auf. Deswegen wird es in dieser Arbeit der Gruppe von Olivenbaumdarstellungen zugerechnet, die im Frühsommer 1889 entstanden.

ainsi que dans l'autre étude [F 585 oder F 715] et j'ai cherché à rendre l'heure où on voit voler dans la chaleur les cetoines vertes et les cigales.“<sup>644</sup> Wenigstens zwei der vier Bilder, die im Frühsommer entstehen, sollen also die Mittagshitze im Olivenhain vermitteln. Dass die Studie nicht eindeutig zu identifizieren ist, gibt bereits einen Hinweis darauf, dass sich die vier Werke, die in diesen Wochen im Juni und Juli entstehen, sowohl in der Komposition als auch in der Farbgebung stark ähneln.

Sie alle zeigen grün belaubte Bäume auf hellem, sandigem Boden vor blauem Himmel. Das Grün der Blätter variiert dabei in allen Nuancen von zartem Graugrün bis hin zu tiefstem Blaugrün, der Erdboden zeigt Tönungen von Ocker bis annähernd Weiß und im Himmel finden sich die verschiedensten Abstufungen von Weiß mit einem Blaustrich bis Indigo. Doch bei all dieser Vielfalt ähneln sich die Werke in ihrem verwendeten Farbschema sehr und zeigen, dass van Gogh in diesen Bildern die Eindrücke von den Olivengärten festgehalten hat, die zu Beginn am stärksten auf ihn eingewirkt hatten. Schon im April 1889, als er eine malerische Umsetzung des Sujets noch für unmöglich hält, ist es diese Farbgebung, die ihm besonders imponiert: „Ah mon cher Theo si tu voyais les oliviers à cette époque ci... Le feuillage vieil argent & argent verdissant contre le bleu. Et le sol labouré orangéâtre.“<sup>645</sup> Und auch während der Zeit, in der diese Gemälde entstehen, ist es jene Farbigkeit, der Vincent die größte Bedeutung zumisst, was er in einem Brief an seine Mutter zum Ausdruck bringt: „Er zijn hier zeer mooie velden olijfboomen die grijs en zilverachtig van groen zijn als knotwilgen. Dann verveelt de blaauwe lucht mij nooit.“<sup>646</sup>

<sup>644</sup> „Die Olivenbäume haben mehr Charakter, so wie auch in der anderen Studie und ich habe versucht, die Stunde wiederzugeben, wenn man in der Hitze die grünen Rosenkäfer und die Zikaden fliegen sieht.“ B 805.

<sup>645</sup> „Ah mein lieber Theo, wenn du die Olivenbäume zu dieser Jahreszeit sehen könntest... Das Alt-silberne & und grünlich Silberne gegen das Blau. Und der orangefarbene, gepflegte Boden.“ B 763.

<sup>646</sup> „Es gibt hier sehr schöne Felder mit Olivenbäumen, die grau und silbrig-grün sind wie Kopfweiden. Dann langweilt das Blau der Luft mich nie.“ B 788.



Der Bildaufbau der Werke dieser Gruppe weist ähnlich viele Gemeinsamkeiten auf. Er ist von einem relativ niedrigen Betrachterstandpunkt und einem vergleichsweise hohen Horizont bestimmt. Natürlich differieren diese Merkmale bei den einzelnen Bildern, da es sich stets um eigenständige Kompositionen handelt, doch als Betrachter scheint man in jedem Bild mitten im Olivenhain zu stehen. Die Äste und Blätter verwehren teilweise gänzlich den freien Blick auf den Himmel, die Bäume breiten ihre Äste aus und ihr dichtes Laub versperrt den Blick in die Raumtiefe. Nur ab und an blitzt ein Stückchen des blauen Himmels zwischen dem Grün hervor. Dabei verwendet van Gogh stets eine ähnliche Anordnung der Bäume. In *Olivenhain* (F 714, JH 1858), *Olivenhain mit blauem Himmel* (F 709, JH 1760) und *Olivenbäume mit ‚Les Alpilles‘ im Hintergrund* (F 712, JH 1740) befindet sich der Baum, der dem Betrachter am nächsten ist, stets am linken Bildrand, bei *Olivenhain mit blauem Himmel* und *Olivenbäume mit ‚Les Alpilles‘ im Hintergrund* sogar unmittelbar im Vordergrund, bei *Olivenhain* (F 715, JH 1759) und *Olivenhain* (F 585, JH 1758) steht der vorderste Baum auf der rechten Seite. In allen Fällen, ausgenommen *Olivenbäume mit ‚Les Alpilles‘ im Hintergrund*, folgt dann eine mal weitere, mal etwas kleinere freie Fläche, die vom nächsten Baum auf der gegenüberliegenden Seite begrenzt wird. Erst dahinter beginnt dann das Gewirr der Bäume, in dem die einzelnen Pflanzen nicht mehr voneinander zu unterscheiden sind und den weiteren Blick verstellen. So, wie die Mittagshitze im Juni auf einen niederdrückt, drängen auch die Olivenbäume auf den Betrachter zu, bauen sich wie eine Wand vor ihm auf und verkörpern so die beengende Schwüle, die sich im Hochsommer zwischen den Bäumen, wo sich kein Lüftchen regt, einstellt.

Auch der Pinselduktus, bei van Gogh stets unruhig und oft ausladend, trägt zur Wiedergabe dieser dumpfen Hitze in völliger Windstille bei. Die Pinselstriche sind verhältnismäßig kurz, modellieren die einzelnen Blätter und geben Erdboden und Himmel Struktur. Die Bewegung, die dabei entsteht, erinnert nicht, wie in anderen Baumdarstellungen van Goghs – beispielsweise *Maulbeerbaum* (F 637, JH 1796) oder *Blühende Walnussbäume* (F 751,

JH 1992) –, an rauschenden Wind, sondern an die flirrende, Spiegelungen hervorrufende Luft der Mittagshitze im Sommer.

Die Atmosphäre der drückenden Mittagshitze unter der hochstehenden Sonne ist all diesen Werken aus der ersten Phase gemein. Dennoch soll im Folgenden ein Bild aus dieser Gruppe herausgegriffen werden, das bei all seinen Übereinstimmungen mit den übrigen trotzdem einige Besonderheiten aufweist und deswegen eine eingehendere Betrachtung verdient.

### 5.2.2 Olivenbäume mit Alpilles im Hintergrund

Unter den Bildern dieser ersten Phase der Olivenbäume ist *Olivenbäume mit ‚Les Alpilles‘ im Hintergrund* das einzige, das schon durch seinen Titel zweifelsfrei von den zeitgleich entstandenen anderen Olivenbaumdarstellungen zu unterscheiden ist. Während van Gogh die anderen Arbeiten in seinen Briefen nur mit „les oliviers“ betitelt, fügt er, wenn er über dieses Bild spricht noch die Beschreibung „avec nuage blanc et fond de montagnes“<sup>647</sup> oder „avec les collines bleues“<sup>648</sup> hinzu. Während also bei den übrigen Olivenbaumbildern dieser Zeit stets rekonstruiert werden muss, über welches van Gogh jeweils spricht, was Irrtümer nicht ausschließt, sind seine Äußerungen bezüglich dieses Werkes stets zweifelsfrei zuzuordnen.

Zudem gibt es einige Hinweise darauf, dass Vincent van Gogh dieses Gemälde als gelungen betrachtet hat. Es ist bekannt, wie selbstkritisch der Maler seine Arbeiten bewertet und so kann man einem Lob, das er einem seiner eigenen Bilder ausspricht, große Bedeutung zumessen. Seine Mitteilung an Theo

En somme là-dedans je ne trouve un *peu* bien que le champ de blé, la montagne, le verger, les oliviers avec les collines bleues et le portrait et l'entrée de carrière, et le reste ne me dit rien parce que cela manque de volonté personnelle, de lignes senties.<sup>649</sup>

<sup>647</sup> „mit der weißen Wolke und den Bergen im Hintergrund“ B 805.

<sup>648</sup> „mit den blauen Hügeln“ Ebd.

<sup>649</sup> „Alles zusammengenommen finde ich nur das Kornfeld, die Berge, den Obstbaumgar-

lässt deshalb darauf schließen, dass *Olivenbäume mit ‚Les Alpilles‘ im Hintergrund* für den Maler eines der wenigen Werke darstellt, das er für gut befinden kann. Außerdem fertigt er nach diesem Gemälde eine Zeichnung an, die er gemeinsam mit einigen anderen Anfang Juli 1889 an seinen Bruder schickt, damit dieser sich eine Vorstellung von Vincents aktuellen Arbeiten machen kann<sup>650</sup>. Von anderen Olivenbaumbildern sind keine Nachzeichnungen bekannt. Vincent ist stets bestrebt, seinem Bruder und Förderer zu beweisen, dass er Fortschritte macht und erfolversprechende Ergebnisse erzielt. Man kann also davon ausgehen, dass er zur Dokumentation seiner Entwicklung nur Arbeiten wählt, mit denen er selbst zufrieden ist. Ein Werk, das der Maler selbst als gelungenen Repräsentanten für seine Ideen und seine Entwicklungen betrachtet, bietet sich zur genaueren Untersuchung dieser Ideen an.

Das Querformat zu 30 (72,6 × 91,4 cm) zeigt eine Olivenplantage vor der Kette der Alpilles. Die gedrungenen Bäume stehen dicht beieinander, niedergedrückt, als wüchsen sie nicht dem Himmel, sondern dem Erdboden entgegen. Am Horizont erhebt sich dunkel und unzugänglich eine Hügelkette, darüber wölbt sich der blaue Himmel, an dem zwei einzelne Wolken dahinziehen. Das Bild ist von einer eigenartigen Stimmung geprägt: Helles, doch kaltes, stechendes Licht beleuchtet die Szene, die Bäume winden sich wie unter einer Last, der Betrachter steht dicht davor und doch wirkt der Hain zu weit entfernt, um einen Fuß hineinzusetzen.

Der Standpunkt ist, anders als bei den anderen Olivenbaumbildern dieser Phase, leicht erhöht, so dass der Blick über die gekrümmten, alten Bäume hinweg bis zu den Bergen am Horizont schweifen kann. Die Bildfläche ist in drei Zonen gegliedert. Die erste nimmt die gesamte untere Bildhälfte ein und zeigt die Ölbaumplantage. Dahinter folgen in zwei etwa gleich breiten Streifen erst die Bergkette und

---

ten, die Olivenbäume mit den blauen Hügeln und das Porträt und den Eingang zum Steinbruch ein wenig gut, und der Rest sagt mir nichts, weil dem der persönliche Wille, die gefühlten Linien fehlen.“ Ebd.

650 Vgl. B 784.

dann der Himmel. Die Zone der Bäume ist durch einen vergleichsweise starken Zug in die Bildtiefe dominiert, der sich aus den diagonal aufgereihten Olivenbäumen ergibt. Der erste Baum steht unmittelbar am unteren Bildrand ganz links, dann folgt der nächste in der Mitte der unteren Bildhälfte und ein dritter steht am Ende der Plantage am rechten Bildrand. Links von dieser Diagonale erstreckt sich die Pflanzung, in der sich weitere Bäume so eng aneinander drängen, dass sie nicht mehr klar voneinander zu trennen sind, rechts davon öffnet sich vor dem Betrachter der kahle, von Furchen durchzogene Erdboden. Der Mittelgrund weist keinen solch eindeutigen Richtungsbezug auf, denn die Hügel und Berge sind wie Theaterkulissen hintereinander gestaffelt. Der Himmel schließlich entzieht sich jeder Räumlichkeit, er erhebt sich wie eine plane Fläche, auf der die an einen Wattebausch erinnernde Wolke zentral montiert wurde. Ganz links hat van Gogh noch eine zweite, viel kleinere Wolke gesetzt.

Während der Bildaufbau einige deutliche Unterschiede zu den anderen, zeitgleich entstandenen Versionen des Bildthemas aufweist, bleibt van Gogh bei der Farbgebung seinem zu dieser Zeit verfolgten Ziel treu. Die Beschreibung, die Vincent seiner Schwester von seiner ersten Landschaft mit Olivenbäumen gibt – „Je viens de terminer un paysage qui représente un verger d'oliviers à la verdure grise comme à peu près celles des saules, leur ombres portées violettes sur le sable ensoleillé“<sup>651</sup> – könnte auf die *Olivenbäume mit den Alpillen im Hintergrund* ebenso gut passen wie auf *Olivenhain* (F 714, JH 1858), *Olivenhain* (F 715, JH 1759) oder eine der anderen Darstellungen, die im Juni und Juli entstehen. Die Blätter der Bäume scheinen zu schillern, so eng sind pastelliges Lindgrün, dunkles Blaugrün und erdiges Oliv nebeneinander gesetzt. Die braunen Stämme und Äste sind mit blauen Schatten versehen und der Erdboden gleicht einem Flickenteppich aus den sonnenbeschieneenen, zitronengelben Flecken und den kühl blau getönten Schatten. Im Vordergrund zieht sich zudem eine leuchtend grüne Furche annähernd parallel zum unteren Bildrand durch das helle Gelb.

651 „Ich habe gerade eine Landschaft fertig gestellt, die einen Olivenhain zeigt, mit grauem Laub, ungefähr wie die Weiden, ihre Schatten violette auf sonnenbeschieneenen Sand.“ B 780.

Die Hügel in der Ferne sind blau gehalten, wobei den niedrigeren und dem Betrachter näheren grüne Akzente verliehen wurden, während die höheren und weiter entfernten dunkler werden. Der Himmel ist einheitlich in einem hellen Mittelblau ohne strukturierende Farbverläufe gehalten, das Weiß der auffälligen Wolke schimmert mal hellblau, mal gelb, während bei ihrem kleineren Gefährten anscheinend reines Weiß verwendet wurde, durch das stellenweise das Blau des Himmels hindurchscheint.

Das Motiv der von der Zeit gebeugten Bäume und die in die Bildtiefe hineinführende, leuchtend grüne Furche erinnern entfernt an van Goghs „alten Riesen von Kopfweide“, wo sich ein altersschwacher Baum ebenfalls mehr der Erde als dem Himmel zugewandt hatte und der zum Horizont führende Weg gesäumt war von gelb-grünem Gras in ganz ähnlichen Farbtönen. Der direkte Vergleich dieser beiden Arbeiten ist nicht nur schwierig, weil es sich mit der niederländischen Ebene auf der einen und dem hügeligen Südfrankreich auf der anderen Seite um zwei ganz unterschiedliche Landschaftstypen handelt, sondern auch, weil sich Vincent van Goghs Stil in den sieben Jahren, die zwischen den beiden Bildern liegen, radikal verändert hat. Der Weidenbaum ist tot, die Olivenbäume zwar ebenfalls alt, aber lebendig. Einmal erheben sich in der Ferne Bahnhofsgebäude, einmal Berge ohne jede Spur der Zivilisation. 1882 nähert sich dem Betrachter von ferne ein Mann, 1889 scheint das Gelände völlig unzugänglich. Doch es gibt auch Gemeinsamkeiten in beiden Bildern. Der geneigte Stamm, die mühsam dem Himmel entgegengestreckten Äste, die sich wiederholenden Farbtöne: Das Blau, das van Gogh 1882 durch die Wolken blitzen lässt, breitet sich am Himmel über den Olivenbäumen aus, die gelblich-ockerfarbene Oberfläche des Teiches, in der sich jenes Blau vom Himmel spiegelt, gleicht dem ebenfalls gelben und ockerfarbenen Boden des Olivenhains, wo nun die Schatten bläulich sind. Der grasgesäumte Weg findet seine Entsprechung in der grünen Furche. Diese Übereinstimmungen reichen allerdings nicht, um den beiden Bildern signifikante Ähnlichkeiten zu bescheinigen. Dennoch bleibt der Eindruck, in *Olivenbäume mit ‚Les Alpilles‘ im Hintergrund* Verwandte der *Kopfweide* von 1882 zu erkennen.

Dafür lassen sich mehrere Gründe finden. Vincent van Gogh selbst hat mehrmals auf die Gemeinsamkeiten von Weiden und Olivenbäumen hingewiesen. Im November 1889 schreibt er seinem Bruder:

L'olivier est changeant comme notre saule ou têtard du Nord. Tu sais que les saules sont fort pittoresques, malgré que cela paraisse monotone c'est l'arbre dans le caractère du pays. Or ce que le saule est chez nous, exactement la même importance ont l'olivier et le cyprès ici.<sup>652</sup>

So erklärt der Maler gleichzeitig die Gemeinsamkeiten und die Unterschiede der Kopfweiden und Olivenbäume. Beide Bäume sind charakteristisch für ihr jeweiliges Herkunftsland. Innerhalb dieser repräsentativen Bedeutung behalten sie aber dennoch eine gewisse Individualität bei, sie bleiben wandelbar.

Der zweite und vermutlich wichtigere Grund für diese schwer zu fassende Ähnlichkeit scheint in der Stimmung der Bilder zu liegen. Über die *Kopfweide* hatte van Gogh selbst geschrieben, dies sei eine düstere Landschaft. Über die Olivenbäume äußert er sich nicht so deutlich, er verrät lediglich, er habe versucht, die Stunde wiederzugeben, in der die grünen Rosenkäfer und die Zikaden fliegen<sup>653</sup>. Doch *Olivenbäume mit ‚Les Alpilles‘ im Hintergrund* ist keine charakteristische Darstellung von flirrender Mittagshitze. Das Bild wirkt bedrückend, die Landschaft scheint auf den Betrachter einzustürzen, trotz des stechenden Lichts wirkt sie finster, geradezu bedrohlich. Beide Arbeiten erfüllen den Betrachter mit einer düsteren, unheilvollen Stimmung. Darauf begründet sich ihre Vergleichbarkeit.

Doch woher kommt der dunkle, bedrückende Eindruck der *Olivenbäume mit ‚Les Alpilles‘ im Hintergrund*? Er ergibt sich weder aus dem Motiv des Olivenhains als solchem, noch aus der Farbigkeit, deren

652 „Der Olivenbaum verändert sich wie unsere Weide oder Kopfweide im Norden. Du weißt, dass die Weiden sehr malerisch sind; obwohl sie eintönig erscheint, ist dies der für das Land charakteristische Baum. Was nun die Weide bei uns ist, genau die gleiche Bedeutung haben hier der Olivenbaum und die Zypresse.“ B 823.

653 Vgl. B 805.

Hauptaufgabe es ist, die Lichtstimmung möglichst realitätsnah einzufangen. Vielmehr findet die besondere Stimmung ihren Ursprung in der Linienführung. Meyer Schapiro schreibt dazu: „Das Bild des Olivenhains wird von einer einzigen, glühenden Gefühlswoge getragen, die die ganze Fläche der Leinwand durchzieht und den Bäumen und dem Himmel dieselbe wellenförmige Bewegtheit verleiht wie der Erde.“<sup>654</sup> Diese Gestaltungsweise stellt ein markantes Alleinstellungsmerkmal für dieses Gemälde dar: In keiner anderen Olivenbaumdarstellung aus dem Frühsommer 1889 tritt die Linie so deutlich in den Vordergrund. Das ist auch damit zu erklären, dass van Gogh hier mit einer vermutlich durch den Cloisonismus inspirierten, starken, dunklen Konturierung experimentiert. Einige Baumstämme, die Hügel und auch die Furche im Vordergrund sind mit dunklen, teilweise schwarzen Umrisslinien versehen, was ihren geschwungenen, ja ornamentalen Verlauf betont. Die Linie erhält so in diesem Bild eine stärkere Aussagekraft als die Farbigkeit, die für van Goghs Verhältnisse fast schon zurückhaltend zu nennen ist. Noch einmal ist an dieser Stelle darauf hinzuweisen, dass Vincent van Gogh nach diesem Gemälde auch eine Zeichnung anfertigt. Eine solche Darstellung in Schwarz und Weiß ist nur dann sinnvoll, wenn der Fokus der Komposition auf der Linienführung liegt. Eine Arbeit, deren wichtigstes Element die Farbe ist, mit Feder und Tusche umzusetzen, würde das Werk um seine beabsichtigte Wirkung bringen.

Doch wie unterscheidet sich die Linienführung in dieser Arbeit nun konkret von anderen Arbeiten, wie prägt sie dieses Bild? Zunächst weisen die Olivenbäume in *Olivenhain* (F 714, JH 1858), *Olivenhain mit blauem Himmel* (F 709, JH 1760), *Olivenhain* (F 585, JH 1758) und *Olivenhain* (F 715, JH 1759) alle den gleichen knorrigen, verdrehten Wuchs auf. Van Gogh hat die gedrungene Form der Stämme und Äste festgehalten. Auch wenn er diese Erscheinung teilweise überzeichnet haben mag, hat er ihre Grundprinzipien beibehalten. Auch die *Olivenbäume mit ‚Les Alpilles‘ im Hintergrund* weisen zum Teil ähnliche, knottige Strukturen auf, wenn Stämme oder Äste plötzlich und scheinbar

---

<sup>654</sup> Schapiro, Meyer: Van Gogh, Köln 1988, S. 28.

grundlos die Wuchsrichtung ändern und so ein sehr kantiges Pflanzengebilde entsteht. Doch daneben sind in diesem Bild auch Olivenbäume auf eine andere Art dargestellt. Deren Stämme und Äste wirken nicht hart und eckig, sondern weich und rund. Vincent stellt sie mit langen, gewundenen Linien dar. So entsteigt der Stamm links im Vordergrund der Erde in einem eleganten Schwung, am rechten Bildrand schlängeln sich Stamm und Äste wie lebende Wesen aneinander empor und auch bei den übrigen Bäumen in diesem Bild werden die starren Kanten immer wieder von geschmeidigen Linien abgelöst. Ansätze hierfür zeigen sich in den Ästen der Bäume im Feld mit *Olivenhain* (F 585, JH 1758) oder im Laub von *Olivenhain* (F 714, JH 1858), wo ebenfalls weichere Linien auftreten, doch in diesen Werken dominiert stets noch der knorrige, kantige Wuchs des Naturvorbildes.

Auch die Baumkronen der *Olivenbäume mit ‚Les Alpilles‘ im Hintergrund* wirken im Vergleich zu den anderen Bildern der Serie runder und geschmeidiger. Zudem verbinden sich die Blätter teilweise zu einer untrennbaren Masse, zusammengefasst durch baumübergreifende Pinselstriche. In den anderen Werken hat van Gogh den Pinselduktus stärker dazu verwendet, den Eindruck einzelner Blätter herauszuarbeiten, eine Methode, die er hier nur noch bei dem Baum anwendet, der dem Betrachter am nächsten ist.

Auch bei der Gestaltung des Erdbodens verwendet der Maler eine veränderte Linienführung. Während in den übrigen Werken kurze, eng aneinandergesetzte Pinselstriche in gleicher Richtung kurzes, vertrocknetes Gras oder auch staubige Erde suggerieren, winden sich hier lange Linien zwischen den Bäumen über das Terrain. Die geschwungenen Bögen im Vordergrund mögen eine Art Ackerfurche darstellen, doch einer eindeutigen, gegenständlichen Interpretation verschließen sich diese Strukturen. Die Pinselstriche nehmen teilweise die Formen der Schatten auf, setzen die Baumstämme fort, ohne als Wurzeln gelesen werden zu können und wechseln häufig die Richtung. Insgesamt folgen sie einem undurchschaubaren Muster, nicht der Beschaffenheit des Geländes.



In der oberen Bildhälfte stellt der Pinselduktus dann kein ganz so prägnantes Gestaltungsmerkmal mehr da. Im Mittelgrund greift er größtenteils den geschwungenen Verlauf der Hügelkette auf, an einigen, weiter entfernten Felsen setzt van Gogh ihn auch ein, um die Höhe der Berge durch die Richtung der Pinselstriche zu betonen. Am Himmel tritt der Duktus nicht zuletzt durch die einheitliche Farbgebung in den Hintergrund. In der Darstellung der Wolke erlangt er noch einmal mehr Bedeutung, unterstreicht aber lediglich ihre Beschaffenheit durch die weichen und bogenförmigen Linien.

Van Gogh misst der Linienführung in seinen Kompositionen ganz bewusst eine große Bedeutung bei. Das zeigt sich, als er im September 1889 seinem Bruder dieses Werk als eines jener Bilder nennt, die ihm als geglückt erscheinen, während denjenigen, die er als nicht gelungen betrachtet „die gefühlten Linien fehlen“. Vincent van Gogh verknüpft hier die Emotionen des Künstlers mit den von diesem gesetzten Linien. Er steht damit inmitten einer Entwicklung, die bereits Jahre zuvor begann und erst Jahrzehnte später ihren Höhepunkt findet. Theoretiker wie Charles Blanc und Georges Guérault haben sich ausführlich mit dem Einfluss bestimmter Linien auf die Gefühle des Betrachters beschäftigt. Bevor van Goghs *Olivenbäume mit Alpillen im Hintergrund* im Hinblick auf diese „gefühlte Linien“ analysiert werden soll, muss man deshalb die Thesen von Blanc und Guérault betrachten, zumal sie van Gogh mit großer Wahrscheinlichkeit bekannt waren.

### **Die Bedeutung der Linienführung bei Charles Blanc**

Die erste Abhandlung, die in diesem Zusammenhang Erwähnung finden muss, ist Charles Blancs *Grammaire des arts du dessin*. Im ersten Teil der vorliegenden Arbeit wurde Charles Blancs Kunstauffassung am Beispiel dieses Handbuches bereits genau beleuchtet. So konnte bereits gezeigt werden, dass Blanc vom bildenden Künstler nicht nur ein genaues Naturstudium verlangte, sondern seinem Urteil nach auch die subjektive Empfindung des Künstlers in dessen Arbeit Eingang erhalten muss, um ein Kunstwerk zu erschaffen. Denn neben den Forderungen nach strukturierter Arbeit und genauer Beobachtung enthält die *Grammaire* auch viele Hinweise auf eine enge Verbindung zwi-

schen Dargestelltem und Empfundene. Im Kontext der *Olivenbäume mit ‚Les Alpilles‘ im Hintergrund* muss vor allem Blancs Gedanken hinsichtlich der Linienführung besondere Beachtung geschenkt werden.

Den ersten Hinweis auf die Zusammenhänge, die Blanc zwischen Linie und Empfindung sieht, liefert bereits das erste, der Architektur gewidmete Buch der *Grammaire*. Hier behandelt Blanc unter anderem auch die Ausdehnungen eines Bauwerkes in Höhe, Breite und Tiefe und deren jeweilige Wirkung auf den Betrachter. Er erstellt Verbindungen zwischen der Erscheinung eines Gebäudes und den Gefühlen, die bei dessen Betrachtung im Menschen geweckt werden. Dabei ordnet er den einzelnen Ausdehnungsmöglichkeiten eines Bauwerks bestimmte Empfindungen des menschlichen Geistes zu und setzt diese dem Leser einzeln auseinander:

Suivant qu'il se développe dans le sens de la hauteur ou dans le sens de la largeur ou dans celui de la profondeur, un édifice nous communique des sentiments d'élévation, de stabilité ou de mystère. Si le monument s'élève, à une grande hauteur, il élève aussi notre âme, et nous en avons un éclatant témoignage dans la seule identité de l'expression. Si la largeur est dominante et vaste, elle nous suggère aussitôt l'idée de la stabilité, de la durée, parce que la largeur des bases se lie, dans l'ordre moral, à tout ce qui est soutenu, résistant et durable, et qu'elle exprime la stabilité des empires non moins que celle des bâtiments. Si l'édifice a une grande étendue en profondeur, soit souterraine, soit à la surface du sol, l'impression qu'il produit est celle d'une terreur mystérieuse, car la profondeur a quelque chose d'obscur et d'imposant, aussi bien dans la nature que dans les pensées.<sup>655</sup>

655 „Daraus folgt, je nachdem wie es sich im Sinne der Höhe oder im Sinne der Breite oder dem der Tiefe entwickelt, dass ein Bauwerk uns die Gefühle von Höhe, Stabilität oder Geheimnis vermittelt. Wenn das Bauwerk sich zu großer Höhe erhebt, erhebt es auch unsere Seele und wir haben darin ein durchschlagendes Zeugnis in der einzigen Übereinstimmung des Ausdrucks. Wenn die Breite dominierend und weit ist, legt sie uns auch die Vorstellung von Stabilität, von Dauer nahe, weil die Breite der Fundamente sich, in der moralischen Ordnung, an alles bindet, was anhaltend, belastbar und dauerhaft ist, und weil sie die Beständigkeit von Kaiserreichen nicht weniger ausdrückt als die von Gebäuden. Wenn das Gebäude eine große Ausdehnung in die Tiefe hat, entweder unterirdisch oder an der Erdoberfläche, ist der Eindruck, den es erweckt, der

Auch wenn Blanc sich in dieser Passage auf die Baukunst bezieht, so macht sie doch deutlich, dass der Autor einen Zusammenhang zwischen äußeren Dingen, die der Mensch betrachtet und den dabei empfundenen, inneren Gefühlsregungen sieht. Die Ausdehnung in die verschiedenen Richtungen ist demnach ausschlaggebend dafür, dass der Betrachter sich entweder mit dem Gebäude nach oben erhoben fühlt, beruhigende Stabilität oder den Hauch des Geheimnisvollen empfindet. Der sprachliche Zusammenhang, der sich in der Verwendung der gleichen Begriffe für physische Gegebenheiten und die persönlichen Empfindungen zeigt, bedeutet für Blanc, dass auch eine direkte gegenseitige Einflussnahme dieser beiden Faktoren bestehen muss. Diesen Zusammenhang zwischen Gesehenem und Gefühltem thematisiert Blanc selten direkt, seine Überzeugung wird in seinen Ausführungen aber immer wieder deutlich.

Dass Blanc die Ansicht vertritt, die Seele des Malers habe Einfluss auf sein Werk, wurde bereits ausführlich dargelegt. Besonders deutlich wird dies beispielsweise im Auftakt zum dritten Buch, das sich der Malerei widmet und dessen erstes Kapitel mit den Worten beginnt: „La Peinture est l'art d'exprimer toutes les conceptions de l'âme au moyen de toutes les réalités de la nature, représentées sur une surface unie, dans leurs formes et dans leurs couleurs.“<sup>656</sup> Auch zu den verschiedenen Erscheinungsweisen der Linie hat Blanc sich explizit geäußert. Diese Passagen sollen nun genauer betrachtet werden, um später Rückschlüsse auf die Linienführung in van Goghs *Olivenbäume mit ‚Les Alpilles‘ im Hintergrund* ziehen zu können.

Der Abschnitt im Buch zur Malerei, in dem Charles Blanc die Linie behandelt, ist verhältnismäßig knapp, aber dennoch sehr ergiebig. Zunächst stellt Blanc heraus, was er für den wichtigsten Baustein einer Komposition hält:

---

einer geheimnisvollen Angst, denn die Tiefe hat etwas dunkles und beeindruckendes, sowohl in der Natur als auch in den Gedanken.“ Blanc 1880, S. 84.

656 „Die Malerei ist die Kunst alle Vorstellungen der Seele mit Hilfe aller Gegebenheiten der Natur auszudrücken, wiedergegeben auf einer glatten Oberfläche, in ihren Formen und in ihren Farben.“ Ebd., S. 480.

L'unité! Voilà le véritable secret de toute composition. Mais que signifie l'unité par rapport à l'ordonnance? Elle signifie qu'il doit y régner un certain caractère dans le choix des grandes lignes, qu'il doit y avoir dans la disposition des parties une dominante. Pourquoi? Parce que, si l'homme a deux yeux, il n'a qu'une vue et il n'a qu'une vue parce qu'il n'a qu'une âme.<sup>657</sup>

Eine gelungene Komposition muss demnach eine Einheit bilden. Um diesen Gesamteindruck zu erlangen, müssen die sogenannten Hauptlinien, von denen Charles Blanc hier spricht, ebenfalls eine gewisse Einheitlichkeit bewahren. Diese Hauptlinien bestimmen so den Charakter des Bildes. Je nachdem, welche Art von Linie dominiert, erhält das Werk diesen oder jenen Ausdruck.

Droites ou courbes, horizontales ou verticales, parallèles ou divergentes, toutes lignes ont un rapport secret avec le sentiment. Dans les spectacles du monde comme dans la figure humaine, en peinture comme en architecture, les lignes droites répondent à un sentiment d'austérité et de force, et peuvent donner à une composition où elles se répètent un aspect grave, imposant, rigide. Les horizontales, qui expriment, dans la nature, le calme de la mer, la majesté des horions à perte de vue, la tranquillité végétale des arbres résistants et forts, l'apaisement du globe après les catastrophes qui l'ont jadis bouleversé, la durée immobile, éternelle... les horizontales expriment en peinture des sentiments analogues, le même caractère de repos solennel, de paix et de durée. Si tels sont les sentiments que le peintre veut faire naître en nous, si tel est le caractère qu'il veut imprimer à son œuvre, il faudra que les horizontales y dominant, et que le contraste des autres lignes, au lieu d'atténuer l'accent de l'horizontale, le rend encore plus frappant.<sup>658</sup>

657 „Die Einheit! Das ist das wahre Geheimnis jeder Komposition. Aber was bedeutet die Einheit in Bezug auf die Ordnung? Es bedeutet, es muss dort ein bestimmter Charakter in der Auswahl der Hauptlinien vorherrschen, es muss dort in der Anordnung der Teile eine Dominanz geben. Warum? Weil, wenn der Mensch zwei Augen hat, hat er doch nur einen Blick und er hat nur einen Blick, weil er nur einen Seele hat.“ Ebd., S. 500.

658 „Geraden oder Kurven, Horizontalen oder Vertikalen, Parallelen oder Divergenten, alle Linien haben eine geheime Beziehung zum Gefühl. Im Geschehen in der Welt wie in

Blanc spricht also der Vertikalen einen strengen und kraftvollen Ausdruck zu, während die Horizontale in der Natur wie auch in der Komposition eines Bildes Ruhe und Beständigkeit vermittelt. Dramatische Bildthemen wie das Letzte Gericht oder der Raub der Sabinerinnen verlangen hingegen nach ungestümen und bewegten Linien. Die verschiedenen Richtungsbezüge sieht Charles Blanc als wirksames Mittel an, um einer Komposition einen bestimmten, zum Bildsujet passenden Charakter zu verleihen: „le premier moyen d’expression, qui est l’ordonnance.“<sup>659</sup>

Charles Blanc führt an einigen Beispielen aus, welche Kompositionen er als besonders gelungen oder auch als weniger einheitlich betrachtet. Eines der Werke, das ihm zur Veranschaulichung seines Konzepts dient, ist *Das Testament von Eudamidas* von Poussin. In der Komposition sieht er einen zu starken Kontrast zwischen der vorherrschenden Horizontalen und den dagegen stehenden Vertikalen und gelangt so zu dem Fazit, die Einheit des Bildaufbaus werde deshalb geschwächt. Seine Beschreibung dieses Bildes veranschaulicht, wie Blanc sich die Umsetzung der Richtungsbezüge vorstellt. Sie sollen lediglich durch das Gefüge der einzelnen Bildelemente in Erscheinung treten. Im konkreten Beispiel erscheint die dominierende Waagrechte im Totenbett und in der an der Wand aufgehängten Lanze. Diese Bildelemente sind in keiner Weise besonders hervorgehoben und erlangen ihre Dominanz eher dadurch, dass ihnen wenige andere Richtungsbezüge entgegengesetzt werden.

---

der menschlichen Figur, in der Malerei wie in der Architektur, antworten die geraden Linien auf ein Gefühl von Strenge und Kraft und können einer Komposition, in der sie vorkommen, einen ernsten, imposanten, strengen Aspekt verleihen. Die Horizontalen, die in der Natur die Ruhe des Meeres, die Majestät des endlosen Horizonts, die pflanzliche Ruhe der festen und starken Bäume, die Beruhigung des Erdballs nach den Katastrophen, die ihn ehemals erschüttert haben, die stille, ewige Zeit ausdrücken... die Horizontalen drücken in der Malerei ähnliche Gefühle aus, den gleichen Charakter von feierlicher Ruhe, Frieden und Dauer. Wenn dies die Gefühle sind, die der Maler in uns erwecken will, wenn dies der Charakter ist, den er in sein Werk eindrücken will, ist es nötig, dass die Horizontalen dort dominieren und dass der Kontrast zu den anderen Linien, anstatt den horizontalen Akzent abzuschwächen, ihn noch deutlicher wiedergibt.“ Ebd., S. 500/501.

659 „das erste Mittel des Ausdrucks, das ist die Komposition.“ Ebd., S. 501.

Bei all seinen Betrachtungen bleibt Charles Blanc stets unmittelbar am Gegenständlichen orientiert, so auch bei seinen Überlegungen zu geraden und geschwungenen Linien. Den entscheidenden Unterschied zwischen diesen beiden Formen erklärt er so:

Mais l'aspect le plus frappant de la ligne droite, c'est qu'elle est un symbole de l'unité, car il n'y a qu'une seule ligne droite, tandis que les lignes courbes sont innombrables, ce qui fait considérer la ligne courbe comme une image de la variété.<sup>660</sup>

Die gerade Linie offenbart sich ihm stets im Schauspiel der Natur. Die welligen, kurvigen und harmonischen Linien erkennt er dagegen im menschlichen Körper.

Si nous regardons la scène du monde, nous y voyons la ligne droite apparaître et dominer dans tous les spectacles sublimes: les rayons du soleil et des astres, la majesté des plaines de l'Océan, les confins de l'horizon, les carreaux de la foudre, les rochers à pic, les abîmes. Mais si nous jetons nos regards sur l'homme, nous n'apercevons en lui que des lignes courbes, ondoyantes, harmonieuses: c'est que le sublime, comme nous l'avons dit, appartient à l'univers, et que le beau est le partage de l'humanité.<sup>661</sup>

Für Blanc steht die gerade Linie also für die Naturerscheinungen und für die Erhabenheit, die geschwungene für das Menschliche und die Schönheit.

---

660 „Aber der auffälligste Aspekt der geraden Linie ist, dass sie ein Symbol für die Einheit ist, denn es gibt nur eine gerade Linie, wohingegen die geschwungenen Linien unzählbar sind, so dass die geschwungene Linie wie ein Bild der Vielfalt betrachtet wird.“ Ebd., S. 24.

661 „Wenn wir auf die Weltbühne blicken, sehen wir dort die gerade Linie in jedem erhabenen Schauspiel erscheinen und schlafen: den Strahlen der Sonne und der Sterne, der Majestät der Fläche des Ozeans, den Grenzen des Horizonts, den Blitzen, den steilen Felsen, den Abgründen. Aber wenn wir unseren Blick auf den Menschen richten, entdecken wir an ihm nur geschwungene, wellige, harmonische Linien: Es ist so, dass das Erhabene, wie wir sagen, im Universum erscheint und das Schöne ist Teil der Menschlichkeit.“ Ebd., S. 23/24.

Blanc zeigt, dass er der Linie und ihren unterschiedlichen Erscheinungsformen und Richtungsverläufen in einem Kunstwerk großen Einfluss auf die Stimmung des Bildes und die Emotionen des Betrachters zuspricht. Er bindet die verschiedenen Varianten der Linie zwar eng an unterschiedliche Bildthemen und erklärt sie zum Werkzeug, um das jeweilige Motiv adäquat umzusetzen, doch das ist nur möglich, weil jede Linienführung mit bestimmten Empfindungen assoziiert werden kann. Blanc ist vom Zusammenhang zwischen dem Verlauf einer Linie und dem Gefühl, das sich bei ihrer Betrachtung einstellt, überzeugt, auch wenn er noch nicht dazu bereit ist, sie vom Gegenstand zu lösen und eigenständig wirken zu lassen.

### **Georges Guérout: Die Rolle der Augenbewegung für das ästhetische Empfinden**

Ein weiterer Autor, der ebenfalls vom Zusammenhang zwischen der Beschaffenheit einer Linie und dem im Betrachter geweckten Gefühl ausgeht, ist Georges Guérout. Seine Artikel über die Rolle der Augenbewegung für das ästhetische Empfinden, die er 1881 in der *Gazette des Beaux-Arts* und der *Revue philosophique* veröffentlichte, haben bereits gezeigt, dass er, wenn auch von einer physiologisch argumentierenden Warte aus, ebenfalls dem individuellen Empfinden eine wichtige Rolle für den Wert eines Kunstwerks zuspricht. In diesen Artikeln stellt Guérout eine Verbindung zwischen dem Verlauf einer Linie, der Bewegung des Auges bei deren Betrachtung und den im Betrachter entstehenden Gefühlen her.

Er zeigt dabei ähnliche Ansätze wie Charles Blanc und vertritt die These, bestimmte Richtungen bei der Linienführung seien Auslöser für spezielle Empfindungen<sup>662</sup>. Dabei konzentriert er sich auf die Bewegungen, die das Auge bei der Betrachtung unterschiedlicher Linien ausführen muss:

Une ligne droite, verticale, horizontale, est immédiatement définie par la direction simple des mouvements du regard. Pour une ligne droite incli-

<sup>662</sup> Vgl. Guérout 1881b, S. 539.

née, pour un cercle, pour une ellipse, une combinaison plus compliquée est nécessaire, mais ici la mémoire, la vision indirecte interviennent, et l'on peut affirmer que, dans tous les cas de ce genre, l'œil ne parcourt, de l'arc qu'il a devant lui, que juste autant qu'il faut pour permettre à l'esprit de reconnaître la loi connue de la courbe. Quand il s'agit d'un contour irrégulier ou simplement nouveau, l'œil, au contraire, exécute des mouvements beaucoup plus suivis, ce qui ne laisse pas que d'engendrer une certaine fatigue.<sup>663</sup>

Bei der Betrachtung eines Kunstwerkes – sei es nun Gemälde, Zeichnung, Bauwerk oder Skulptur – ist der Betrachter stets gezwungen, mit seinem Blick den vorgegebenen Linien zu folgen. Dies fällt ihm, je nach Komplexität der Form, mal leichter und mal schwerer. Daraus schließt Guérout, dass sich so auch schlichtere und kompliziertere Empfindungen bei der Betrachtung einstellen. Guérout stellt für die unterschiedlichen Linien und die Gefühle, die sie hervorrufen, eine Art Hierarchie auf. Diese Rangfolge orientiert sich an der Komplexität der Augenbewegung, die zu ihrer Erfassung notwendig ist:

La ligne droite, par exemple, dont le parcours oculaire ne réclame l'intervention que d'un seul groupe de muscles, correspondrait aux sentiments, aux émotions simples; le sommet d'un angle où l'œil, brusquement arrêté dans sa marche, se voit forcé de changer de direction, éveillerait des impressions plus tranchées qu'une portion de courbe où la transition est ménagée par degrés insensibles.<sup>664</sup>

663 „Eine gerade, vertikale, horizontale Linie ist unmittelbar definiert durch die einfache Richtung der Bewegungen des Blickes. Für eine gerade schräge Linie, für einen Kreis, für eine Ellipse, ist eine kompliziertere Kombination notwendig, aber hier greifen das Gedächtnis, der indirekte Blick ein, und man kann bestätigen, dass in allen Fällen dieser Art das Auge nur den Bogen entlangläuft, den es vor sich hat, genauso, wie es nötig ist, um dem Geist zu erlauben, das bekannte Gesetz der Kurve zu erkennen. Wenn es um unregelmäßige oder einfach neue Konturen geht, führt das Auge jedoch viel weiter nachfolgende Bewegungen aus, wodurch eine gewisse Ermüdung nicht ausbleibt.“ Guérout 1881a, S. 580.

664 „Die gerade Linie beispielsweise, bei der die Augenbewegung nur den Einsatz einer einzelnen Muskelgruppe verlangt, korrespondiert mit einfachen Gefühlen und Emotionen; der Scheitelpunkt eines Winkels, wo das Auge, unerwartet gebremst in seinem Lauf, sich gezwungen sieht, die Richtung zu ändern, erweckt schärfere Ein-



Letztendlich sind es nach Guérout die vielen Variationen der okularen Bewegung durch die einfachen und komplizierten Formen, die die vielen verschiedenen ästhetischen Eindrücke ermöglichen<sup>665</sup>.

Zudem wird bei bekannten Formen das Gedächtnis in den Wahrnehmungsprozess miteinbezogen. Das Auge wird durch die Erinnerung an bereits Gesehenes unterstützt, so dass die aktuelle Wahrnehmung durch die Assoziation mit früheren Erfahrungen ergänzt wird. Durch die Augenbewegung wird also auch der Verstand angesprochen und mit den Erinnerungen an früher wahrgenommene Formen werden auch die unterschiedlichsten Gefühle geweckt:

Je me propose de démontrer que ces émotions se rattachent par un lien très réel aux mouvements que le regard est obligé d'exécuter pour fournie à l'intelligence, qui seule *voit*, les sensations, les matériaux dont elle a besoin pour arriver à la connaissance des choses. En d'autres termes, dans les arts du dessin, le mouvement des yeux m'apparaît comme le *facteur principal de l'expression*.<sup>666</sup>

Die Bewegung, die das Auge bei der Erfassung der vor ihm liegenden Formen vollzieht, vermittelt dem Verstand also nicht nur die Erscheinung des Gegenstandes, sondern ist gleichzeitig ursächlich dafür, dass der Betrachter die dazugehörigen emotionalen Empfindungen wahrnimmt.

Gleichzeitig zeigt sich Guérout's Nähe zu Charles Blanc. Wie der ehemalige Chefredakteur der *Gazette des Beaux-Arts*, so fasst auch Guérout die unterschiedlichen Künste von Architektur bis Malerei unter

---

drücke als der Teil einer Kurve, wo der Übergang durch gemütsarme Abstufungen schonend herbeigeführt wird.“ Guérout 1881c, S. 84.

<sup>665</sup> Vgl. Guérout 1881b, S. 541.

<sup>666</sup> „Ich beabsichtige zu zeigen, dass diese Emotionen durch ein sehr reales Band anknüpfen an die Bewegungen, die das Auge ausführen muss, um den Verstand, der nur *sieht*, mit den Gefühlen zu versorgen, mit dem Stoff, den er braucht, um Kenntnis von den Dingen zu erlangen. Anders gesagt, in den Zeichenkünsten erscheint mir die Augenbewegung als der Hauptfaktor des Ausdrucks.“ Ebd., S. 537.

dem Begriff der *Arts du dessin* zusammen und schreibt der Zeichnung eine ähnliche Vormachtstellung gegenüber der Farbe zu:

Malgré les entraves qu'il rencontre sur la surface plane du tableau, le mouvement oculaire demeure encore l'élément principal de l'expression pittoresque; le dessin peut, à lui seul, lui fournir sa trajectoire. Un assemblage de couleurs, si bien choisies qu'on les suppose, mais d'où la forme serait complètement bannie, pourrait causer des sensations agréables analogues à celles des parfums et des saveurs. Il ne dirait rien à l'esprit, à l'imagination, à l'âme.<sup>667</sup>

Im Verlauf einer Linie und der dadurch verursachten Augenbewegung sieht Guérout die Ursache für die Emotionen, die sich bei der Betrachtung eines Kunstwerkes einstellen. Ausschlaggebend sind dabei aber nicht die Assoziationen, die sich bei der Betrachtung ergeben können. Vielmehr liegt das schwer benennbare Etwas, das den Betrachter rührt und das seine Seele anspricht, in der Linie und der Form an sich, ohne direkten, gegenständlichen Bezug: „Il faut donc, de toute nécessité, admettre que les lignes, les surfaces, les formes, en général, ont, en elles-mêmes, *quelque chose* qui parle à l'âme humaine, et qui lui parle assez haut, assez fort pour l'éouvoir.“<sup>668</sup> Für Guérout ist die Verwendung unterschiedlicher Linien ein wichtiges Mittel, um in einem Kunstwerk eine bestimmte Stimmung zum Ausdruck zu bringen.

### Van Goghs Verbindung zu Charles Blanc und Georges Guérout

Diese Ansätze von Charles Blanc und Georges Guérout stellen nur zwei Beispiele für die Idee von der Verbindung von Linienführung und Betrachterempfindungen dar, mit denen Vincent van Gogh direkt in

<sup>667</sup> „Trotz der Stolpersteine, denen sie auf der planen Oberfläche des Bildes begegnet, bleibt die Augenbewegung noch das Hauptelement des malerischen Ausdrucks; die Zeichnung kann von sich aus ihre Bahn liefern. Eine Zusammenstellung von Farben, so gut gewählt, wie man annehmen könnte, wo aber die Form vollkommen verbannt wäre, könnte angenehme Empfindungen verursachen, ähnlich denen von Düften und Geschmächen. Sie würde nichts sagen zum Geist, zur Vorstellungskraft, zur Seele.“ Guérout 1881a, S. 594.

<sup>668</sup> „Man muss notwendigerweise zugeben, dass die Linien, die Oberflächen, die Formen normalerweise in sich selbst etwas haben, das zur menschlichen Seele spricht und das laut genug, stark genug zu ihr spricht, um sie zu bewegen.“ Guérout 1881b, S. 539.

Berührung gekommen sein dürfte. Seine Beschäftigung mit Charles Blanc intensiviert er spätestens im Herbst 1884. Damals schreibt er seinem Freund Anthon van Rappard, er habe sich Charles Blancs *Grammaire des arts du dessin* gekauft<sup>669</sup>. Es ist aber möglich, dass er dieses Werk bereits zuvor, zumindest in Auszügen, gelesen hatte<sup>670</sup>. Zum Kauf dieses Buches bewegt ihn die Lektüre eines anderen Werkes Blancs, *Les artistes de mon temps*. In den Folgejahren verweist Vincent in seinen Briefen immer wieder auf Passagen aus der *Grammaire*, so dass man eine gründliche Kenntnis dieser Schrift seinerseits voraussetzen kann. Besonders angetan zeigt er sich von Blancs Farbtheorie, doch auch den übrigen Kapiteln dürfte er ein reges Interesse entgegengebracht haben.

Mit Vincent van Goghs leuchtenden Bildern vor Augen und seinem Interesse für die Farblehre im Hinterkopf erscheint es zunächst widersprüchlich, dass dieser Maler sich ebenso für Zeichnung und Linienführung interessiert haben soll. Zumal Blanc in seiner *Grammaire* immer wieder die Überlegenheit der Zeichnung gegenüber der Farbe betont, was einen Widerspruch zu van Goghs farbtheoretisch geprägtem Kunstschaffen darzustellen scheint. So schreibt Blanc bereits in der Einleitung zu seinem viele hundert Seiten umfassenden Werk:

Le dessin est le sexe masculin de l'art; la couleur en est le sexe féminin. Des trois grands arts qui font l'objet de ce livre, l'architecture, la sculpture et la peinture, il n'y en a qu'un seul à qui la couleur soit nécessaire; mais le dessin est tellement essentiel à chacun de ces trois arts, qu'on les appelle proprement les arts du dessin.<sup>671</sup>

<sup>669</sup> Vgl. B 454.

<sup>670</sup> Jansen, Luijten und Bakkers verweisen an mehreren Stellen auf Aussagen van Goghs, die sinngemäß aus der *Grammaire* entnommen sein könnten, zum ersten Mal bereits 1874. Vgl. hierzu Anmerkung 16 in B 054 und Anmerkung 10 in B 152.

<sup>671</sup> „Die Zeichnung ist das männliche Geschlecht der Kunst; die Farbe ist das weibliche Geschlecht darin. Die drei großen Künste, die das Thema dieses Buches darstellen, die Architektur, die Skulptur und die Malerei, es gibt unter ihnen nur eine einzige, die die Farbe nötig hat; aber die Zeichnung ist für jede der drei so notwendig, dass man sie streng genommen Zeichenkünste nennen muss.“ Blanc 1880, S. 21.

Auf der nächsten Seite konkretisiert er das Verhältnis, in dem Zeichnung und Farbe nach seinem Betrachten in der Malerei zueinander stehen müssen:

En peinture, c'est autre chose. La couleur y est essentielle, bien qu'elle occupe le second rang. L'union du dessin et de la couleur est nécessaire pour engendrer la peinture, comme l'union de l'homme et de la femme pour engendrer l'humanité : mais il faut que le dessin conserve sa prépondérance sur la couleur. S'il en est autrement, la peinture court à sa ruine ; elle sera perdue par la couleur comme l'humanité fut perdue par Ève.<sup>672</sup>

Die Vehemenz, mit der Blanc die Bedeutung der Zeichnung auch für die Malerei betont und eine Alleinherrschaft der Farbe zur Unmöglichkeit erklärt, wird auch Vincent van Gogh nicht entgangen sein. Wäre diese Ansicht vollkommen konträr zu seinem eigenen Denken gelaufen, so wäre eine intensive, über Jahre andauernde Beschäftigung mit Blancs Schriften wohl kaum denkbar gewesen. Doch auch Vincent van Gogh selbst weist der Zeichnung einen hohen Stellenwert zu. Gerade zu Beginn seiner Laufbahn als Künstler verwendet er all seine Energie darauf zu zeichnen und sich dabei kontinuierlich zu verbessern. Immer wieder berichtet er von neuen Zeichnungen, an denen er sich versucht. Im September 1880 schreibt er Theo: „Il s'agit pour moi d'apprendre à bien dessiner, à être maître soit de mon crayon, soit de mon fusain, soit de mon pinceau, une fois cela obtenu je ferai de bonnes choses presque n'importe où“<sup>673</sup>. Van Gogh sieht die Zeichenfähigkeit als grundlegend an, um gute Kunstwerke zu erschaffen. Dies spricht dafür, dass er Blancs Ansicht, die Form sei von großer Bedeutung für eine Darstellung, zumindest ein gutes Stück weit folgt und

---

672 „In der Malerei ist es etwas anderes. Die Farbe ist dort wesentlich, obwohl sie den zweiten Platz einnimmt. Die Einheit von Zeichnung und Farbe ist notwendig, um die Malerei hervorzubringen so wie die Einheit von Mann und Frau, um die Menschheit hervorzubringen: Aber die Zeichnung muss ihre Vorherrschaft über die Farbe bewahren. Wenn es anders ist, treibt das die Malerei in ihren Ruin. Sie wäre verloren durch die Farbe, wie die Menschheit durch Eva verloren war.“ Ebd., S. 22.

673 „Für mich geht es darum, gut zeichnen zu lernen, Meister meines Stifts oder meiner Kohle oder meines Pinsels zu sein, ist dies erst einmal erreicht, werde ich fast überall gute Dinge machen“ B 158.

somit auch Blancs weiteren Ausführungen über die Bedeutung von verschiedenen Linien Interesse entgegenbringt.

Ob Vincent auch die Artikel von Georges Guérout selbst gelesen hat, ist nicht zu belegen. Dafür spricht, dass sie in der *Gazette des Beaux-Arts* erschienen, einer Zeitschrift, in der Vincent van Gogh vor allem in frühen Jahren ein wichtiges Medium sah, um sein Wissen im Bereich der Kunst zu erweitern. Seinem Bruder Theo gab er wiederholt den Rat, viel über Kunst zu lesen, ganz besonders in Zeitschriften wie der *Gazette des Beaux-Arts*<sup>674</sup>. In späteren Jahren finden sich in seinen Briefen immer wieder Hinweise auf Gemälde, deren Reproduktion van Gogh durch diese Publikationen gekannt haben könnte. Da Vincent van Gogh stets ein großes Interesse an den Entwicklungen und Neuerungen in der Kunstwelt aufbrachte, ist es als wahrscheinlich anzusehen, dass er die *Gazette des Beaux-Arts* las, wann immer er die Gelegenheit dazu bekam, auch noch in den Jahren, in denen sie in seiner Korrespondenz keine explizite Erwähnung mehr findet. Da Guérout seine Ideen nur wenige Jahre, bevor Vincent nach Paris zog, veröffentlichte, ist es ebenso gut möglich, dass van Gogh über den Austausch mit anderen Künstlern damit in Berührung kam, falls er sie nicht aus erster Hand kannte.

### **Die ‚gefühlten‘ Linien bei Olivenbäumen mit ‚Les Alpilles‘ im Hintergrund**

Zurück zu *Olivenbäume mit ‚Les Alpilles‘ im Hintergrund*. Um van Goghs Linienführung in diesem Werk richtig zu deuten, muss man zunächst den Kontext betrachten, in dem es entsteht. Es ist gesichert, dass van Gogh das Bild zur selben Zeit malt wie die anderen Olivenbaumbilder der ersten Phase. Es gibt allerdings Hinweise darauf, dass er bei der Ausarbeitung nicht so sehr die übrigen Werke mit dem gleichen Sujet im Blick hat, sondern es als Pendant zur berühmten *Sternennacht* (F 612, JH 1731) plant. Bereits im Juni berichtet er Theo von zwei Studien: „Enfin j’ai un paysage avec des oliviers et aussi une

<sup>674</sup> Vgl. beispielsweise B 015 und B 021.

nouvelle étude de ciel étoilé.“<sup>675</sup> Die These, dass es sich bei der hier genannten Landschaft mit Olivenbäumen um die *Olivenbäume mit ‚Les Alpilles‘ im Hintergrund* handelt, stützt sich darauf, dass Vincent in einem Brief im September erneut von einer Studie von Olivenbäumen und von einer Nachtstudie spricht und dies im Weiteren konkretisiert: „Les oliviers avec nuage blanc et fond de montagnes ainsi que le lever de lune et l’effet de nuit...“<sup>676</sup> Auch die Sternennacht ist von dem selbst für van Gogh außergewöhnlich expressiven Pinselduktus geprägt und weist eine Linienführung auf, die sich, ohne die Formen der Realität zu unterschlagen, doch zu verselbstständigenden scheint. Außerdem fertigt Vincent nach der *Sternennacht* Anfang Juli ebenso eine Zeichnung, um seinem Bruder einen Eindruck seiner Arbeit zu vermitteln, wie nach den *Olivenbäumen mit ‚Les Alpilles‘ im Hintergrund*. Dass das Bild für Vincent van Gogh nur bezüglich des Bildthemas, nicht aber hinsichtlich der gestalterischen Mittel in direkter Verbindung zu den anderen Olivenbaumbildern stand, erklärt die deutlichen Unterschiede zwischen den Werken.

Sein Ziel, das er mit der auffälligen Linienführung bei *Olivenbäume mit ‚Les Alpilles‘ im Hintergrund* und ihrem Gegenstück, der *Sternennacht*, verfolgt, definiert Vincent van Gogh selbst so:

Les oliviers avec nuage blanc et fond de montagnes ainsi que le lever de lune et l’effet de nuit – ce sont des exagérations au point de vue de l’arrangement, les lignes en sont contournés comme celles des bois anciens. Les oliviers sont davantage dans le caractère ainsi que dans l’autre étude et j’ai cherché à rendre l’heure où on voit voler dans la chaleur les cétoines vertes et les cigales.<sup>677</sup>

675 „Endlich habe ich eine Landschaft mit Olivenbäumen und auch einen neue Studie des Sternenhimmels.“ B 782.

676 „Die Olivenbäume mit der weißen Wolke und den Bergen im Hintergrund, genauso wie der Mondaufgang und der Nachteffekt...“ B 805.

677 „Die Olivenbäume mit der weißen Wolke und den Bergen im Hintergrund, genauso wie der Mondaufgang und der Nachteffekt – das sind Übertreibungen aus Sicht der Anordnung, die Linien sind darin geführt wie die in alten Holzschnitten. Die Olivenbäume sind mehr im Charakter, so wie in der anderen Studie, und ich habe versucht, die Stunde wiederzugeben, wenn man in der Hitze die grünen Rosenkäfer und die Zikaden fliegen sieht.“ Ebd.

Nach eigenen Worten hat Vincent van Gogh bei diesem Bild die expressive Linienführung alter Holzschnitte im Kopf und tatsächlich scheint dies ein sehr passender Vergleich. Die deutlichen, teilweise relativ dicken und meist dunklen Konturen betonen die einzelnen Farbflächen, die Räumlichkeit tritt zurück und ergibt sich teilweise nur noch durch die Staffelung der einzelnen Motive hintereinander. Die geschwungenen Linien werden so betont, dass das Auge ihnen wie von selbst zu folgen scheint. Im bereits zitierten Brief geht van Gogh auch auf die Bedeutung der Linienführung für die Qualität eines Bildes ein:

En somme là-dedans je ne trouve un *peu* bien que le champ de blé, la montagne, le verger, les oliviers avec les collines bleues et le portrait et l'entrée de carrière, et le reste ne me dit rien parce que cela manque de volonté personnelle, de lignes senties.<sup>678</sup>

Das Kriterium, das demnach für Vincent erfüllt sein muss, damit er ein Bild als zumindest einigermaßen gelungen ansieht, sind die „lignes senties“ und eng mit ihnen verbunden das individuelle Streben des Künstlers. Im Weiteren versucht er zu erklären, was er unter diesen „gefühlten Linien“ versteht:

Là où ces lignes sont serrées et voulues commence le tableau, même si ce serait exagéré. C'est un peu ça que sentent Bernard et Gauguin, ils ne demanderont pas du tout la forme juste d'un arbre mais ils veulent absolument qu'on dise si la forme est ronde ou carrée – et ma foi, ils ont raison.<sup>679</sup>

In der ganz bewusst gesetzten Linie sieht van Gogh den Ursprung des Bildes. Das erinnert an Blancs Konzept der durch Hauptlinien geschaf-

678 „Alles zusammengenommen finde ich nur das Kornfeld, die Berge, den Obstbaumgarten, die Olivenbäume mit den blauen Hügeln und das Porträt und den Eingang zum Steinbruch ein wenig gut, und der Rest sagt mir nichts, weil dem der persönliche Wille, die gefühlten Linien fehlen.“ Ebd.

679 „Dort, wo diese Linien eng zusammen und gewollt sind, beginnt das Bild, selbst wenn es übertrieben werden würde. Das ist ein wenig das, was Bernard und Gauguin fühlen, sie verlangen überhaupt nicht die wahre Form eines Baumes, sondern sie wollen unbedingt, dass man sagt, ob eine Form rund oder eckig ist – und mein Wort, sie haben Recht.“ Ebd.

fenen Einheit. Diese Auffassung überrascht, denn allgemein kennt man van Gogh als Künstler, dessen Denken, Experimentieren und Wollen sich zumeist um die Farbe dreht – in unzähligen Briefen berichtet er beispielsweise immer wieder von Delacroix und dessen Farbtheorie. Auch wenn van Goghs expressiver, strukturgebender Pinselduktus charakteristisch für seine Arbeit ist, hat die Linie doch nur in sehr wenigen seiner Werke eine solche Priorität. Dabei betrachtet er sie nicht als ein rein formales Mittel um seine Komposition zu gestalten, sondern er sieht in ihr das Potenzial, Gefühle zum Ausdruck zu bringen. So gestattet er ihr – seinen Freunden und Vorbildern Bernard und Gauguin folgend – die ursprüngliche Form zu Gunsten einer übermäßigen Steigerung, die den wahren Kern des Sujets deutlicher herausarbeiten kann, zu vernachlässigen. Er behandelt die Linie hier so, wie er in den Porträts von Patience Escalier und in *Der Dichter* die Farbe handhabt: Er löst sich ein Stück weit von den Gegebenheiten der Realität, um durch Übertreibung die Empfindungen hinter dem Offensichtlichen besser zum Ausdruck bringen zu können. Die „gefühlte Linie“ ist also nicht die Linie, die der Maler sieht, sondern die er empfindet, wenn er sein Motiv betrachtet.

Diese Idee von der „gefühlten“ Linie mag durchaus von Blanc und Guérault inspiriert worden sein, auch wenn van Gogh sich in der Umsetzung seiner Werke weit von den Vorstellungen dieser beiden Theoretiker entfernt. Blanc verdeutlicht durch ausgewählte Bildbeispiele, dass die richtungs- und somit stimmunggebenden Linien durch die Komposition der einzelnen Bildelemente zum Ausdruck gebracht werden sollen, ohne dabei durch spezielle Betonung hervortreten<sup>680</sup>. Dagegen zeigt sich bei Vincent van Gogh eine Dominanz der Linie an sich gegenüber dem dargestellten Gegenstand. Die von van Gogh proklamierte Nähe zum Holzschnitt und der durch Gauguin und Bernard

---

<sup>680</sup> Als Beispiel diente Blanc unter anderem *Das Testament von Eudamidas* von Poussin, bei dem die bildbestimmende Horizontale sich im Totenbett und der darüber hängenden Lanze an der Wand findet. Beide Gegenstände werden in keiner Weise durch gestalterische Mittel wie etwa besondere Farbgebung oder Illumination hervorgehoben. Vgl. Blanc 1880, S. 501.



inspirierte Anklang des Cloisionismus machen neben den Olivenbäumen auch die Linien selbst zum Motiv.

In *Olivenbäume mit ‚Les Alpilles‘ im Hintergrund* finden sich keine geraden Linien, alle Konturen sind geschwungen und wellenförmig. Dem übergeordnet sind die sogenannten Hauptlinien, von denen Blanc spricht, wenn er die grundlegende Ausrichtung der Komposition meint, die in diesem Bild horizontal verlaufen. Die Waagerechte wird durch die wellige Hügelkette, die parallel dazu wogenden Baumkronen und die durch Konturierung und Farbgebung hervorgehobene Ackerfurche im Vordergrund betont. Auch die Staffelung der verschiedenen Bildebenen hintereinander betont die horizontale Dominanz im Bildaufbau. Blanc beschreibt die Horizontale in der Natur als sinnbildlich für Ruhe<sup>681</sup> und ordnet ihr auch in der Malerei ähnliche Empfindungen zu. Ähnlich argumentiert auch Guérout, der in der einfachen Bewegung, mit der das Auge einer vertikalen oder horizontalen geraden Linie folgen könne, die Ursache für einfache Emotionen sieht, zu denen man das Gefühl der Ruhe zählen kann. Vincent van Gogh schreibt über die *Olivenbäume mit ‚Les Alpilles‘ im Hintergrund*, er habe die Stimmung der Stunde der Mittagshitze wiedergeben wollen<sup>682</sup>. Dass diese Tageszeit gerade im Sommer für eine stille und träge Stimmung steht, ist kaum zu bestreiten. Es zeigt sich also eine Übereinstimmung zwischen van Goghs Ausführung und den Überlegungen Guéroutls und Blancs.

Dieser waagerechten Hauptausrichtung des Bildaufbaus steht die Unruhe der einzelnen Linien gegenüber. Auch wenn sie im Großen und Ganzen horizontal verlaufen, ist dennoch keine der Linien gerade. Sie alle sind wellig und schlängeln sich durchs Bild. Hier ergibt sich, wenn man Blanc und Guérout folgt, ein Widerspruch zum von den Horizontalen ausgelösten Gefühl der Ruhe. Blanc verweist darauf, dass Kurven den Gegenpol zur Geraden bilden, die für ihn sowohl in der Welt als auch in der menschlichen Figur und in den Künsten

---

681 Vgl. ebd., S. 500/501.

682 Vgl. B 805.

für Strenge und Kraft steht.<sup>683</sup> Bewegte Linien und ungestüme Formen hingegen verleihen Dramatik und bringen Unruhe in eine Komposition. Und wie bereits ausgeführt bedeutet auch für Guérout die geschwungene Linie kompliziertere Empfindungen und somit eine größere Erregung im Betrachter. Dies begründet er mit der höheren Komplexität der Bewegung, die das Auge vollführen muss, um der Linie zu folgen. Um diese aufwändigeren Augenbewegungen und die dadurch gewonnen Eindrücke richtig zu verarbeiten, muss der Geist des Betrachters stärker in den Wahrnehmungsprozess miteinbezogen werden, was zu tieferen Empfindungen führt.<sup>684</sup>

Beim Anblick der *Olivenbäume mit ‚Les Alpilles‘ im Hintergrund* erfasst den Betrachter schon nach kurzer Zeit eine gewisse Unruhe. Bei dem Versuch, die Darstellung genau ins Auge zu fassen, springt der Blick bald rastlos hin und her, denn der obere Abschluss der Baumkronen zieht sich wellenförmig durchs Bild, sein Auf und Ab wird von der Form der vordersten Hügelkette wiederholt. Zudem sind die Blätter nicht, wie etwa die Baumstämme, mit klaren Konturen eingefasst und das Blau der Hügel findet sich vereinzelt auch im Laub der Bäume. Auf diese Weise scheinen die entfernteren Olivenbäume mit den vordersten Ausläufern der Alpilles zu verschmelzen. All dies führt dazu, dass der Blick des Betrachters hektisch zwischen Vorder- und Hintergrund pendelt. Es gibt keinen Punkt im Bild, an dem das Auge zur Ruhe kommen könnte, all die unruhigen Formen scheinen sich einer längeren Fixierung zu entziehen und das Auge des Betrachters nur zum nächsten Punkt weiterzuschicken. Allein die leuchtend grüne Furche rechts im Vordergrund kommt einem Ruhepol zumindest nahe, was neben der auffallenden Farbgebung auch durch die relativ gemäßigte Bewegung zu erklären ist. Die Wellen, die das Bild schlägt, scheinen hier auszulaufen, die Kurven nehmen ab und auch wenn von einer Geraden nicht die Rede sein kann, ist dies doch ein vergleichsweise unbewegter Fleck im Bild. Van Goghs Linienführung bewirkt in diesem Werk also gleichzeitig Ruhe durch die zugrunde liegende horizontale

---

683 Vgl. Blanc 1880, S. 500/501.

684 Vgl. Guérout 1881a, S. 580.

Ausrichtung und Unruhe durch die extrem bewegten Einzelformen. Die Stille der Mittagsstunde wird durch die von Hitze flirrende Luft gestört. Im Bild entsteht eine Spannung, die an ein bevorstehendes Sommergewitter denken lässt.

Hier schließt sich nun der Kreis und man kehrt zurück zu van Goghs Worten von der „gefühlten Linie“ und seinem Vorsatz, die Stunde wiederzugeben, in der in der Hitze die grünen Rosenkäfer und die Zikaden umherfliegen. Neben den Farben, die durch ihre kühle Helzigkeit an das stechend weiße Licht der Mittagssonne im Hochsommer erinnern, benutzt Vincent van Gogh die Linienführung, um seine Empfindung vor dem Motiv in diesem Bild zum Ausdruck zu bringen. Statt mit dem Pinselduktus die flirrende Luft zu imitieren, entscheidet er sich, mittels der Komposition und, um Blanc zu zitieren, der Einheit des Bildaufbaus, den spannungsgeladenen Kontrast von Ruhe und Unruhe darzustellen.

Nicht nur nach dem Prinzip der Einfühlung, sondern auch unter den Gesichtspunkten anderer zu diesem Zeitpunkt weit verbreiteten Kunstauffassungen, mit denen van Gogh im Frankreich des späten 19. Jahrhunderts in Berührung kam, ergibt sich so die folgende Argumentationskette: Die Landschaft löst durch ihre Erscheinung ein bestimmtes Gefühl beim Betrachter aus. Ihre Erscheinung ist ihr vom Künstler gegeben. Der Künstler gibt ihr eine bestimmte Erscheinung aus seiner eigenen Empfindung heraus. Oder wie Rammert-Götz es formuliert: „Der Künstler schafft aus der Seele und wirkt durch sein Werk wiederum auf die Empfindung des Betrachters.“<sup>685</sup> Wenn man diese Zusammenhänge akzeptiert, so ist es möglich von der Komposition und den Gefühlen, die sie im Betrachter auslöst, auch auf die Emotion des Künstlers Rückschlüsse zu ziehen.

*Olivenbäume mit ‚Les Alpilles‘ im Hintergrund* ist auf den ersten Blick ein eher ruhiges Werk, das bei genauerer Betrachtung jedoch von einer tiefer liegenden Anspannung erfüllt zu sein scheint. Auch in der Kom-

---

685 Rammert-Götz 1994, S. 138.

position prallen die vordergründige Ruhe und die unterschwellige Anspannung, die für einen drückenden Hochsommermittag charakteristisch sind, aufeinander. Die zunächst offensichtliche Horizontalität wird durch die unruhige Wellenstruktur ebenso gestört wie die Mittagsruhe durch die schwüle Hitze, dem Nährboden für Sommergewitter. Diese Atmosphäre umschreibt auch van Goghs damalige persönliche Situation. Auch wenn diese Arbeit die Bilder Vincent van Goghs nicht als Dokumentation seiner jeweiligen Geistesverfassung deuten will, muss die persönliche Stimmung des Malers zum Entstehungszeitpunkt seiner Arbeiten dennoch Beachtung finden. Schließlich hat van Gogh selbst immer wieder auf den Zusammenhang zwischen dem Gefühlsleben eines Künstlers und dessen Werken hingewiesen und sich selbst zur Aufgabe gemacht, sein Empfinden in seinen Bildern zum Ausdruck zu bringen. Warum erwähnt er diesen Kontrast also gerade hier zum Bildthema?

Zu dem Zeitpunkt, als dieses Werk entsteht, befindet er sich seit etwas mehr als einem Monat in der Heilanstalt von Saint-Rémy, in die er sich Anfang Mai 1889 selbst eingewiesen hatte. Dieser Entscheidung war sein erster großer Zusammenbruch Ende Dezember 1888 vorausgegangen, in dessen Folge er fast durchgängig im Krankenhaus von Arles untergebracht war. Mit Hilfe seiner Briefe lässt sich ein relativ klares Bild von Vincent van Goghs Stimmung während der ersten Wochen in seiner neuen Bleibe zeichnen. So berichtet er seinem Bruder Theo unmittelbar nach seiner Ankunft im Saint-Paul-de-Mausole, er sei sehr froh, sich für die Übersiedlung entschieden zu haben, denn er gelange so zu einer klareren Sicht auf seine eigene Krankheit:

Je voulais te dire que je crois avoir bien fait d'aller ici, d'abord en voyant la *réalité* de la vie des fous ou toqués divers dans cette ménagerie je perds la crainte vague, la peur de la chose. Et peu à peu puis arriver à considérer la folie en tant qu'étant une maladie comme une autre. Puis le changement d'entourage, à ce que j'imagine, me fait du bien.<sup>686</sup>

686 „Ich wollte dir sagen, dass ich glaube, gut daran getan zu haben, hierher gekommen zu sein, zunächst, da ich die Wirklichkeit des Lebens der verschiedenen Verrückten oder Bekloppten in dieser Menagerie sehe, verliere ich die unklare Furcht, die Angst vor der

In den folgenden Wochen bestätigt Vincent Theo immer wieder, dass es ihm gut geht und dass seine Angst vor dem Wahnsinn abnimmt. So berichtet er am 23. Mai „Je t'*assure* que je suis bien ici et que provisoirement je ne vois pas de raison du tout de venir en pension à Paris ou environs.“<sup>687</sup>. „Assure“ unterstreicht er nachdrücklich. Im selben Brief betont er auch: „Revenir à Paris ou n'importe où actuellement ne me sourit aucunement, je me trouve à ma place ici.“<sup>688</sup> Zudem blickt er hoffnungsvoll in die Zukunft: „Or voila 5 mois que cela va en diminuant, j'ai bon espoir d'en remonter ou au moins de ne plus avoir des crises de pareille force.“<sup>689</sup> Auch etwa ein bis zwei Wochen später drückt er Theo gegenüber nochmals seine Zuversicht hinsichtlich seines Gesundheitszustandes aus: „Pour moi la santé va bien et pour la tête cela sera, espérons le, une affaire de temps & de patience“<sup>690</sup>. Am 25. Juni, als er bereits mitten in der Arbeit an den Olivenbäumen steckt, schreibt er noch einmal „pour moi la santé va toujours fort bien“<sup>691</sup>. Alles in allem scheint Vincent van Gogh also mit seiner Situation zufrieden und er versucht, seinem Bruder gegenüber all seine Zuversicht auszudrücken, dass er mit der Zeit wieder gesund werden könnte und sich die Krise von Weihnachten 1888 nicht wiederholen müsse.

Doch unterschwellig lässt sich in diesen Briefen noch eine ganz andere Stimmung entdecken. Neben den, wenn auch nicht euphorischen, so doch sehr zuversichtlichen Versicherungen, dass es ihm in der Heilanstalt gut gehe und er auf eine langfristige Genesung hoffe, finden sich viele Anzeichen dafür, dass van Gogh seine Situation tatsächlich nicht ganz so positiv bewertet.

---

Sache. Und nach und nach gelange ich dahin, den Wahnsinn als eine Krankheit wie jede andere zu betrachten. Ferner der Wechsel der Umgebung, von dem ich mir vorstelle, dass er mir gut tut.“ B 772.

687 „Ich *versichere* dir, dass es mir hier sehr gut geht und dass ich vorläufig überhaupt keinen Grund sehe, in ein Heim in Paris oder Umgebung zu kommen.“ B 776.

688 „Nach Paris oder irgendwo anders hin zurückzukehren gefällt mir gar nicht, ich bin hier am richtigen Platz.“ Ebd.

689 „Nun sind es fünf Monate, seit es schwächer wird, ich bin guter Hoffnung, es zu überwinden oder wenigstens nicht mehr Krisen von solcher Heftigkeit zu haben.“ Ebd.

690 „Was mich betrifft, meine Gesundheit ist gut, und was den Kopf angeht, ist es hoffentlich eine Sache der Zeit und der Geduld.“ B 777.

691 „Was mich betrifft geht es mit der Gesundheit immer sehr gut“ B 783.

So schreibt er im Brief vom 23. Mai, in dem er seinem Bruder mehrmals versichert, wie gut es ihm gehe, auch: „Mon espérance serait qu’au bout d’une année je saurai mieux ce que je peux et ce que je veux que maintenant“<sup>692</sup>. Neben der Hoffnung auf Verbesserung beinhaltet dieser Satz den Hinweis darauf, dass Vincent in seiner aktuellen Situation hinsichtlich seiner Ziele und seiner Fähigkeiten stark verunsichert ist. Weiter liest man:

A présent cette *horreur de la vie* est moins prononcée déjà et la mélancolie moins aigue. Mais de la *volonté* je n’en ai encore aucune, des désirs guère ou pas de tout ce qui est de la vie ordinaire, le désir par exemple de revoir les amis auxquels cependant je pense, presque nul. C’est pourquoi je ne suis pas encore au point de devoir sortir d’ici bientôt, j’aurais de la mélancolie pour tout encore. Et même ce n’est que de ces tous derniers jours qu’un peu radicalement la répulsion pour la vie s’est modifiée. De là la volonté et à l’action il y a encore du chemin.<sup>693</sup>

Von der hoffnungsvollen Zuversicht, die er seinem Bruder zunächst zu vermitteln versucht, ist hier nicht viel übrig. Vielmehr bietet van Gogh einen ungeschönten Blick auf seine aktuelle Situation, die von Zweifel und Antriebslosigkeit geprägt zu sein scheint. Diese Niedergeschlagenheit tritt auch in den anderen Briefen aus dieser Zeit immer wieder zu Tage. „J’ai toujours du remords et énormément quand je pense à mon travail si peu en harmonie avec ce que j’aurais désiré faire. J’espère qu’à la longue cela me fera faire des choses meilleures mais nous n’en sommes pas encore là.“<sup>694</sup> Auch hier wird der Glaube an eine Verbes-

692 „Meine Hoffnung wäre, dass ich innerhalb eines Jahres besser als jetzt weiß, was ich kann und was ich will“ B 776.

693 „Augenblicklich ist diese *Furcht vor dem Leben* schon weniger ausgeprägt und die Melancholie weniger durchdringend. Aber Willen habe ich noch gar keinen, kaum oder gar keine Wünsche und alles, was das normale Leben bedeutet, beispielsweise das Verlangen, die Freunde, an die ich allerdings denke, wiederzusehen, beinahe gar nicht. Deshalb bin ich noch nicht an dem Punkt, an dem ich hier bald fortgehen sollte, ich hätte immer noch für alles Melancholie. Und es war erst in den allerletzten Tagen, dass die Abneigung gegen das Leben sich ziemlich radikal geändert hat. Von dort zum Willen und zur Tat ist es noch ein weiter Weg.“ Ebd.

694 „Ich habe immer Schuldgefühle und zwar gewaltige, wenn ich an meine Arbeit denke, so wenig in Einklang mit dem, was ich zu machen wünschte. Ich hoffe, dass ich auf

serung seiner Lage unterlaufen von merklicher Verzweiflung ob seines augenblicklichen Gefühls der Unzulänglichkeit.

Auch in den folgenden Wochen stehen Vincents Beteuerungen, ihm gehe es gut, Aussagen gegenüber, die davon zeugen, dass er immer wieder mit innerer Anspannung zu kämpfen hat:

D'ailleurs je n'aurais pas le courage de recommencer dehors. Je suis une fois, et encore accompagné, aller dans le village. Rien que la vue des gens et des choses me faisaient un effet comme si j'allais m'évanouir et je me trouvais fort mal. [...] Mais enfin c'est pour te dire qu'en dedans de moi il doit y avoir eu quelque émotion trop forte qui m'a foutue cela et je ne sais pas du tout ce qui a pu l'occasionner.<sup>695</sup>

Gerade in diesem Brief zeigt sich, wie stark Vincent auch zu diesem Zeitpunkt mit seiner Situation hadert und wie stark er unter der Angst vor seiner Krankheit leidet:

C'est drôle que toutes les fois que j'essaye de me raisonner pour me rendre compte des choses – pourquoi je suis venu ici et qu'en somme ce n'est qu'un accident comme un autre un terrible effroi et horreur me saisit et m'empêche de réfléchir. Il est vrai que cela tend vaguement à diminuer mais aussi cela me semble prouver qu'il y a effectivement je ne sais quoi de dérangé dans ma cervelle mais c'est stupéfiant d'avoir peur ainsi de rien et de ne pas pouvoir se rappeler.<sup>696</sup>

---

lange Sicht bessere Dinge machen werde, aber noch sind wir nicht dort.“ B 777.

695 „Übrigens hätte ich nicht den Mut draußen noch einmal zu beginnen. Ich bin einmal, und außerdem begleitet, ins Dorf gegangen. Nur der Anblick der Leute und der Dinge erregten in mir das Gefühl als würde ich in Ohnmacht fallen und ich fühlte mich sehr schlecht [...] Aber letztendlich ist es so, um es dir zu erklären, dass es in meinem Inneren irgendeine sehr starke Emotion geben muss, die mir das verpasst und ich weiß überhaupt nicht, was das verursachen kann.“ B 779.

696 „Es ist komisch, dass mich jedes Mal, wenn ich versuche, Vernunft anzunehmen, um mir die Dinge klarzumachen – warum ich hierher gekommen bin und dass es alles in allem nur ein Unglück ist wie jedes andere – schreckliches Entsetzen und Furcht ergreifen und mich daran hindern, nachzudenken. Es ist wahr, dass das leicht dazu tendiert, weniger zu werden, aber auch das scheint mir zu beweisen, dass es tatsächlich irgendetwas Gestörtes in meinem Gehirn gibt.“ Ebd.

Fasst man die Eindrücke, die van Goghs Briefe aus dieser Zeit geben, zusammen, so ergibt sich folgendes Bild: Vincent van Gogh ist bemüht, seine neue Situation so zuversichtlich wie möglich zu betrachten und sich das Beste zu erhoffen. Diese Einstellung vertritt er vor allem seinen Mitmenschen gegenüber, indem er fast jeden Brief mit den Versicherungen beginnt, dass er bei guter Gesundheit ist. Gleichzeitig quälen ihn jedoch Zweifel, ob seine Hoffnungen sich erfüllen werden. Seine aktuelle Situation ist noch weit von der ersehnten Verbesserung entfernt, denn weiterhin quälen ihn Minderwertigkeitskomplexe und Angstattacken. Wenn er dies in seinen Briefen zugibt, so stets erst im weiteren Verlauf, nie mit direktem Bezug zu seinen Beteuerungen, es gehe ihm gut, oft auch erst in Absätzen kurz vor Ende des Schreibens.

Bei genauer Betrachtung zeigen sich somit klare Parallelen zwischen Motiv und Komposition der *Olivenbäume mit ‚Les Alpilles‘ im Hintergrund* und Vincents van Goghs seelischer Verfassung zu ihrer Entstehungszeit: Auf den ersten Blick zeigt das Bild eine sonnendurchflutete Landschaft. Die Olivenbäume wachsen unter blauem Himmel, die Ruhe der Mittagshitze senkt sich über die Plantage. In der Ferne ziehen die ersten Wolken auf, doch sie sind weiß und strahlend und keine unmittelbare Bedrohung. Dies ergibt sich, wie bereits ausgeführt, durch die hellen Farben und die horizontal ausgerichtete Grundstruktur des Bildes, die dem Auge des Betrachters Ruhe vermittelt. Genauso wirken auch van Goghs Briefe zunächst ruhig und zuversichtlich. Der erste Eindruck, den der Leser erhält, ergibt sich aus den Versicherungen, mit der Gesundheit gehe es gut und der Aufenthalt in der Klinik wäre der richtige Schritt, der zur Besserung der Gesamtsituation führen müsse. Diese früh geäußerten Beteuerungen sind das Äquivalent zu der sonnenbeschienenen, von waagrechten Grundlinien bestimmten Sommerlandschaft.

Doch in der Landschaft scheinen die Bäume sich zu ducken, die Hügelkette im Hintergrund wirkt steil und unzugänglich, baut sich wie eine Barriere vor dem Horizont auf und die Wolke scheint aufzuquellen. Bei längerer Betrachtung baut sich eine Anspannung auf, die motivisch nicht unmittelbar zu erklären ist. Vielmehr ergibt sie sich aus den



unruhigen Linien, die die Struktur der Bäume und die Silhouetten der Hügel bestimmen und aus der Farbverteilung, die die Grüntöne des Vordergrunds im Hintergrund wiederholt und das Blau der entfernten Berge ins Laub nahe des Betrachters holt. Das Auge springt, hat Mühe, allen Linien zu folgen und dies verursacht die Unruhe im Betrachter. Diese Disharmonie zwischen dem ersten, idyllischen Eindruck und der Ruhelosigkeit, die sich bei längerer und genauerer Betrachtung einstellt, wiederholt sich in van Goghs Mitteilungen aus dieser Zeit. Der Zuversicht und Hoffnung auf Genesung stehen Bedenken, Niedergeschlagenheit und Freudlosigkeit gegenüber, die sich dem Leser aber erst offenbaren, wenn er sich näher mit diesen Briefen beschäftigt. Wenn man die Zeilen nur überfliegt, wird einem die darin enthaltene Anspannung genauso entgehen, wie bei einer flüchtigen Betrachtung der *Olivenbäume mit ‚Les Alpilles‘ im Hintergrund*.

*Olivenbäume mit ‚Les Alpilles‘ im Hintergrund* ist mehr als die Darstellung eines Olivenhains an einem Hochsommertag, es ist auch ein Abbild von van Goghs Seelenleben zum Zeitpunkt seiner Entstehung. Die Komposition vereint Ruhe und Anspannung, überträgt diese auf den Betrachter und lässt vermuten, dass Vincent van Gogh zu diesem Zeitpunkt von den Bemühungen gequält wird, seine Sorgen und Ängste hinter Begeisterung und Zuversicht zu verstecken. So wird die Landschaft zum Ausdrucksträger von Vincent van Goghs innerer Unruhe und Unsicherheit.

### 5.2.3 Die Olivenbäume im Herbst

Nach einem erneuten Zusammenbruch Mitte Juli leidet Vincent van Gogh im August so schwer unter seiner Erkrankung, dass es ihm nicht möglich ist, zu arbeiten. Sechs Wochen lang ist er nicht einmal fähig, Briefe zu schreiben, erst Anfang September bessert sich sein Zustand. Ende September offenbart er dann neuerlich seine Faszination für die Olivenbäume:

Par contre les oliviers sont fort caractéristiques et je lutte pour attraper cela. C'est de l'argent tantôt plus bleu tantôt vert, bronzé, blanchissant sur terrain jaune, rose, violacé ou orangeâtre jusqu'à l'ocre rouge sourde.

Mais fort difficile fort difficile. Mais cela me va et m'attire de travailler en plein dans de l'or ou de l'argent.<sup>697</sup>

Doch sein Blick auf das Motiv hat sich verändert. War er im Frühsommer noch ganz von dem Farbdreiklang des blauen Himmels, grünen Laubs und orange-gelbem Boden beeindruckt, so ist es nun, vielleicht ausgelöst durch das sanftere Licht des Spätsommers, die Entdeckung, wie sehr die Farben in den Olivenhainen wechseln können, die ihn in ihren Bann schlägt. Auch seinem Freund Emile Bernard berichtet er vom Farbenspiel der Olivenbäume: „Les oliviers d'ici, mon bon, ca ferait votre affaire, j'ai pas eu de chance cette année pour les réussir mais j'y reviendrai à ce que je me propose. C'est de l'argent sur terrain orangeatre ou violacé sous le grand ciel bleu.“<sup>698</sup> Diese Mitteilung an Bernard ist bemerkenswert, denn darin erklärt van Gogh all seine bisherigen Arbeiten zu diesem Thema für missglückt: Die Olivenbäume seien ihm bisher noch nicht gelungen und er wolle sie erneut in Angriff nehmen. Unter dem neuen Gesichtspunkt der sich verändernden Farben werden die Olivenbäume noch einmal zu einem neuen Motiv, das nur noch wenig mit den Arbeiten aus dem Frühsommer zu tun hat. Damals hat er nach eigener Ansicht deren Wesen ebenso wenig erfassen können wie andere Künstler, die sich zuvor mit dem Sujet beschäftigt hatten:

J'en ai ma foi vu, de certain peintres et de moi-même, qui ne rendaient pas du tout la chose. – C'est comme du Corot d'abord ces gris argent, et surtout cela n'a pas encore été fait – tandis que plusieurs artistes ont réussi les pommiers par exemple et les saules.<sup>699</sup>

697 „Die Olivenbäume hingegen sind sehr charakteristisch und ich kämpfe darum das zu erwischen. Das ist Silber, bald mehr blau, bald grün, braun, erlassend auf gelbem Grund, rosa, violett oder orange bis zu dumpf-rotem Ocker. Aber sehr schwierig, sehr schwierig. Aber das gefällt mir und reizt mich, ganz in Gold oder Silber zu arbeiten.“ B 806.

698 „Die Olivenbäume hier, mein Guter, das würde dir passen, ich hatte dieses Jahr noch nicht das Glück, dass sie mir gelingen, aber ich werde darauf zurückkommen, das habe ich vor. Es ist Silber auf orangefarbener Erde oder lila gefärbt unter dem großen blauen Himmel.“ B 809.

699 „Ich habe halt schon welche gesehen, von bestimmten Malern und von mir selbst, die das Ganze nicht wiedergeben. Es ist wie von Corot zuerst dieses silbrige Grau, und vor

Doch zunächst verfolgt Vincent van Gogh das Vorhaben, sich erneut mit der Darstellung von Olivenbäumen zu beschäftigen, nicht weiter. Der neuerlichen Hinwendung zu diesem Thema geht schließlich ein Konflikt mit seinen Freunden und Kollegen Emile Bernard und Paul Gauguin und dem Bildmotiv von Christus in Gethsemane voraus.

### **Christus am Ölberg – Die endgültige Abkehr von einem biblischen Thema**

Im November 1889 erfährt Vincent van Gogh, dass sich Bernard und Gauguin beide mit der Darstellung von Christus am Ölberg beschäftigen. Gauguin sendet Vincent in einem Brief, der zwischen dem 10. und dem 13. November datiert, nicht nur eine Beschreibung seines Werkes, sondern auch eine farbige Skizze. Er selbst schildert sein Gemälde so:

C'est le Christ dans le jardin des Oliviers – Ciel bleu vert, crépuscule, des arbres tous penchés en masse pourpre, terrain violet et le Christ enveloppé d'un vêtement ocre sombre a les cheveux vermillon. – Cette toile n'étant pas destinée à être comprise je la garde pour longtemps. – Ci inclus ce dessin qui vous donnera vaguement l'idée de cela.<sup>700</sup>

Gleichzeitig mit Gauguins Brief erhält Vincent auch ein Schreiben seines Bruders Theo, der ihm von seinem Besuch bei Emile Bernard berichtet und mitteilt, dass dieser sich neben anderen biblischen Sujets ebenfalls dem Bildthema Gethsemane zugewandt hat:

Lui aussi a fait un Christ au jardin des oliviers. Un Christ violet à cheveux rouges avec un ange jaune. C'est bien difficile à comprendre et la

---

alles das ist noch nicht gemacht worden – während mehreren Künstlern beispielsweise Apfelbäume gelungen sind und Weiden.“ Ebd.

<sup>700</sup> „Es ist Christus im Olivengarten – blau-grauer Himmel, Dämmerlicht, alle Bäume gebeugt zu einer purpurnen Masse, violetter Erdboden und Christus, umhüllt von einem düsteren, ockerfarbenen Gewand, hat zinnoberrotes Haar. – Dieses Gemälde ist nicht dazu bestimmt, verstanden zu werden, ich werde es lange Zeit behalten. – Dies beinhaltet diese Zeichnung, die Ihnen eine vage Vorstellung davon geben soll.“ B 817.

recherche du style donne souvent quelque chose ridicule à ses figures mais il en sortira peut être quelque chose de bien.<sup>701</sup>

Bernard selbst schickt eine Fotografie dieses Werkes an van Gogh.

Van Gogh hatte sich ein Jahr zuvor selbst um die malerische Umsetzung des Sujets bemüht, allerdings erfolglos. Das Thema von Christus am Ölberg hatte ihn schon in frühen Jahren beschäftigt, bevor er sich entschloss, Maler zu werden und seine Zeit noch dem Studium der Bibel widmete. Während seiner Beschäftigung in der Niederlassung des Kunsthändlers Goupil in Paris besucht van Gogh Ende Mai 1875 kurz nach dem Tod Camille Corots eine Retrospektive, bei der in der École Nationale des Beaux-Arts 226 Werke Corots gezeigt werden. Unter den ausgestellten Bildern befindet sich auch *Christus am Ölberg*, das Vincent seinem Bruder folgendermaßen beschreibt:

Gisteren heb ik de tentoonstelling van Corot gezien. Daar was o.a. een Schijf ‚Le jardin des oliviers‘; ik ben blij dat hij dat geschilderd heeft.

Rechts, een groep olijfboomen, donker tegen de schemerende blauwe lucht; op den achtergrond heuvels met struiken & een paar groote boomen begroeid, waarboven de avondster.<sup>702</sup>

Einige Jahre lang findet dieses Sujet noch ab und an in Vincents Briefen Erwähnung, allerdings nur beiläufigen, dann verschwindet es für längere Zeit vollständig aus seiner Korrespondenz und – ausgehend von deren Umfang und Detailreichtum – wohl auch weitestgehend aus seinen Überlegungen.

701 „Auch er hat einen Christus am Ölberg gemacht. Ein rothaariger, violetter Christus mit einem gelben Engel. Es ist sehr schwierig zu verstehen und die Suche nach Stil führt oft zu etwas Lächerlichem in seinen Figuren, aber daraus kann auch etwas Gutes erwachsen.“ B 819.

702 „Gestern sah ich die Corot-Ausstellung. Da gab es u.a. ein Bild ‚Le jardin des oliviers‘; Ich bin froh, dass er das malte. Auf der rechten Seite eine Gruppe Olivenbäume, dunkle vor dem dunkelblauen Himmel; im Hintergrund Hügel, bedeckt mit Sträuchern und einem Paar hoher Bäume, über ihnen der Abendstern.“ B 034.

Am 8. Juli 1888 taucht es dann vollkommen unvermittelt wieder auf und es zeigte sich, dass Vincent sich schon längere Zeit mit der Idee, dieses Thema in einem Gemälde umzusetzen, beschäftigt haben muss. Noll verweist darauf, dass van Goghs Auseinandersetzung mit einem biblischen Sujet besondere Beachtung verdient.<sup>703</sup> Er vermutet, dass van Gogh damit seinem Vorbild Delacroix, dessen *Christusbarke* ihn sehr beeindruckt, nachfolgen will, so wie er das im Fall von Millet mit dem *Sämann* versucht. Dafür ist er sogar bereit, über die sonst für ihn typische subtilere Sinnbildlichkeit hinauszugehen und sich einem unmittelbar biblischen Thema zuzuwenden. Van Gogh hegt zu diesem Zeitpunkt schon lange große Vorbehalte gegen das offizielle Christentum. Immer wieder kritisiert er die Bibel, lediglich Christus selbst ist für ihn noch von Bedeutung. Während seine anderen Motive stets sinnbildlich verstanden werden müssen und meist jedes konkreten religiösen Bezugs entbehren, entschließt er sich hier zur Darstellung einer Szene aus der Passionsgeschichte. Sein erster Versuch scheitert jedoch:

J'en ai gratté une grande des études peintes. Un *jardin des oliviers* – avec une figure de Christ bleu et orangé, un ange jaune – un terrain rouge, collines vertes et bleues. Oliviers aux troncs violets et carminés, à feuillage vert gris et bleu. Ciel citron.<sup>704</sup>

Eine genauere Beschreibung des Werkes ist leider nicht überliefert und es sind auch keine vorbereitenden Zeichnungen bekannt, mit deren Hilfe man sich ein Bild von der Komposition machen könnte. Gesichert ist somit nur van Goghs Schilderung der Farbgebung.

In Zusammenhang mit diesem Gemäldeversuch könnte jedoch die Zeichnung *Olivengärten, Montmajour* stehen, die zu dieser Zeit entsteht. Im selben Brief, in dem Vincent seinem Bruder vom gescheiterten Versuch eines Gemäldes von Christus am Ölberg berichtet,

<sup>703</sup> Vgl. Noll 1994, S. 118.

<sup>704</sup> „Ich habe eine der großen gemalten Studien wieder abgekratzt. Ein *Olivengarten* – mit einer blau und orangenen Christusfigur, einem gelben Engel – rotem Erdboden, grünen und blauen Hügeln. Olivenbäume mit violetten und karmesinroten Stämmen, mit grau-grünem und blauem Laub. Zitronengelber Himmel.“ B 637.

erwähnt er nur wenige Zeilen zuvor zwei neue, große Zeichnungen, die er angefertigt hat. Sie folgen auf drei, die er Theo bereits geschickt hatte und sollen ebenfalls nach Paris gesandt werden, sobald Vincent sie noch um vier weitere ergänzt hat. Diese beiden Zeichnungen stehen also in unmittelbarem zeitlichem Zusammenhang mit van Goghs erstem Versuch von *Christus am Ölberg*. Eine davon ist *Olivenbäume, Montmajour* (F –, JH add.3). Bei Montmajour handelt es sich um eine verlassene, mittelalterliche Abtei nahe Arles, die van Gogh im Frühjahr und Sommer 1888 häufiger besucht und wo er immer wieder malt und zeichnet. Die Arbeit *Olivenbäume, Montmajour* gehört zu einer Reihe von fünf Zeichnungen, die verschiedene Orte in der unmittelbaren Umgebung der Abtei zeigen. In diesem Querformat steigt ein mit kurzem Gras und schroffen Steinen bedeckter Hügel bis auf etwas oberhalb der Bildmitte an. Im linken Bilddrittel ist er von dichten Sträuchern bedeckt, dann reihen sich nach rechts die Olivenbäume hintereinander, zwischen deren Stämmen noch ein Blick auf den Horizont gewährt wird. Wie der Abhang neigen sich auch die Ölbäume nach rechts und in der Luft über ihnen kreisen Vögel. Diese Ansicht einer von Olivenbäumen bestandenen Anhöhe könnte van Gogh an eine Darstellung von Christus am Ölberg erinnert und ihn dazu inspiriert haben, sich diesem Thema zuzuwenden. Gleichzeitig scheint es plausibel, dass der Maler sie als Studie für die Landschaft des geplanten Gemäldes verwendet haben könnte.

In jedem Fall ist Vincent mit dem Ergebnis dieses Versuchs nicht zufrieden, denn er schreibt weiter an Theo „Je l’ai grattée parce que je me dis qu’il ne faut pas faire des figures de cette portée sans modèle.“<sup>705</sup>

Es vergehen zweieinhalb Monate, dann berichtet Vincent seinem Bruder von einer weiteren Studie von Christus und dem Engel im Olivengarten, die er ebenfalls verworfen hat, aus den gleichen Gründen wie im Juli:

---

<sup>705</sup> „Ich habe es abgekratzt, weil ich mir selbst sage, dass man keine Figuren von dieser Bedeutung ohne Modell machen darf.“ Ebd.

J'ai pour la deuxième fois gratté une étude d'un Christ avec l'ange dans le jardin des oliviers. – Parce que ici je vois les oliviers vrais.

Mais je ne peux ou plutôt je ne veux pas non plus le peindre sans modèles. Mais j'ai cela en tête avec de la couleur – la nuit étoilée, la figure du Christ bleue, les bleus les plus puissants, et l'ange jaune citron rompu.

Et tous les violets depuis un pourpre rouge sang jusqu'à la cendre dans le paysage.<sup>706</sup>

Diese Beschreibung zeigt, dass Van Gogh die Grundideen von Bildinhalt und Farbgebung des ersten Entwurfs beibehalten hat. Anlass für einen erneuten Versuch gibt ihm anscheinend die Möglichkeit, vor Ort Olivenbäume direkt für sein Bild studieren zu können. Doch letztendlich scheitert es erneut daran, dass ihm für die Figuren von Christus und dem Engel keine Modelle zur Verfügung stehen. Die Arbeit aus der Erinnerung heraus, ohne direktes Vorbild, lehnt er konsequent ab, lediglich unter dem Einfluss Gauguins versucht er sich dieser Arbeitsweise zu nähern<sup>707</sup>. Doch zum Zeitpunkt der beiden gescheiterten Darstellungen von Christus am Ölberg missbilligt er dieses Vorgehen, womit er die Aufgabe dieser Werke begründet. Von diesem Versuch, der erneut daran scheitert, dass er das Motiv nicht an einem leibhaftigen Vorbild studieren konnte, berichtet Vincent auch seinem Freund Emile Bernard am 5. Oktober 1888:

Une toile importante – un christ avec l'ange en Getsemané – [...] malgré la couleur qui était juste, je les ai sans miséricorde détruites parce que la forme n'en était pas étudiée préalablement sur le modèle, nécessaire dans ces cas-là.<sup>708</sup>

<sup>706</sup> „Ich habe zum zweiten Mal die Studie von einem Christus mit dem Engel im Olivengarten abgekratzt. Denn hier sehe ich echte Olivenbäume. Aber ich kann, oder eher, ich will nicht ohne Modelle malen. Aber ich habe das mit Farbe im Kopf – die Sternennacht, die Christusfigur blau, das stärkste Blau, und der Engel gebrochen zitronengelb. Und all die Lilatöne in der Landschaft von einem blutroten Purpur bis hin zu Asche.“ B 685.

<sup>707</sup> Vgl. hierzu unter anderem B 698, B 718, B 721.

<sup>708</sup> „Ein wichtiges Bild – ein Christus mit dem Engel in Gethsemane – [...] ungeachtet der Farbe, die richtig war, habe ich sie ohne Barmherzigkeit zerstört, weil die Form nicht zuvor – in diesem Fall notwendig – an einem Modell studiert worden war.“ B 698.

Gemeinsam ist beiden Versuchen neben dem Fehlen geeigneter Modelle, dass van Gogh der Beschreibung der Landschaft ebensoviel Aufmerksamkeit zukommen lässt, wie der der Personen. Er beschreibt die Farbgebung der Olivenbäume, sowohl ihrer Stämme als auch ihrer Blätter, der Erde und des Himmels, unterschlägt dafür aber Angaben zu den Figuren, wie etwa Körperhaltung und Positionierung zueinander, die man als wichtig erachten könnte, um sich eine Vorstellung von diesem Bild zu machen.

Nach dem zweiten gescheiterten Versuch greift Vincent van Gogh das Bildmotiv *Christus und der Engel am Ölberg* nicht wieder auf. Doch ein Jahr später konfrontieren ihn seine Freunde erneut mit diesem Sujet. Sein Urteil über ihre Arbeiten erweist sich als vernichtend, wobei seine Kritik sich in erster Linie aus seiner Ablehnung des Themas selbst speist, da er zu diesem Zeitpunkt einzig einfachere und realistischere Bildinhalte für erstrebenswert hält. Zudem bemängelt er an gleicher Stelle, dass Bernard wahrscheinlich noch nie einen Olivenbaum gesehen habe – ein weiterer Hinweis darauf, dass er es für unerlässlich hält, nicht rein aus der Erinnerung oder in diesem Fall sogar nach der Phantasie zu arbeiten. Seine Ansicht, alltägliche Themen biblischen vorzuziehen, stellt er in seiner Antwort auf den Brief seines Bruders folgendermaßen dar:

Et je ne suis pas admirateur du Christ au jardin des oliviers de Gauguin par exemple dont il m'envoie croquis. Puis celui de Bernard, il m'en promet une photographie, je ne sais mais je crains que ses compositions bibliques me feront désirer autre chose. Ces jours ci j'ai vu les femmes cueillir et ramasser les olives, pas moyen pour moi d'avoir modèle, je n'en ai rien fait.<sup>709</sup>

---

709 „Und ich bin zum Beispiel kein Bewunderer von Gauguins Christus am Ölberg, von dem er mir eine Skizze geschickt hat. Dann das von Bernard, er hat mir eine Fotografie davon versprochen, ich weiß nicht, aber ich befürchte, dass seine biblischen Kompositionen mich nach etwas anderem verlangen lassen könnten. Ich habe dieser Tage Frauen Oliven pflücken und sammeln sehen, keine Möglichkeit für mich, ein Modell zu bekommen, also habe ich nichts damit angefangen.“ B 820.



Dass der Verweis von den biblischen Kompositionen zur Olivenernte keiner der kontextlosen Gedankensprünge ist, die man durchaus öfter in van Goghs Briefen findet, sondern beides im Zusammenhang betrachtet werden muss, zeigt sich an anderer Stelle im gleichen Brief. Vincent distanziert sich eindeutig vom Sujet Christus am Ölberg und betont, dass dem biblischen Thema ein lebensnäheres, realistisches vorzuziehen sei:

Si je reste ici je ne chercherais pas à peindre un Christ au jardin des oliviers mais enfin le grappillage des olives tel que l'on le voit encore et alors quand même, donnant la proportion juste de la figure humaine là-dedans, ça y ferait peut-être songer.<sup>710</sup>

Eine Woche später verleiht er in einem weiteren Brief an seinen Bruder seiner Abneigung gegen ein Bildthema, das so sehr aus der reinen Vorstellungskraft und so wenig aus der Realität gespeist wird, erneut Ausdruck und berichtet, was er seinen beiden Freunden als Reaktion auf deren Werke geschrieben hat:

et j'ai écrit à Bernard et aussi à Gauguin que je croyais que la pensée et non le rêve était notre devoir, que donc j'étais étonné devant leur travail de ce qu'ils se laissent aller à cela. Car Bernard m'a envoyé photos d'après ses toiles. Ce que cela a c'est que ce sont des espèces de rêves & cauchemars, qu'il y a de l'érudition.<sup>711</sup>

Van Goghs großer Vorwurf an seine beiden Freunde besteht darin, dass sie die Anschauung der Realität bei ihren Werken vernachlässigen und ihre Bildthemen mit abstrakter Gedankenschwere überfrachten. Das

710 „Wenn ich hier bliebe, würde ich nicht versuchen einen Christus am Ölberg zu malen, sondern in der Tat die Olivenernte, wie man sie noch heute sehen kann und dann die korrekten Proportionen der menschlichen Figur darin wiedergeben, das könnte vielleicht zum Denken anregen.“ Ebd.

711 „und ich habe Bernard und auch Gauguin geschrieben, dass ich glaube, dass Denken und nicht Träumen unsere Aufgabe ist, dass ich daher erstaunt war angesichts ihrer Arbeit, dass sie sich darin derart gehen ließen. Denn Bernard hat mir Fotos von seinen Bildern geschickt. Was dies hat, das sind Sorten von Träumen und Alpträumen, die es in der Gelehrsamkeit gibt.“ B 823.

versucht er seinem Freund Bernard anhand eines Vergleichs von dessen *Christus am Ölberg* mit einem zweiten seiner Bilder, das Gauguin Vincent in einem Brief beschrieben hatte, zu verdeutlichen. Er stellt der symbolbehafteten biblischen Darstellung eine ruhige Landschaft, *Rote Pappeln*, gegenüber:

Gauguin me parla d'un autre motif, rien que trois arbres, ainsi effet de feuillage orangé contre ciel bleu mais encore bien nettement délinéé, bien divisé catégoriquement en plans de couleurs opposées et franches – à la bonne heure. Et lorsque je compare cela à ce cauchemar d'un christ au jardin des oliviers, ma foi je m'en sens triste et te redemande par la présente à hauts cris et t'engeulant ferme de toute la force de mes poumons de vouloir bien un peu redevenir toi.<sup>712</sup>

Die Fehler, die van Gogh in den Werken seiner Freunde sieht, sind die gleichen, die ihn selbst dazu bewogen hatten, seine Darstellungen des Themas wieder zu vernichten. Sein Verlangen nach einer wahrhaftigen und zeitgemäßen Kunst lässt letztendlich keine andere Lösung zu, denn mit dieser Forderung bleibt „nur wenig Raum für biblische Motive, die niemand aus eigenem Anschauen und Erleben kannte und die infolgedessen nur schwer in überzeugender Weise darzustellen waren.“<sup>713</sup>

Bei seinen Freunden verhallt Vincents Kritik an den Werken und Bildthemen weitgehend ungehört, doch ihn selbst bewegt diese Kontroverse nicht nur zu der Feststellung, „bien entendu chez moi il n'est pas question de faire quelque chose de la bible“<sup>714</sup>, sondern in den folgenden Wochen auch zu einer neuerlichen Beschäftigung mit dem Motiv

712 „Gauguin erzählte mir von einem anderen Motiv, nichts außer drei Bäumen, so eine Wirkung des orangefarbenen Laubs vor dem blauen Himmel, aber immer noch klar umrissen, gut kategorisch unterteilt in Felder gegensätzlicher und reiner Farben – Bravo! Und wenn ich das Vergleiche mit diesem Alptraum von Christus am Ölberg, also dann fühle ich mich deshalb traurig und bitte dich deshalb hiermit erneut lautstark und mit aller Kraft meiner Lungen, wieder etwas mehr Du selbst werden zu wollen.“ B 822.

713 Noll 1994, S. 121.

714 „Natürlich kommt es für mich nicht in Frage, etwas Biblisches zu machen“ B 823.

der Olivenbäume, das er seit dem Sommer hatte ruhen lassen. Außerdem schafft er im Dezember einige Darstellungen der Olivenernte, die er dem Sujet von Christus am Ölberg in seinen Briefen gegenübergestellt hatte. Motiviert durch die Auseinandersetzung mit diesen beiden Bildern der geschätzten Freunde nimmt van Gogh nun seine Arbeit in den Olivenhainen wieder auf, um seinen eigenen Vorstellungen nachzukommen. Seinem Bruder schreibt er dazu: „C'est que j'ai travaillé ce mois ci dans les vergers d'oliviers car ils m'avaient fait enrager avec leurs Christs au jardin où rien n'est observé.“<sup>715</sup> Seinem Freund Bernard berichtet er ebenfalls von der neubegonnen Arbeit und wieder betont er die verschiedenen Farbeffekte, die er an den Bäumen beobachten kann und die einzufangen nun sein erklärtes Ziel ist:

Donc actuellement travaille dans les oliviers cherchant les effets variés d'un ciel gris contre terrain jaune avec note vert noir du feuillage, une autre fois le terrain et feuillage tout violacé contre ciel jaune, puis terrain ocre rouge et ciel rose & vert. – Va, ça m'intéresse davantage que les abstractions ainsi nommés.<sup>716</sup>

Im gesamten November und Anfang Dezember entstehen vermutlich vier Gemälde von Olivenbäumen: *Olivenbäume* (F 708, JH 1855), *Olivenhain* (F 707, JH 1857; Abb. 20), *Olivenbäume mit gelbem Himmel und Sonne* (F 710, JH 1856; Abb. 21) und *Olivenbäume: Orangefarbener Himmel* (F 586, JH 1854; Abb. 22). Diese vier Werke weisen im Bildaufbau große Ähnlichkeiten auf, während Farbgebung und Pinselduktus von Bild zu Bild variieren.

Anders als in den Bildern aus dem Frühsommer, bei denen man den Eindruck hatte, unmittelbar zwischen den Bäumen zu stehen, nimmt der Betrachter hier in allen vier Kompositionen seinen Standpunkt in

<sup>715</sup> „Es ist so, dass ich diesen Monat in den Olivengärten gearbeitet habe, weil sie mich rasend gemacht haben mit ihren Christi im Garten, wo nichts beobachtet ist.“ Ebd.

<sup>716</sup> „Daher arbeite ich im Augenblick in den Olivenhainen und versuche die verschiedenen Effekte des grauen Himmels gegen die gelbe Erde mit einer Note vom schwarz-grünen Laub, ein anderes Mal die Erde und das Laub ganz violett gegen gelben Himmel, dann ocker-rote Erde und rosa und grüner Himmel. – Schau, das interessiert mich mehr als die so genannten Abstraktionen.“ B 822.

einer gewissen Entfernung zur Anpflanzung ein. Daraus ergibt sich ein in drei horizontale Zonen aufgeteilter Bildaufbau: Das obere Drittel zeigt den Himmel, im mittleren Bereich reihen sich die Olivenbäume aneinander und im unteren Drittel erstreckt sich der Erdboden von den Bäumen bis vor die Füße des Betrachters. Vor diesem eröffnet sich nicht nur der Olivenhain, sondern auch der weite Himmel, der in diesen Arbeiten ebenfalls viel Raum erhält, da in keinem der Bilder der Horizont oberhalb der Bildmitte liegt. Zudem öffnet sich im Vordergrund stets eine freie Fläche, mal dadurch, dass alle Bäume erst in gewisser Entfernung gesetzt sind (F 708, JH 1855), mal, weil sie wie ein Spalier einen Weg in den Tiefenraum des Bildes freigeben (F 710, JH 1856). Die Kompositionen sind also anders als die Bilder der ersten Phase keine Nahaufnahmen, sondern ermöglichen dem Betrachter einen Überblick über die Bäume, den Grund, auf dem sie wachsen, und den Himmel, der sich über sie spannt. So kann van Gogh die drei Elemente, deren farbiges Spiel ihn zu begeistern begonnen hatte, vereint zeigen.

So sehr sich diese vier Werke in den Grundzügen ihrer Komposition gleichen, so unterschiedlich sind sie in der farbigen Ausgestaltung. Leuchtend gelbe Himmel wechseln mit blass türkisfarbenen, Blätter changieren mal zwischen Oliv und Ocker, mal scheinen sie blaugrün. Die Schatten auf dem mal braunen, mal roten Erdboden können alle Töne zwischen Hellgelb und Violett annehmen. Die Farbigkeit und ihre Veränderung unter verschiedenen Bedingungen sind für van Gogh das Thema dieser Werkgruppe. Sich wandelnde Lichtstimmungen beeinflussen die Erscheinung der Olivenbäume. So verändern sie sich je nach Tageszeit und Wetter. Hier zeigt sich nun, dass es durchaus eine Verbindung zum Thema der Werke gibt, die im Juni entstanden waren. Denn damals hatte van Gogh sich zum Ziel gesetzt, die Hitze der Mittagsstunde einzufangen. Nun erweitert er dieses Ziel, konzentriert sich nicht mehr auf die Stimmung einer einzigen Tageszeit, sondern auf die Wechsel, die sich im Laufe des Tages zeigen und die sich durch die sich ändernden Lichtverhältnisse als allererstes in der Farbgebung manifestieren. Dieses Phänomen des Wandels versucht van Gogh mit

diesen Bildern dazustellen, weshalb man alle vier als zusammengehörig betrachten sollte.

Am ausführlichsten beschreibt Vincent van Gogh die unterschiedlichen Facetten, die er einzufangen versucht, ungefähr ein halbes Jahr später seinem Freund dem Maler Joseph Isaäcson:

L'effet du jour, du ciel, fait qu'il y a à l'infini des motifs à tirer de l'olivier. – Or moi j'ai cherché quelques effets d'opposition du feuillage changeant avec les tons du ciel. Parfois le tout est de bleu pur enveloppé à l'heure où l'arbre fleurit pâle et que les grosses mouches bleues, les cétoines émeraudes, les cigales enfin, nombreuses, volent alentour. – Puis lorsque la verdure plus bronzée prend des tons plus mûrs le ciel respandit et se raye de vert et d'orangé; ou bine encore plus avant dans l'automne, les feuilles prenant les tons violacés vaguement d'une figure mûre, l'effet violet se manifestera en plein par les oppositions du grand soleil blanchissant dans un halo de citron clair et pali. Parfois aussi après une averse j'ai vu tout le ciel coloré de rose et d'orangé clair, ce qui donnait une valeur et une coloration exquises aux gris verts argentés.<sup>717</sup>

Diese Passage zeigt deutlich, dass Vincent van Gogh die unterschiedlichen Farbeffekte verschiedenen Tages- und Jahreszeiten zuordnet. Zudem ist er besonders an dem Zusammenspiel verschiedener Farben und ihren Kontrasten interessiert, einem Thema, das ihn bereits früher beschäftigt hatte, als er sich verstärkt mit der Farbenlehre nach Eugen Delacroix auseinandergesetzt hatte.

<sup>717</sup> „Der Effekt des Tageslichts, des Himmels, sorgt dafür, dass es eine Unendlichkeit von Motiven gibt, die man aus den Olivenbäumen ziehen kann. – Nun habe ich einige Effekte vom Gegensatz des wechselnden Laubes mit dem Ton des Himmels gesucht. Manchmal ist alles eingehüllt in reines Blau zu der Zeit, wenn der Baum blass blüht und die großen blauen Fliegen, die smaragdgrünen Rosenkäfer, die Zikaden schließlich, zahlreich umherfliegen. Dann, wenn das eher bronzene Grün reifere Töne annimmt, erstrahlt der Himmel und durchzieht sich grün und orange; oder sogar noch später im Herbst nehmen die Blätter vage die violetten Töne einer reifen Feige an, der violette Effekt manifestiert sich vollkommen durch den Kontrast zur großen, bleichen Sonne in einer Halo von klarem und blassem Zitronengelb. Manchmal nach einem Schauer sah ich den ganzen Himmel rosa und hellorange gefärbt, was einen Wert und eine auserlesene Färbung für das silbrige Grau-Grün gab.“ RM21.

Die vier Olivenbaumdarstellungen, die im November und Dezember 1889 entstehen, unterscheiden sich auch durch ihre Bildtitel von den Werken, die ihnen im Frühsommer vorausgegangen waren. Im Gegensatz zu diesen, die van Gogh in den meisten Fällen nur sehr unspezifisch mit Begriffen wie „Olivenbäume“, „Feld mit Olivenbäumen“ oder „Olivenhain“ benannte, weshalb teilweise schwer zu rekonstruieren ist, an welcher Stelle van Gogh welches dieser Bilder meint, sind die Gemälde vom Herbst eindeutig zu identifizieren. Dieser Umstand geht auf die Tatsache zurück, dass Vincent van Gogh sie von Anfang an in seinen Briefen klar unterscheidet und bei ihrer Nennung stets die jeweilige Farbgebung erwähnt. Ob die vier Bilder parallel oder nacheinander, und wenn ja, in welcher Reihenfolge, entstehen, ist nicht klar. Van Gogh gibt erstmals in den zwei Briefen an Theo van Gogh und Emile Bernard Hinweise auf die neuen Werke, in beiden Briefen spricht er von fünf Leinwänden zu 30 mit Olivenbäumen – bei dem fünften handelt es sich um eine Variante seiner Olivenpflücker. In einem Brief von Anfang Dezember an seine Schwester Willemien und einem, den er kurz nach Neujahr an Theo sendet, schreibt Vincent einmal von zwei und einmal von drei der vier Gemälde, die in diesem Kapitel behandelt werden. Seine Beschreibungen sind unmissverständlich. Die beiden Arbeiten *Olivenhain* (F 707, JH 1857) und *Olivenbäume* (F 708, JH 1855) beschreibt er seinem Bruder als „effet neutre“<sup>718</sup>, *Olivenbäume: Orangefarbener Himmel* (F 586, JH 1854) als „ciel de couchant orangé et vert“<sup>719</sup>. Dasselbe Bild beschreibt er seiner Schwester mit den Worten „avec un ciel vert et orangé“<sup>720</sup>. In dieser Nachricht erwähnt er auch noch *Olivenbäume mit gelbem Himmel und Sonne* (F 710, JH 1856) mit den Worten „avec un grand soleil jaune“<sup>721</sup>. Von den vier Bildern zeigen zwei das, was Vincent van Gogh einen „neutralen Effekt“ nennt, eines den Himmel über einem Olivenhain bei Sonnenuntergang und eines eine tief stehende Sonne.

---

718 „neutraler Effekt“ B 834.

719 „Himmel von orangefarbenem und grünem Sonnenuntergang“ Ebd.

720 „mit einem grünen und orangefarbenem Himmel“ B 827.

721 „mit einer großen, gelben Sonne“ Ebd.

### „Neutraler Effekt“ – Olivenbäume am Tage

Gleich zwei seiner Bilder, in denen Vincent van Gogh sich mit den Olivenbäume bei unterschiedlichen Lichtverhältnissen beschäftigt, widmet er ihrer Erscheinung bei „normalem“ Tageslicht – *Olivenhain* (F 707, JH 1857, Abb. 20) und *Olivenbäume* (F 708, JH 1855). Er selbst beschreibt sie als „effet neutre“, eine Bezeichnung, die ein wenig widersprüchlich erscheint, wenn man seine Ausführungen zu all den verschiedenen Farbeffekten beachtet, die er Joseph Isaäcson gegeben hat. Doch vermutlich soll diese Angabe lediglich unterstreichen, dass van Gogh hier keine dramatischen Lichteffekte wählt, wie sie sich beispielsweise bei Sonnenuntergang oder Gewittern ergeben, sondern das sanfte, gleichmäßige Licht eines Herbsttages.

Vincent van Gogh wählt für beide Werke den bereits beschriebenen, dreizonigen Bildaufbau. Während die Bäume in *Olivenbäume* (F 708) in einer ähnlichen Diagonale in den Bildraum hineinführen, wie in *Olivenbäume mit ‚Les Alpilles‘ im Hintergrund*, mit dem Unterschied, dass die Fluchtrichtung diesmal von rechts vorne nach links hinten verläuft, stehen sie in F 708 leicht gegeneinander versetzt, aber doch bildparallel in einiger Entfernung vom Betrachter. Anstelle des Baumes, der dem Betrachter am nächsten stand, ragt nur noch ein Stumpf aus der Erde – dies ist übrigens das einzige Mal, dass van Gogh in seinen Olivenbaumbildern den Stumpf eines abgeschlagenen Baumes zeigt. Auf diese Weise vergrößert sich der Abstand vom Betrachter zu den Bäumen, so dass der Blick auf die Plantage in dieser Komposition weiter und unverstellter wirkt – ein Eindruck, der durch den niedrigeren Horizont noch verstärkt wird. Sowohl im Vergleich mit allen anderen Olivenbaumdarstellungen als auch in der konkreten Gegenüberstellung mit *Olivenhain* (F 707) fällt auf, dass der Himmel in diesem Bild etwas mehr Raum einnimmt. Der Horizont befindet sich zwar in beiden Werken auf annähernd gleicher Höhe, aber die Bäume erscheinen durch die größere Distanz kleiner und verdecken weniger Raum. Deshalb öffnet sich der Himmel über dieser Pflanzung weiter als über den anderen.

Auch in der Farbgebung weisen die beiden Werke, wie nicht anders zu erwarten, große Ähnlichkeit auf. Es zeigt sich, dass „effet neutre“ für van Gogh ein Zusammenspiel aus einem fahl blauen Himmel, dunkelgrünem Laub und Erdboden in Braun- und Ockertönen bedeutet. Doch so unspektakulär diese Erscheinung auch klingen mag, so unterschiedlich setzt er sie in den beiden Werken um und beweist so, dass selbst das einfachste Tageslicht immer wieder anders aussieht.

In *Olivenhain* (F 707) zeigt der Himmel einen Farbverlauf von kräftigem Mittelblau am oberen Bildrand, über ein blasses Hellblau bis zu einem leicht grün- und gelbstichigen Weiß oberhalb der Baumkronen. In *Olivenbäume* (F 708) hingegen ist die gesamte Himmelsfläche beinahe gleichmäßig blassblau, allerdings durchzogen von gelblichen Schlieren, die an Schleierwolken erinnern. Das Grün der Blätter weist in *Olivenhain* (F 707) die unterschiedlichsten Nuancen auf. Teilweise mit dunklem Blau abgedunkelt und immer wieder durchsetzt von hellem Blaugrau und Ocker, bringt eine breite Palette Bewegung und Leben ins Laub. Im Großen und Ganzen hält van Gogh sich hier an den Grundsatz, die dunklen und kräftigen Farben im Vordergrund einzusetzen und durch Aufhellung nach hinten Raumtiefe zu suggerieren. Das Laub der Bäume in F 708 dagegen wirkt homogener. Er verwendet ein kräftiges Grün, das er an einigen Stellen durch Beimischung von Schwarz abdunkelt, an den meisten Stellen jedoch durch helles Gelb oder zartes Rosa ergänzt, das er in den Baumkronen verteilt.

Ein ähnliches Vorgehen zeigt sich in beiden Werken auch bei der Darstellung des Erdbodens. In *Olivenhain* stehen die Bäume auf einem ockerfarbenen Grund, auf dem die Sonnenflecken durch Beimischung von Orange zum Leuchten gebracht werden. Im Kontrast dazu scheinen die Schatten wie Flickenteppiche in Blau, Grün und Braun. Die Erde um die Bäume im Bild *Olivenbäume* herum ist von hellem, an manchen Stellen mit Weiß ergänztem Ocker. Klar abgegrenzt wie Inseln liegen diese Flecke im gedeckten, mittleren Braun des übrigen Erdbodens, das sich aus einem nur wenige Nuancen dunkleren Ocker ergibt, über das eng und gleichmäßig Pinselstriche in Dunkelbraun



gelegt wurden. Daneben finden sich violett abschattierte Flächen, mehr Farbvariationen gibt es jedoch nicht.

Auch der Pinselduktus der beiden Bilder verdient eine kurze Betrachtung. In beiden Werken gleicht die Pinselführung weitgehend der in vielen anderen Werken van Goghs. Ein kräftiger, selbstständiger Duktus, bei dem die einzelnen Striche deutlich zu erkennen, aber nicht frei vom Bezug zum Gegenständlichen sind. In Länge und Ausrichtung unterstützen sie die Form der jeweiligen Motive. So verlaufen sie auf dem Erdboden meist parallel zueinander und kennzeichnen ebene Flächen genauso wie die Hügelchen am Fuß der Baumstämme. Die Struktur der Stämme wird durch längere, nach dem Wuchs ausgerichtete Striche und dunkle Konturen betont. Oben in den Bäumen gibt die Pinselführung die Struktur des Laubs wieder, jedes Strichelchen scheint die Richtung eines Blattes anzugeben, gemeinsam vereinen sie sich zu einer wogenden Masse. Erst im Himmel, wo keine Gegenstände mehr nachzuzeichnen sind, ist van Goghs Pinselduktus ganz frei, weshalb er in den unterschiedlichsten Gemälden die verschiedensten Bewegungen beschreibt. In diesem Bild behält er die vielen kurzen Pinselstriche, mit denen er den unteren Teil des Bildes strukturiert hat, bei und setzt sie eng und alle in derselben Richtung nebeneinander. Hier scheint noch einmal die Erinnerung an den Pointilismus aufzukommen, den van Gogh nach seinem Aufenthalt in Paris weitgehend hinter sich gelassen hatte.

Allerdings scheint der Pinselduktus in *Olivenbäume* (F 708) durch die größeren Farbkontraste eine andere Präsenz zu entwickeln. Das helle Gelb hebt sich deutlich vom grünen Laub der Bäume und vom hellen Blau des Himmels ab, so dass die einzelnen Pinselstriche dem Betrachter stärker ins Auge fallen. Das verleiht dem Bild eine gewisse Unruhe und Spannung, die sich in *Olivenhain* (F 707) nicht im gleichen Maße findet. Vincent schreibt an Theo, die Tage, an denen er in den Olivenhainen arbeite, seien „clairs et froids mais par un bien beau et franc soleil“<sup>722</sup>. Doch in beiden Arbeiten ist unterschwellig

---

722 „hell und kalt, aber mit einer recht schönen und klaren Sonne“ B 823.

noch eine andere Stimmung spürbar, die durch ganz unterschiedliche Faktoren entsteht.

So verdient in *Olivenhain* (F 707) van Goghs Behandlung der einzelnen Pflanzen Beachtung. Hier, wo die Farbigkeit relativ zurückhaltend ist und Himmel, Laub und Erdboden drei weitgehend homogene Streifen bilden, ziehen die Stämme der Olivenbäume das Hauptaugenmerk des Betrachters auf sich. Innerhalb der Stämme hat van Gogh seinen markanten, gleichmäßigen Pinselduktus weitgehend zurückgenommen. Stattdessen werden die knorrigen Stämme und Äste durch dunkle Konturen betont. So tritt der knotige Wuchs der Bäume deutlich hervor. Die gewundenen Äste erinnern an ausgestreckte Arme, die Bäume an sich krümmende, menschliche Körper. Man könnte nun argumentieren, dass dies eben der Gestalt eines Olivenbaums entspricht, doch im direkten Vergleich mit *Olivenbäume* (F 708) zeigt sich, dass Vincent van Gogh diese Eigenschaften nicht immer im gleichen Maß hervorhebt. Bei jenem zweiten Werk sind die Stämme und Äste weit weniger auffällig. Die Verwachsungen, die in *Olivenhain* (F 707) das anthropomorphe Erscheinungsbild der Bäume verursachen, sind hier nicht so präsent, denn Stämme und Äste sind zu großen Teilen von den Baumkronen verborgen und weisen dort, wo sie sichtbar sind, weichere und rundere Formen auf. Dies lässt vermuten, dass van Gogh sich in F707 bewusst dafür entscheidet, den Wuchs der Bäume zu betonen. Besondere Beachtung verdient hier der vorderste Baum am rechten Bildrand. Genaugenommen wachsen hier zwei Stämme aus dem Erdhügel über dem Wurzelballen, doch der rechte Trieb bleibt sehr unauffällig. Er wird von keiner durchgängigen Kontur umrahmt und die Farbe des Stammes verschwimmt mit dem Hintergrund, so dass dieser Teil des Baumes zu verblässen scheint. Der linke Trieb ist hingegen umso auffälliger. Der an der Basis sehr dicke, sich nach links neigende Stamm verjüngt sich schnell und gabelt sich auf halber Höhe in zwei steil aufragende Äste. Die Konturen und Schattierungen setzt Vincent van Gogh hier so, dass man unweigerlich an eine menschliche Figur erinnert wird, die sich im verlorenen Profil nach links ins Bild hinein wendet. Wo die breite, dunkle Kontur den Wurzelansatz des Baumes markiert, meint man, Hüfte, Oberschenkel

und Gesäß zu erkennen. Es folgt weiter oben die Ausbuchtung des Bauches nach links, parallel dazu markiert ein kurzer dunkler Pinselstrich das Hohlkreuz dieses Menschen. Darüber strecken sich die Äste wie Arme nach oben, der Kopf versinkt zwischen den Schultern. Die Bereiche des Stammes, in denen diese menschliche Figur sichtbar wird, sind nicht nur durch die extrem dunklen Konturen und den beschriebenen Verzicht auf den gleichmäßig strukturierenden Pinselduktus betont, sondern heben sich auch durch ein etwas helleres Braun von den übrigen Stämmen ab.

Die Betonung dieses Stammes gegenüber den übrigen lässt darauf schließen, dass die anthropomorphen Züge in seiner Darstellung kein Zufall sind. Bereits Anfang der 1880er Jahre hat Vincent van Gogh sowohl konkret in seiner Auseinandersetzung mit den Kopfweiden als auch in allgemeinerem Kontext die Ähnlichkeiten zwischen einzelnen Bestandteilen der Natur und der menschlichen Figur betont<sup>723</sup>. Gerade Bäumen spricht van Gogh immer wieder ein menschenähnliches Äußeres und einen menschlichen Ausdruck zu: „Die boomen, ze waren superbe, er was een drama in elk *figuur* zou ik zeggen, maar ik bedoel in elken boom.“<sup>724</sup> Was sich unterschwellig schon in den gedeckten Farben, der trüben Lichtsituation und den Bäumen, die in einen bildparallelen Streifen gepresst zu sein scheinen, andeutet, komprimiert Vincent van Gogh in dieser Baumstammfigur: eine Last, die von oben in Richtung Erdboden drückt und der sich die Bäume mühevoll entgegenstemmen und die nicht wie ein heftiger Schlag auf sie niedergeht, sondern dauerhaft als gleichmäßiger, subtiler Druck, kaum fassbar und doch unausweichlich, auf sie einwirkt.

Diese verhaltene und doch konstante Bedrohung vermittelt Vincent van Gogh auch in *Olivenbäume* (F 708), allerdings nicht durch den Wuchs der Bäume, sondern durch die verhältnismäßig schrille Farbigeit, bei der sich durch das helle, leicht grünstichige Gelb, das bräunliche Ocker, das Violett und das helle Blau Dissonanzen bilden, die

<sup>723</sup> Vgl. B 292.

<sup>724</sup> „Die Bäume, sie waren ausgezeichnet, da war ein Drama in jeder Figur, würde ich sagen, aber ich meine in jedem Baum“ B 381.

die Harmonie des an sich ruhigen Bildaufbaus mit den gleichmäßigen, runden Formen der Bäume stören und im Betrachter auf andere Weise das gleiche Unbehagen auslösen wie der Anblick der Baumstamm-Mensch-Figur, die unter dem Druck von oben schon halb im Erdboden versunken ist.

### **Olivenbäume mit gelbem Himmel und Sonne**

Das nächste Werk aus der Reihe zeigt eine deutlich spektakulärere Lichtsituation. Vincent van Gogh charakterisiert sein Werk *Olivenbäume mit gelbem Himmel und Sonne* (F 710, JH 1856) selbst durch den Zusatz „avec un grand soleil jaune“<sup>725</sup>. Der Maler hat in diesem Werk die große, blasse Sonne des Spätherbstes zu seinem Motiv gewählt.

Den dreiteiligen, horizontal gegliederten Bildaufbau wandelt van Gogh hier etwas ab. Die Bäume, die den mittleren Streifen auf der Bildfläche ausmachen, reichen bis relativ weit in den Vordergrund, öffnen sich aber vor dem Betrachter, der zwischen zwei Pflanzreihen steht, und geben den Blick in die Tiefe frei. In der Ferne, hinter den immer kleiner werdenden Bäumen, erheben sich in einer Lücke im Blätterdach einige Berggipfel, so dass der Himmel auch in dieser Komposition nicht mehr als ungefähr das obere Bilddrittel einnimmt. Ganz oben, fast schon vom oberen Bildrand angeschnitten und zentral über dem sich vor dem Betrachter öffnenden Weg zwischen den Bäumen, steht die Sonne, die das ganze Bild in warmes Licht taucht.

Die Sonnenscheibe ist leuchtend gelb und wird von einer schmalen, orangefarbenen Kontur umfasst, durch die sie sich vom ebenfalls leuchtend gelben Himmel abhebt. Der gleiche Orangeton, mit dem van Gogh die Umrisslinie der Sonne betont, findet sich auch in der gesamten Himmelsfläche wieder. Er formt mit feinen Strichen konzentrische Kreise um den Himmelskörper, die sich zu den Bildrändern hin in ungleichmäßige Wellen auflösen. Die Berge im Hintergrund sind in einem blassen, hellen Flieder gehalten, in das sich gelblich und orange

---

725 „mit einer großen, gelben Sonne“ B 827.

getönte Pinselstriche mischen. Das Laub der Bäume zeigt ein kräftiges Grün, teilweise abgetönt mit Weiß oder Schwarz und durchsetzt mit Ocker- und Brauntönen. Die Baumstämme heben sich in einem dunklen Rotbraun und mit ihren schwarzen Konturen deutlich vor dem Erdboden ab, wo der Maler ein rötliches Ocker verwendet, das mal ins Orange, mal ins Rotbraun changiert. Die langen Schatten, die die Bäume werfen, ergeben sich aus eng zusammengesetzten, kurzen Pinselstrichen in Dunkelbraun, Blau, Schwarz und häufig einem hellen Violett.

Das gesamte Bild scheint sowohl in der Komposition als auch in der Farbgebung darauf ausgelegt zu sein, die Sonnenstrahlen, die sich über die Olivenbäume ergießen, greifbar zu machen. Der Bereich ohne Bäume, der sich vor dem Betrachter in die Bildtiefe hinein erstreckt, führt direkt auf die Sonne zu. Die beiden Diagonalen, die die Baumreihen rechts und links davon bilden, laufen ebenfalls in diese Richtung. Der vorderste Baum auf der linken Seite scheint seine Äste und Zweige, ja, jedes einzelne Blatt, der Sonne entgegenzubiegen und sich doch gleichzeitig von ihr abwenden zu wollen. Das Gleiche gilt für den Olivenbaum dahinter. Währenddessen nehmen die Bäume auf der rechten Seite, die schwieriger voneinander zu unterscheiden sind, die runde Form der Sonne und ihrer durch die konzentrischen Kreise am Himmel verdeutlichten Halo wieder auf. Der Pinselduktus strukturiert nicht nur am Himmel die Fläche so, als würde sie sich von der Sonne her ausdehnen. Das wiederholt sich auch auf dem Erdboden, wo die Pinselstriche weniger die Beschaffenheit des Untergrundes wiedergeben, sondern vielmehr die Richtung der Sonnenstrahlen und der von ihnen geworfenen Schatten aufgreifen.

Auch farblich fasst van Gogh dieses Bild zu einer Einheit zusammen. Die warmen Orangetöne sind im gesamten Bild vertreten, im Himmel, den Bergen, den Bäumen, dem Erdboden, im Licht genauso wie im Schatten. Alle Komplementärkontraste werden durch die konsequente Zugabe vom warmen Sonnengelb oder Orange abgeschwächt, sei es nun zwischen dem gelben Himmel und den violetten Bergen, den grünen Blättern und den roten Stämmen oder dem orangefarbenen Boden

und den blauen Schatten. Van Gogh hat den warmen Gelbton wie einen Schleier über sein gesamtes Bild gelegt, um das goldene Licht, mit dem die Abendsonne der Szenerie ihre ganz besondere Stimmung verleiht, adäquat wiedergeben zu können.

Die Sonne entwickelt in dieser Komposition einen mächtigen Sog. Farblich hat sie bereits alles mit ihrem goldenen Schein vereinnahmt und die gesamte Landschaft erweckt den Anschein, als bewege sie sich auf sie zu. Gerade die Bäume in der Ferne strecken sich ihr entgegen. Die Olivenbäume im Vordergrund jedoch scheinen sich dieser Zugkraft noch widersetzen zu wollen. Während ihre Blätter sich zur Sonne hin ausrichten, neigen sich die Stämme und größeren Äste in die Gegenrichtung. Der Pinselduktus in den Baumkronen rechts und links nimmt die Form der Sonne und die Verlaufsrichtung ihrer Strahlen auf, zudem sind sie bereits von einem gelben Schimmer überzogen. Doch die Äste unterhalb des Laubs und die Stämme neigen sich – ganz anders als die Olivenbäume im Hintergrund – von der Bildmitte weg zum Rand hin, fort von der Sonne. Unwillkürlich erweckt dies den Eindruck von Widerwillen und erinnert an den verzweifelten Versuch, sich einer übermächtigen Anziehung zu erwehren.

Was bei einem andern Künstler die ruhige, harmonische Darstellung der Stimmung kurz vor Sonnenuntergang sein könnte, wird bei Vincent van Gogh zum Ausdruck von Widerstand und Auflehnung gegen eine Übermacht, jedoch ohne Aussicht auf langfristiges Gelingen. Denn die Sonne hat auch die vordersten Bäume bereits erreicht, ihre Blätter neigen sich ihr zu und so scheint es nur eine Frage der Zeit zu sein, bis die Stämme sich ihr ebenso entgegenstrecken werden wie jene der Bäume im Hintergrund.

### **Olivenbäume: Orangefarbener Himmel**

Das letzte Bild dieser Gruppe ist *Olivenbäume: Orangefarbener Himmel* (F 586, JH 1854). Es zeigt noch einmal eine veränderte Lichtsituation, nämlich den Olivengarten zur Zeit des Sonnenuntergangs. Vincent beschreibt es seiner Schwester als Olivenbäume mit einem

grünen und orangefarbenen Himmel<sup>726</sup> und seinem Bruder gegenüber wird er sogar noch ein wenig genauer, als er es als orangefarbenen und grünen Sonnenuntergangshimmel bezeichnete. Unter den vielen Bildern, die Vincent ihm sendet, findet Theo gerade dieses Werk besonders gelungen: „Sais tu que quand j’ai revu tes oliviers, je les ai trouvés plus en plus beau, surtout celui avec le coucher de soleil est superbe.“<sup>727</sup>

Dem dreizonigen Bildaufbau bleibt van Gogh auch hier weitestgehend treu. Allerdings rückt er den Betrachter wieder näher an die Bäume heran, indem er den Baum ganz rechts außen und einen weiteren im linken Bilddrittel weiter in den Vordergrund zieht, was an die Werke aus dem Frühsommer erinnert. Wie um das auszugleichen und zu verhindern, dass der Betrachter sich zwischen den Stämmen verliert, versetzt er dafür den Horizont weiter nach unten und erschafft so eine Himmelsfläche, die fast ebenso groß ist, wie die in *Olivenbäume* (F 708). Zudem bilden die Kronen der Bäume eine beinahe durchgängige Linie, von der sich nur die beiden vordersten ein wenig abheben. Das verstärkt den Eindruck der Geschlossenheit und der horizontalen Unterteilung des Bildaufbaus.

*Olivenbäume: Orangefarbener Himmel* ist auch das vielfarbigste der vier zu diesem Zeitpunkt entstandenen Bilder. Der Erdboden ist von einem warmen, rötlichen Ocker mit dunkelbraunen Akzenten. Die Schatten, die die Bäume werfen, leuchten in einem hellen, doch kräftigen und sehr kühlen Blau. Die Baumstämme zeigen ein dunkles Braun. Für das Laub der Bäume verwendet van Gogh scheinbar alle Grüntöne, die ihm auf seiner Palette zur Verfügung stehen. Dunkel, teilweise fast schwarz, dann wieder hell und kräftig, mal oliv mit einem Einschlag von Ocker bis hin zu orange, dann wieder blaugrün, violett oder fast türkis – die Blätter sind durch den großen Farbenreichtum sehr abwechslungsreich gestaltet. Doch der Himmel übertrifft dies noch. Der Maler selbst beschreibt ihn als „grün und orange“, aber das ist nur die halbe Wahrheit. Das zarte Grün im

<sup>726</sup> Vgl. ebd.

<sup>727</sup> „Weißt du, dass ich, als ich deine Olivenbäume wiedersah, sie schöner und schöner fand, besonders das mit dem Sonnenuntergang ist superbe.“ B 843.

oberen Bereich verläuft sich zum Horizont hin zu einem strahlenden, hellen Gelb und dann, knapp oberhalb der Bäume, wird es zu Orange. Dessen Leuchtkraft verstärkt der Maler noch, indem er die obere Kante der Baumkronen mit dem gleichen, leuchtenden Blau versieht, das bereits in den Schatten am Boden auftaucht. Gleichzeitig ziehen von links her zwei kleine Schleierwolken ins Bild, die dieses Blau erneut aufgreifen. Van Gogh verwendet in diesem Werk Schwarz nur sehr sparsam bei der Konturierung der Baumstämme, auf reines Weiß verzichtet er vollständig. Obwohl er in diesem Werk so viele unterschiedliche Farben verwendet hat, behält es dennoch seine Einheit. Das Orange des Himmels wiederholt sich im Erdboden, das zarte Grün in einer etwas kräftigeren Variante an einigen Stellen im Laub der Blätter und das Blau der Schatten der Bäume findet seine Entsprechung in den Schleierwolken. Wie leicht könnte ein Bild, das den Himmel bei Sonnenuntergang über einer Ölbaumplantage zeigt, in zwei Hälften zerfallen – hier das farbenprächtige Spektakel der letzten Sonnenstrahlen, dort die gedeckten Töne von Erde und Blättern. Doch bei van Gogh bleibt das Motiv als Einheit bestehen: Auf der Erde spiegelt sich das Farbenspiel des Himmels wieder, sie wird ganz in dieses Schauspiel eingebunden. Man wird unwillkürlich an van Goghs Mitteilung vom April 1889 erinnert, als er seinem Bruder schreibt: „le murmure d'un verger d'oliviers a quelque chose de très intime“<sup>728</sup>.

Das Bild lebt von seinem breiten Farbspektrum. Wie um dem Tribut zu zollen, nimmt der Maler hier den Pinselduktus stark zurück. Im Bereich von Bäumen und Erdboden sind die kurzen Pinselstriche ganz darauf ausgerichtet, die Form der Gegenstände zu unterstützen, am Himmel sind sie gleichmäßig nebeneinander gesetzt. Ein expressiverer Pinselstrich geriete hier vermutlich mit der ausgeprägten, leuchtenden Farbigkeit in Konflikt. So aber liegt der Fokus ganz auf dem Farbenspiel, das der Sonnenuntergang über den Olivenbäumen an den Himmel malt.

---

728 „das Murmeln eines Olivenhaines hat etwas sehr intimes“ B 763.



Doch über dem prachtvollen Spektakel der Farben darf man nicht vergessen, auch einen Blick auf die Bäume selbst zu werfen. Durch den dunklen Rot-Braun-Ton und die schwarzen Konturen erlangen Stämme und Äste eine auffällige Festigkeit innerhalb der vielen feinen Pinselstriche, die eine Atmosphäre aus Luft und Licht kreieren. Die Konturierung betont den verschlungenen, verdrehten Wuchs der Bäume, der so leicht mit den Gefühlen der Qual und des Schmerzes assoziiert werden kann. Während alle anderen Bereiche des Bildes fein gewebte, kaum greifbare Schleier aus Farben sind, offenbart sich in den Stämmen eine starke Körperlichkeit. Farbigkeit und Pinselduktus variieren hier nur sehr wenig, die feste, knotige Struktur der Bäume steht im Vordergrund. Sie winden sich inmitten dieser leuchtenden Schönheit wie verdrehte Körper, die Äste wie Arme zum Himmel gereckt und bringen so erneut einen Hauch von Unbehaglichkeit in diese eigentlich so idyllische Abendstimmung.

### **Van Goghs Olivenbäume – eine impressionistische Serie?**

Die Olivenbaumdarstellungen, die im Herbst 1889 entstehen und einen stets ähnlichen Blick auf das Motiv in unterschiedlichen Beleuchtungssituationen präsentieren, sind nicht die erste Werkgruppe van Goghs, die man als Serie bezeichnen kann. Seine gesamte Schaffenszeit über beschäftigt er sich immer wieder mit Konzepten zu größeren Bildzyklen, Triptychen und Bildpaaren. 1884 beauftragt der ehemalige Goldschmied Anthonius (Antoon) Petrus Hermans ihn damit, ein Bildprogramm für sein Speisezimmer zu entwerfen und der Maler entscheidet sich, in Anlehnung an den von ihm viel bewunderten Jahreszeitenzyklus von Millet, für sechs Darstellungen aus dem Bauernleben.<sup>729</sup> Außerdem gilt inzwischen als belegt, dass van Gogh einige seiner Werke aus seiner Pariser Zeit als Triptychen konzipierte.<sup>730</sup> Diese rekonstruierten Triptychen zeigen alle Landschaften an oder in unmittelbarer Umgebung der Seine.

---

729 Vgl. B 453.

730 Vgl. Zimmer 2009, S. 102.

Mit dem Umzug nach Arles gewinnen Bilderserien eine noch stärkere Bedeutung für Vincent van Gogh. Im Frühjahr 1888 beschäftigt er sich einige Wochen lang intensiv mit der Darstellung von Obstbäumen in voller Blüte. Diese Werke stehen für ihn nicht nur aufgrund ihres gemeinsamen Bildinhaltes in einem Zusammenhang, sondern er konzipiert sie ganz bewusst als Serie und überarbeitet sie gegebenenfalls sogar, um sie aufeinander abzustimmen, wie ein Brief an Theo beweist:

Tu vois par le quatre carrés de l'autre côté que les trois vergers se tiennent plus ou moins. J'ai maintenant aussi un petit poirier en hauteur flanqué également de deux toiles en largeur. Cela fera 6 toiles de vergers en fleur. Je cherche actuellement tous les jours à les achever un peu et à les faire tenir ensemble. J'ose espérer 3 autres se tenant également mais ceux là ne sont encore qu'à l'état d'embryons ou de fœtus. Je voudrais bien faire cet ensemble de 9 toiles. Tu comprends qu'il nous est loisible de considérer les 9 toiles de cette année comme première pensée d'une décoration définitive beaucoup plus grande (celle ci se compose de toiles de 25 et de 12) qui serait exécutée d'après les mêmes motifs absolument, l'année prochaine à la même époque.<sup>731</sup>

Die Reihe der Obstbäume ist für van Gogh ein zusammenhängendes Kunstwerk – im Übrigen ein unvollendetes, denn die kurze Blütezeit verhindert, dass er es schafft, all seine Ideen auszuarbeiten. Den Plan, im folgenden Jahr mit dem Thema fortzufahren, kann er nie in die Tat umsetzen.

<sup>731</sup> „Du siehst an den vier Vierecken auf der Rückseite [Vincent skizzierte drei Felder, „vier“ muss ein Fehler gewesen sein], dass die drei Obstgärten mehr oder weniger zusammenpassen. Ich habe jetzt auch einen *Kleinen Birnbaum* im Hochformat, ebenfalls flankiert von zwei Leinwänden im Querformat. Das macht dann sechs Leinwände mit blühenden Obstgärten. Ich versuche augenblicklich, sie jeden Tag ein wenig durchzuarbeiten und aufeinander abzustimmen. Ich wage zu hoffen, dass drei andere ebenfalls zusammenpassen, aber jene sind noch auf dem Stand eines Embryos oder Fötus. Ich würde gerne dieses Ensemble von neun Gemälden machen. Du verstehst, dass es uns frei steht, die neun Leinwände von diesem Jahr als ersten Gedanken für eine endgültige, viel größere Dekoration (diese hier setzt sich aus Leinwänden zu 25 und zu 12 zusammen) zu betrachten, die nach den genau gleichen Motiven ausgeführt würde, zur selben Zeit nächstes Jahr.“ B 597.

Die Idee von einer großen, aus vielen Bildern bestehenden *Décoration* behält Vincent bei. Im folgenden Sommer entwirft er, ausgehend von seinen Sonnenblumen – ebenfalls einer zusammengehörigen Reihe – nach diesem Konzept ein Bildprogramm, mit dem er sein ganzes Haus in Arles ausstatten will. Der einigende Faktor ist dabei das Format der dafür verwendeten Leinwände. Die Bezüge zwischen den Werken stellt van Gogh auf verschiedenste Weise her: Bildmotive, sich ähnelnder Bildaufbau oder kontrastierende Farbgestaltung – die Bestandteile dieses Bildprogramms erweisen sich als sehr vielseitig. Von Bedeutung ist jedoch, dass van Gogh an der Idee, mehrere Bilder in einen übergeordneten Kontext zu stellen und so die gesamte Gruppe zu einem zusammenhängenden Kunstwerk zu machen, festhält.

Mit der Einweisung ins Krankenhaus in Arles sind die Arbeiten an der *Décoration* beendet. Auch in Saint-Rémy sind die Möglichkeiten zu malen zunächst begrenzt. Hierin besteht wohl auch ein Hindernis, sich wieder an Serien zu versuchen. Doch aus ebendiesen Limitierungen, beispielsweise der Einschränkung, die Anstalt nicht jederzeit zur Motivsuche verlassen zu können, ergeben sich auch neue Chancen. Nina Zimmer bezeichnet die Darstellungen von dem ummauerten Weizenfeld, das van Gogh von seinem Krankenzimmer aus sehen kann, als „künstlerisch die vielleicht bedeutendste Folge, an der van Gogh in Saint-Rémy arbeitete“<sup>732</sup>. Der Blick aus dem Fenster ist zu manchen Zeiten eines der wenigen Motive, die sich ihm bieten, doch durch diese Einschränkung findet er ganz neue Möglichkeiten, es zu variieren. Hatte er 1888 zwischen blühenden Pfirsich-, Kirsch-, Apfel- und Birnbäumen unterschieden, so malt er jetzt das immer gleiche Feld im Regen, unter sengender Sonne, bei Sonnen- oder Mondaufgang. Aus der Not mach er eine Tugend und diese neue Herangehensweise an ein Motiv behält er auch bei, als er wieder hinaus darf, um im Freien zu malen. Die Olivenbäume, die im Herbst entstehen, folgen dem gleichen Prinzip: ein Motiv, aber unterschiedliche Tageszeiten und Witterungsbedingungen. Er verändert den Blick auf die Bäume

---

732 Zimmer 2009, S. 110.

und ihre jeweilige Anordnung nur so weit, wie es der Unterstützung der jeweiligen Lichtstimmung dient.

In einem Brief an Joseph Isaäcson beschreibt Vincent van Gogh ausführlich die verschiedenen Licht- und Farbeffekte in den Olivengärten, die zu unterschiedlichen Tageszeiten und je nach Wetter und Jahreszeit entstehen<sup>733</sup>. Diese detaillierten Ausführungen und die Darstellungen selbst, die so ähnliche Motive in variierenden Farben und Beleuchtungssituationen zeigen, erinnern an impressionistische Serien wie Monets Heuhaufen oder seine Ansichten der Kathedrale von Rouen. Doch die Getreideschober entstehen erst 1890, die Bilder der Fassade der Kathedrale 1892/93. Somit scheint es, als habe van Gogh die Idee, ein Motiv nur durch die unterschiedlichen Lichtverhältnisse immer wieder neu zu entdecken, bereits vor Claude Monet gehabt, der doch gerade durch diese Arbeitsweise zu unsterblichem Ruhm gelangte – allgemein am bekanntesten sind wohl seine immer wieder gleichen und doch vollkommen verschiedenen Ansichten der japanischen Brücke und natürlich seiner Seerosen.

Liest man die ausführlichen Beschreibungen der vielen verschiedenen Farben, die van Gogh in seinen Olivenbaumbildern einfangen will, so mag tatsächlich der Eindruck entstehen, den flüchtigen Augenblick festzuhalten – das Ideal der Impressionisten – sei zu Vincent van Goghs Hauptziel geworden. Doch bei seiner Arbeit hat der Maler mehr im Sinn als nur den ständig wechselnden Lichteinfall und das daraus entstehende Farbenspiel einzufangen. So, wie schon seine Sonnenblumen für ihn von tieferer, persönlicher Bedeutung waren, will er auch mit den Olivenbäumen einen Teil seiner selbst darstellen: „Et un jour peut-être en ferai je une impression personnelle comme le sont les tournesols pour les jaunes“<sup>734</sup>. Nicht die Wiedergabe einer möglichst neutralen, objektiven Wahrnehmung, wie sie von den Impressionisten propagiert wird, ist sein Ziel, sondern die Schilderung des persönlichen Eindrucks, der niemals frei ist von individuellen Empfindungen.

<sup>733</sup> Vgl. RM21.

<sup>734</sup> „Und eines Tages vielleicht werde ich einen persönlichen Eindruck davon machen, wie es die Sonnenblumen für die Gelbtöne sind.“ B 806.

Hierin besteht der entscheidende Unterschied zu den in den Jahren danach folgenden, impressionistischen Serien: Monet konzentriert sich in seinen Ansichten der Getreideschober und der Kathedrale von Rouen ganz auf die variierenden Lichtverhältnisse. Sein Augenmerk liegt so vollkommen auf dem Licht- und Farbenspiel, dass die festen Körper der Bauformen sich unter seinen Pinselstrichen aufzulösen scheinen. Monets Motiv ist das Licht, der Bildgegenstand nur noch Mittel zum Zweck. Vincent van Gogh jedoch hält an den Gestalten der Olivenbäume fest. Sie sind und bleiben sein Motiv, das aber, je nachdem, welche Bedingungen herrschen, verschiedene Stimmungen zum Ausdruck bringt.

#### 5.2.4 Olivenbäume: Ein Bild der Angst mit und ohne Gethsemane

Im Sommer bringt Vincent van Gogh in den *Olivenbäumen mit Alpillen im Hintergrund* seine persönlichen Empfindungen nicht so sehr durch die Wahl des Motivs, sondern durch dessen besondere Umsetzung zum Ausdruck. Er wählt zuerst das Motiv und legt dann durch seine zu diesem Zeitpunkt akuten Gefühle eine bestimmte Stimmung hinein. Im Herbst, als er mit der Darstellung der Olivenbäume auf die Bilder von Gauguin und Bernard von Christus am Ölberg reagiert, verhält es sich anders. Hier wählt er das Bildmotiv bewusst, um einen Gegenentwurf zu den Arbeiten der Freunde zu entwickeln, wobei er jedoch dieselbe Stimmung beim Betrachter erzeugen will. Er betont gegenüber seinem Bruder Theo: „C'est que j'ai travaillé ce mois ci dans les vergers d'oliviers car ils m'avaient fait enrager avec leurs Christs au jardin où rien n'est observé.“<sup>735</sup> Es scheint, dass er selbst das Versäumnis, das er bei seinen Freunden sieht, ausgleichen will und deshalb seiner eigenen Forderung folgt, dem biblischen Thema von Christus am Ölberg, das nur aus der Phantasie heraus geschaffen werden konnte, die Darstellung von genau beobachteten Olivengärten gegenüberzustellen.

---

<sup>735</sup> „Es ist so, dass ich diesen Monat in den Olivengärten gearbeitet habe, denn sie haben mich wütend gemacht mit ihren Christi im Garten, an denen nichts beobachtet ist.“ B 823.

Kurz nach Vincents Tod veröffentlichte Emile Bernard in *Les Hommes d'Aujourd'hui* eine Biografie seines Freundes, in der er über dessen Beschäftigung mit dem Motiv der Olivenbäume schrieb: „Ah! Qu'il les aimait, les oliviers, et comme alors un symbolisme naissant le tourmentait aussi déjà! 'En fait de Christ au Gethsémani, je peins, moi, les oliviers', m'écrit-il.“<sup>736</sup> Allerdings ist der Brief, den Bernard zitiert, entweder verloren gegangen oder hat nie existiert. Bernard impliziert, dass van Gogh die Darstellung der Olivenbäume als pars pro toto für einen Christus am Ölberg wählt, doch diese Interpretation lässt sich nicht durch die Aussagen van Goghs belegen, auf die man heute noch zurückgreifen kann. Zwar stellt er der abstrakten Ideenmalerei Gauguins und Bernards in seinen Briefen die realistische Darstellung der Olivenhaine und -ernte gegenüber, doch dass er in beiden Motiven einen vergleichbaren religiösen, symbolischen Gehalt sieht, ist nicht zu belegen. Er verweist lediglich darauf, dass eine wirklichkeitsgetreue Abbildung von Olivenpflückerinnen, die auch in der Darstellung der Proportionen korrekt sei, möglicherweise zum Denken anregen könne.<sup>737</sup>

Die Idee, van Goghs Olivenbäume als gleichwertigen Ersatz für seine gescheiterten Versuche von *Christus am Ölberg* anzusehen und in ihnen dieselbe Botschaft zu suchen, verdient dennoch eine genauere Betrachtung. Im Oktober 1888 berichtet van Gogh Bernard von der Zerstörung einer Darstellung von Christus und dem Engel in Gethsemane und betont dabei auch, dass es sich bei dem Werk für ihn um „une toile importante“<sup>738</sup> handle. Es wäre untypisch für van Gogh, eine bedeutungsvolle Bildidee aufzugeben, ohne sie je erfolgreich ausgeführt zu haben. Andere Motive, die ihm am Herzen liegen, fesseln ihn über Jahre hinweg und er setzt sich immer wieder mit ihrer Umsetzung auseinander – das beste Beispiel hierfür ist das Motiv des

736 „Ah! Wie liebte er sie, die Olivenbäume, und wie quälte ihn auch schon der beginnende Symbolismus! „Anstelle von Christus in Gethsemane male ich selbst Olivenbäume“, schrieb er mir.“ Bernard 1911b, S. 67

737 Vgl. B 820. Zu dem Motiv der Olivenpflücker siehe u. a. Kooten, Toos van/Rijnders, Mieke (Hrsgs.): *The paintings of Vincent van Gogh in the collection of the Kröller-Müller Museum*, Otterlo 2003.

738 „ein wichtiges Gemälde“ B 698.

Sämanns, inspiriert von Millet, das er über ein Jahrzehnt hinweg nie völlig ruhen lässt.

Auch wenn eine so direkte Stellvertreterfunktion für ein religiöses Thema, wie Bernard sie van Goghs Olivenbäumen zuschreibt, für van Gogh sehr untypisch und deshalb unwahrscheinlich ist, scheint ein gewisser symbolischer Bezug zu Christus in Gethsemane in van Goghs Olivenhainbildern aus dem Herbst 1889 gegeben zu sein, entstehen sie doch als unmittelbare Antwort auf Gauguins und Bernards Arbeiten. Bevor die Stimmung, die van Gogh in diesen Werken transportiert, genauer analysiert werden kann, muss zunächst die Frage beantwortet werden, welche Bedeutung Gethsemane für van Gogh hatte.

Schon 1877 zeigt van Gogh sich zutiefst beeindruckt von Ary Scheffers Bild *Christus in Gethsemane*, das er in Dordrecht im Dordrechts Museum sieht. Die Darstellung zeigt Christus umfassen und getröstet vom Engel, eine Nahaufnahme, deren Fokus ganz auf das Geschehen zwischen den beiden Akteuren gerichtet ist. Der Olivenhain, in dem die biblische Szene sich abspielt, findet hier keine Beachtung. In den Jahren seines Bibelstudiums macht van Gogh sich mit den Texten der Bibel vertraut und in einigen seiner Briefe zitiert er Passagen aus diesem Abschnitt der Passionsgeschichte. Vermutlich noch unter dem Eindruck, den Scheffers Interpretation des Sujets bei ihm hinterlassen hat, sieht er die vorrangige Bedeutung des Themas im Mai 1877 in der Unterstützung und dem Trost, die der Engel Christus zukommen lässt: „wij lezen van den Engel die in Gethsemane Hem versterkten“<sup>739</sup>. Doch über die Jahre verliert ‚Gethsemane‘ für van Gogh die Bedeutung von Beistand und Zuspruch und wird mehr und mehr zu einem Synonym für Leid und Kummer. Ein gutes Beispiel dafür findet sich in einem Brief an seine Schwester Willemien vom August 1888, in dem er ihr vom Maler Adolphe Monticelli berichtet, der zu diesem Zeitpunkt eines von van Goghs wichtigsten Vorbildern geworden ist. In wenigen Sätzen beschreibt er seiner Schwester dessen Leben:

---

739 „wir lasen von dem Engel, der Ihn stärkte in Gethsemane“ B 118.

C'était un homme fort – un peu toqué et même beaucoup – rêvant soleil et amour et gaieté mais toujours embêté par la pauvreté, un goût extrêmement raffiné de coloriste, un homme de race continuant les meilleures traditions anciennes.<sup>740</sup>

Für die Schilderung von Monticellis Ende wählt van Gogh den biblischen Vergleich: „Il meurt à Marseille assez tristement et probablement en passant par un véritable Ghetsemane.“<sup>741</sup> Vor dem Hintergrund, dass van Gogh sehr genau um Monticellis Erfolglosigkeit und seine von Armut geprägten letzten Jahre in Marseille weiß, kann man im Vergleich mit Gethsemane keinen Verweis auf Trost mehr lesen. Es ist für van Gogh viel mehr zu einem Sinnbild für Verzweiflung und Hoffnungslosigkeit geworden.

In einem Brief an Emile Bernard aus dem Herbst 1889 wird Vincent noch deutlicher. Zuvor hat er dem Freund als Reaktion auf dessen *Christus am Ölberg* ausführlich zwei seiner eigenen Gemälde beschrieben und auf Gefühle verwiesen, die er in diesen Werken zum Ausdruck bringen will. Im Anschluss an diese Schilderungen schreibt er: „Je parle de ces deux toiles, surtout alors de la première, pour te rappeler que pour donner une impression d'angoisse, on peut chercher à le faire sans viser droit au jardin de Ghetsemané historique, ...“<sup>742</sup> Gethsemane ist für Vincent van Gogh zur Versinnbildlichung eines Gefühls der Angst geworden und den Olivenhain betrachtet er – auch wenn er in dem Jahre zuvor bewunderten Bild von Scheffer nicht erscheint – im Herbst 1889 als fundamental für eine Darstellung dieses Motivs. Seinen eigenen Versuchen zu diesem Thema gehen bereits Studien von Ölbäumen voraus und er geht davon aus, dass auch der von ihm hochgeschätzte

740 „Das war ein starker Mann – ein wenig bekloppt und sogar sehr – träumend von der Sonne und der Liebe und dem Frohsinn, aber immer machte ihm die Armut zu schaffen, ein außergewöhnlich raffinierter Geschmack eines Koloristen, ein Mann von seltenem Schlag, die besten alten Traditionen fortsetzend.“ B 670.

741 „Er starb ziemlich traurig und wahrscheinlich nach Durchleben eines wahren Ghetsemanes in Marseille.“ Ebd.

742 „Ich erzähle dir von diesen beiden Gemälden, besonders von dem ersten, um dich daran zu erinnern, dass, um ein Gefühl von Angst hervorzubringen, man das versuchen kann ohne gerade auf den historischen Garten von Gethsemane abzielen.“ B 245.



Delacroix vor der Auseinandersetzung mit diesem biblischen Thema zunächst Olivenbäume studiert hätte. Eine Gethsemane-Darstellung ohne gut beobachtete Olivenbäume ist für van Gogh im Herbst 1889 nicht mehr denkbar.

Noll verweist in einem anderen Zusammenhang auf einen Brief Vincents an Theo vom Juli 1882, in dem er beschreibt, wie ihn sein Besuch bei seiner Gefährtin Sien nach deren Niederkunft im Krankenhaus an die Poesie der Christnacht erinnert.<sup>743</sup> Dazu schreibt Noll, dass solche Äußerungen nicht dazu führen dürften, dass Zeichnungen, wie die in Etten entstandene *Stillende Mutter und Kind* oder die zahlreichen Darstellungen Siens mit ihrem Säugling wie zeitgemäße Übertragungen Marias mit dem Kinde gelesen würden.<sup>744</sup> Aber er erkennt van Goghs Bestreben, dem Betrachter ähnliche Gedanken und Empfindungen zu vermitteln, wie sie beim Anblick der Heiligen Familie entstehen. Er beschreibt Christus als van Goghs Prototyp des Säckelmanns und die Heilige Familie und die Christnacht als Urbilder von Familie und Geburt eines Kindes. Auf ähnliche Weise könnte man sich so auch van Goghs Olivenbäumen nähern. Eine Darstellung von Christus am Ölberg wäre sozusagen das Urbild, die Olivengärten selbst kein direktes, der Zeit angepasstes Symbol, aber ein Motiv, das dieselben Empfindungen beim Betrachter auslösen soll wie das Bildthema Gethsemane: Und das sind 1889 Furcht und Hoffnungslosigkeit. Dies erlaubt den Schluss, dass Vincent van Goghs Olivenbäume aus dem Herbst 1889 zwar keine symbolischen Darstellungen von Gethsemane sind, aber das gleiche Angstgefühl verkörpern sollen, dass van Gogh auch mit dem Thema von Christus am Ölberg verbindet.

Man kann nun einwenden, dass die Olivenbäume, die van Gogh im November 1889 mal in fahles, mal in goldenes Licht taucht, doch wohl kaum so beunruhigend wirken, dass man sie als „une impression d’angoisse“ bezeichnen könne. Doch die Betrachtung der Arbeiten, die zu diesem Thema im Herbst entstehen, hat gezeigt, dass neben

---

<sup>743</sup> Vgl. ebd.

<sup>744</sup> Vgl. Noll 1994, S. 48.

den friedlichen Lichtstimmungen unterschwellig auch Unruhe und Beklemmung zum Ausdruck kommen. Hier zeigt sich der Unterschied zu Serien wie Monets *Kathedrale von Rouen*. Denn das Bildthema ist für van Gogh nicht die ruhige, sanfte Stimmung, das Motiv bleiben die Olivenbäume. Mit ihnen assoziiert er dieselben Angstgefühle wie mit Gethsemane, ganz gleich, ob sie in den warmen Schein der Abendsonne oder in kühles Tageslicht getaucht sind. Die Konzentration auf die wechselnden Farbigkeiten führt zu einem möglichst genauen Studium der Olivenhaine und wie schon zuvor bemüht sich van Gogh um eine realistische Schilderung, die jedoch gleichzeitig von seiner sehr persönlichen Sicht geprägt ist. Auf diese Weise erhalten die Olivenbäume ihre ganz besondere Stimmung, die nur schwer an Einzelheiten festzumachen ist.

Natürlich prädestiniert der Wuchs des Olivenbaums ihn dazu, Emotionen wie Kummer und Leid zu transportieren. Die Stämme von Ölbäumen sind knorrig, die Äste knotig. Sie schießen nicht hoch zum Himmel hinauf wie andere Bäume, sondern wachsen langsam und scheinbar mühevoll. Van Goghs Olivenbäume werden von einer unsichtbaren Kraft niedergedrückt, sie scheinen sich dem Erdboden stärker anzunähern als dem Himmel. Unter der Last winden sich die Stämme und Äste und so entsteht der Eindruck eines verzweifelten und wohl niemals erfolgreichen Ringens mit einer größeren, stärkeren Macht.

Der Niederländer Frederik van Eeden, schreibt 1891 in der von ihm selbst mitbegründeten Zeitschrift *De Nieuwe Gids* einen ausführlichen Artikel über Vincent van Gogh und seine Kunst. Auch den Bildern der Olivenbäume schenkte er Beachtung:

En zijn olijven! – wel vier, vijf stukken met enkel olijven. Wie heeft zoo ingespannen gezocht en zoo hartstochtelijk uitgedrukt het intensief droevige dier sombere boomen! O de droeve olijven, de rampzalige, smartverwongen boomen van Gethsemané! Hij laat ze staan in hun roerloozen rouw, opreidend tegen de vale steenheuvelen – de arme, machteloze sprinkelblaadjes bleek in het droge, onmeedogende licht, aan de zwarte, worstelende takken op de woestgedrongen, korte stammen daaronder op

den dorren grond. En boven die bleekgroene, harde, tintelende somberte maakt hij dan een lucht heerlijk doorschijnend amaranth – of puur helderlichtend smaragdgroen, als diep water, – met fijn goud aan den horizon – als een onbereikbare zaligheid boven hopeloos leed.<sup>745</sup>

Veröffentlichungen wie diese, die unmittelbar oder nur wenige Jahre nach Vincent van Goghs Tod erscheinen, verlangen selbstverständlich eine distanzierte Herangehensweise. Mit Vincents Freitod und den Bemühungen seines Bruders Theo und seines Freundes Emile Bernard, dem Maler zumindest posthum zu der Anerkennung zu verhelfen, die ihm zeitlebens versagt geblieben war, fand der Mythos vom leidenden Genie Vincent van Gogh seinen Anfang. Auch Frederik van Eedens Text zeigt, dass der Autor hier vom Bild des verkannten Künstlers, der von der Gesellschaft abgelehnt und missachtet wird, fasziniert ist. Und doch ist der Verweis auf Gethsemane kein Zufall. Van Eeden mag Bernards Artikel über van Gogh bekannt gewesen sein, doch auch ohne diesen Vergleich erfasst van Eeden das Wesen von van Goghs Olivenbäumen. Er scheint van Goghs Bilder unter dem Eindruck der dramatischen und stellenweise dramatisierten Biographie des Künstlers zu betrachten und die Interpretation der Werke eng mit dem Schicksal des Malers zu verknüpfen. Dennoch darf man seine Schilderungen der Olivenbäume nicht ignorieren oder geringschätzen, wenn man diese Werke als van Goghs Weg, ein Gefühl von Angst und Beklemmung auszudrücken, begreifen will. Gethsemane bedeutete für Vincent van Gogh zum Entstehungszeitpunkt der Bilder Angst, Qual und Verzweiflung. Diese Emotionen erkennt van Eeden und bringt sie in seiner Beschreibung der Bilder zum Ausdruck. Zudem versteht er den

745 „Und seine Olivenbäume! – wohl vier, fünf Stücke nur mit Olivenbäumen. Wer hat die eindringliche Traurigkeit dieser Bäume so angestrengt gesucht und so leidenschaftlich ausgedrückt! Oh die traurigen Olivenbäume, die unglückseligen, schmerzverzerrten Bäume von Gethsemané! Er ließ sie in ihrer bewegungslosen Trauer aufgereiht gegen die fahlen, steinigen Hügel stehen – die armen, machtlosen Blätter bleich im trockenen, mitleidlosen Licht, an den schwarzen, ringenden Zweigen auf den wild gedrunghenen, kurzen Stämmen darunter auf dem dünnen Grund. Und über dieser bleich grünen, harten, funkelnden Düsternis macht er dann eine Luft, herrlich durchscheinendes Marath – oder reines helleuchtendes Smaragdgrün, wie tiefes Wasser, – mit feinem Gold am Horizont – wie eine unerreichbare Seeligkeit über hoffnungslosem Leid.“ Eeden, Frederik van: Kunst. Vincent van Gogh, in: De Nieuwe Gids 6, (1891) S. 268 ff.

stark anthropomorphen Charakter von van Goghs Darstellungsweise und beschreibt sie und die Gefühle, die sich damit assoziieren lassen.

Zweimal setzt Vincent van Gogh sich für einige Wochen mit dem Bildmotiv der Olivenbäume auseinander. Zweimal kreiert er dabei eine Atmosphäre von Angst und Unsicherheit. Doch die Beweggründe und seine Herangehensweise sind bei den beiden Werkgruppen grundverschieden. Im Sommer wählt Vincent van Gogh das Motiv des Olivenhains, weil ihn die Farbkombination der grünen Bäume auf sandigem Boden vor blauem Himmel in der Mittagssonne in ihren Bann schlägt. Es gibt keinerlei Anhaltspunkt dafür, dass er bei der Erschaffung dieser Bilder im Sinn hat, eine andere Stimmung als die Mittagshitze im Hochsommer einzufangen. Doch durch die Farbwahl, die Komposition und ganz besonders durch das, was Vincent van Gogh selbst als „gefühlte Linien“ bezeichnet, wird das Gemälde *Olivenbäume mit ‚Les Alpilles‘ im Hintergrund* nicht nur zu einem Abbild der Landschaft, sondern auch zu einer Dokumentation des Gemütszustandes des Malers während der Entstehungszeit des Werkes. Im Herbst verfährt van Gogh dann genau umgekehrt. Um eine bestimmte Stimmung zum Ausdruck zu bringen, wählt er eine besondere Landschaft. Er will verdeutlichen, dass die Angstgefühle, die die Szene von Christus in Gethsemane beinhaltet, auch durch die Darstellung eines Olivenhains verkörpert werden können und widmet sich diesen Bildern von vorneherein mit der Absicht „une impression personnelle“<sup>746</sup> davon zu geben.

Einmal ist die Landschaft der Ausgangspunkt, einmal die Empfindung, doch durch die Ausdruckskraft, die van Gogh in jedem einzelnen Olivenbaum erkennt und seine Bereitschaft, diese Sicht Einfluss auf seine Arbeit nehmen zu lassen, ist das Ergebnis beide Male eine von menschlichen Emotionen geprägte Natur, die die Gefühle des Malers als einen ihr selbst zugehörigen Bestandteil aufgenommen hat und auf diese Weise auch den Betrachter tief bewegen kann.

---

746 „einen persönlichen Eindruck“ B 806.

### 5.3 Der Garten der Anstalt – Das Porträt eines besiegten Stolzen

Im November 1889 arbeitet Vincent van Gogh nicht nur an der Serie von Olivenbäumen. Zeitgleich entstehen auch zwei Versionen einer Ansicht des Gartens der Nervenheilanstalt Saint-Paul-de-Mausole. Die eine Fassung des Motivs (F 660, JH 1849) befindet sich heute im Museum Folkwang in Essen, die andere (F 659, JH 1850; Abb. 23) im Van Gogh Museum in Amsterdam. Ella Hendriks und Louis van Tilborgh gehen davon aus, dass die Version in Essen zuerst entstand:

The Amsterdam picture appears more calculated in its execution, as witnessed by the repertoire of brushstrokes and the build-up of colour. The Essen canvas shows a loose, spontaneous approach, suggesting that it was the first version, made largely on the spot. The two compositions were painted from slightly different vantage points, suggesting that the Amsterdam version was not directly copied (or traced) from the Essen one, but that the repetition was re-conceived in the garden (perhaps with the first version to hand), and then, unlike the first version, it was elaborated upon afterwards in the studio.<sup>747</sup>

Diese Annahme soll im Weiteren übernommen werden. Die beiden Bilder sind für die vorliegende Arbeit von herausragender Bedeutung, da eine Beschreibung des Bildes von Vincent van Gogh für Emile Bernard existiert, über die Sjraar van Heugten schreibt, sie zeige deutlicher als je zuvor, wie sehr van Gogh geneigt war, Natur zu anthropomor-

<sup>747</sup> „Das Amsterdamer Bild scheint in seiner Ausführung stärker arrangiert, wie das Repertoire der Pinselstriche und der Farbaufbau bezeugen. Die Essener Leinwand zeigt ein lockeres, spontanes Vorgehen, was nahelegt, das es die erste Version war, größtenteils an Ort und Stelle gemalt. Die zwei Kompositionen wurden aus leicht unterschiedlichen Blickwinkeln gemalt, was nahelegt, dass die Amsterdamer Version nicht direkt von der Essener kopiert (oder nachgezeichnet) wurde, sondern dass die Wiederholung wieder im Garten erdacht wurde (möglicherweise mit der ersten Version zur Anschauung), und dann, anders als die erste Version danach im Studio ausgearbeitet wurde.“ Hendriks, Ella/Tilborgh, Louis van: Van Gogh's 'Garden of the Asylum': genuine or fake? in: Burlington Magazin 143 (2001), S. 154

phisieren und mit welchen Mitteln er das umzusetzen versuchte<sup>748</sup>. Zunächst sollen aber die beiden Bilder genauer betrachtet werden.

Unter einem nur minimal veränderten Blickwinkel zeigt Vincent van Gogh zweimal den gleichen Bereich des Parks, der zu seiner Heilanstalt in Saint-Rémy gehörte. Da sich die Bilder sowohl im Bildausschnitt als auch im Format (F 660: 73,5 × 92 cm; F 659: 71,5 × 90,5 cm) sehr ähneln, werden sie in einer ersten Beschreibung zusammengefasst. Relevante Unterschiede werden anschließend herausgestellt.

Das Querformat zeigt den Blick auf eine ebene, von hohen Pinien bestandene Fläche, die im Hintergrund durch eine Mauer begrenzt wird. Dahinter erheben sich links einige Hügel. Der Betrachter selbst steht auf einem gepflasterten Weg, der entlang der Mauer eines zweigeschossigen Gebäudes ins Bild hinein verläuft. Zum Garten hin ist der Weg von Blumenbeeten gesäumt. Links im Vordergrund erhebt sich der hohe, dicke Rumpf eines Baumes, aus dem nun nur noch ein einzelner Ast wächst. Dennoch ist er fast so hoch wie die übrigen, unversehrten Bäume. Rechts und links von diesem auffälligen Baum stehen zwei Parkbänke ohne Rückenlehne. Drei Menschen sind zu sehen. Einer von ihnen kommt hinter einem Baum in der Bildmitte hervor und geht auf die Blumenrabatten zu, zwei weitere stehen in einiger Entfernung auf dem Weg unmittelbar neben der Hauswand. Über dem niedrigen Horizont öffnet sich ein weiter, von schmalen Wolkenstreifen durchzogener Abendhimmel.

Am 3. November schreibt Vincent seinem Bruder, er arbeite augenblicklich an einem „*effet de soir avec des grands pins*“<sup>749</sup>. Hendriks und Tilborgh gehen davon aus, dass hier die erste, heute in Essen befindliche Fassung gemeint ist. Im selben Brief kommt van Gogh später noch einmal auf diese Arbeit zurück und beschreibt sie Theo als „*un grand paysage avec des pins, des troncs ocre rouge arrêtés par un trait noir*“<sup>750</sup>.

<sup>748</sup> Vgl. Heugten 2015, S. 197.

<sup>749</sup> „*Abend-Effekt mit großen Pinien*“ B 816.

<sup>750</sup> „*eine große Landschaft mit Pinien, ocker-rote Stämme konturiert mit einer schwarzen Linie*“ Ebd.

Auch hinsichtlich der Farbigkeit weisen beide Fassungen einige Ähnlichkeiten auf. Sein Hauptaugenmerk legt Vincent van Gogh auf das Zusammenspiel der rotbraunen Erde und Stämme und des gelb und violett gefärbten Himmels. Doch die Essener Version wirkt heller. Passend zum leichteren Pinselduktus, den Hendriks und Tilborgh als locker und spontan beschreiben, sind auch die Farben frischer. Das Laub der Bäume zeigt die unterschiedlichsten Facetten von hellem Mint über ein kräftiges, leicht gelbstichiges Grün bis hin zu dunklem Blaugrün. Die Hauswand am rechten Bildrand zeigt ein helles Gelb, die Silhouetten der Männer, die durch den Park spazieren, sind von kräftigem Mittel- beziehungsweise Lilablau und der Himmel strahlt in hellem Gelb, das hinter den Bäumen in ein grünliches Weiß übergeht. Auch die Bänke neben dem Baumstumpf im Vordergrund sind in einem grünstichigen Weiß gehalten. Die vielen Weißanteile und ungebrochenen Farben lassen das Bild insgesamt luftiger und leichter wirken als die zweite Fassung, die kurz darauf entsteht.

Hendriks und Tilborgh weisen bei der Amsterdamer Version darauf hin, dass dieses Bild nicht nur hinsichtlich der Pinselführung, sondern auch in seiner Farbgebung stärker durchkomponiert erscheint und die Spontaneität der ersten Fassung hier einer genaueren Überarbeitung gewichen ist. Auch in dieser Fassung dominieren der rotbraune Garten und der gelb und violett gehaltene Himmel, doch die anderen Farben sind deutlich zurückgenommen. Das Laub ist dunkel, olivgrün und rötlich und immer wieder nimmt es die Farben des Himmels auf. Die Hauswand ist von dunklem Dottergelb, die Spaziergänger und die Parkbänke sind farblich ihrer Umgebung angepasst. Bei dieser zweiten Fassung scheint van Gogh mehr Wert auf eine einheitliche Farbgebung zu legen, zudem ist das Bild insgesamt deutlich dunkler. In einem Brief an seinen Freund Emile Bernard beschreibt er dieses Gemälde ausführlich und schildert sowohl die Farbgestaltung als auch die angestrebte Wirkung:

Voici description d'une toile que j'ai devant moi dans ce moment. Une vue du parc de la maison de santé où je suis, à droite une terrasse grise, un pan de maison, quelques buissons de roses déflories, à gauche le terrain

du parc – ocre rouge – terrain brulé par le soleil couvert de brindilles de pin tombées. Cette lisière de parc est plantée de grands pins aux troncs & branches ocre rouge, au feuillage vert attristé par un mélange de noir. Ces hauts arbres se détachent sur un ciel du soir strié de violet sur fond jaune. Le jaune tourne dans le haut au rose, tourne au vert. Une muraille – ocre rouge encore – barre la vue et n'est dépassé que par une colline violette et ocre jaune. [...] Sous les arbres des bancs de pierre vide, du buis sombre. Le ciel se reflète jaune après la pluie dans une flaqué. Un rayon de soleil – le dernier reflet – exalte jusqu'à l'orangé l'ocre sombre – des figurines noires rodent çà et là entre les troncs.<sup>751</sup>

Das Bild wird durch den Kontrast des bräunlichen Rot und Ocker der sonnenverbrannten Erde und der fest verwurzelten Bäume auf der einen und dem luftigen Gelb und Violett der Hügel und des Himmels auf der anderen Seite bestimmt. Die Grenze zwischen diesen beiden farblich und atmosphärisch so unterschiedlichen Bereichen markiert die dunkle, rotbraune, stellenweise schwarz konturierte Mauer, die den Garten umschließt. Der Bereich jenseits der Mauer ist hell und luftig. Das frische Gelb und das zarte Violett wechseln sich ab, vereinzelt sind am Himmel auch weiße Pinselstriche gesetzt. Es sind reine, frische Farben, in diesem Bereich finden sich keine gebrochenen Töne, abgesehen von den Hügeln links unten, die der Mauer am nächsten sind. Die Farbgebung innerhalb des Parks jedoch ist eine ganz andere. Durch die Mischung der verschiedenen dunklen Grüntöne, sowie durch das Ocker und die bläulichen Schatten wirken die Farben hier stumpf-

751 „Hier die Beschreibung einer Leinwand, die ich in diesem Augenblick vor mir habe. Eine Ansicht des Parks der Heilanstalt, wo ich bin, rechts eine graue Terrasse, eine Hauswand, einige verblühte Rosenbüsche, links das Gelände des Parks – ocker-rot – von der Sonne verbrannte Erde bedeckt mit herabgefallenen Pinienzweigen. Dieser Rand des Parks ist bepflanzt mit großen Pinien mit ocker-roten Stämmen und Ästen, mit grünem Laub, traurig gemacht mit einem Gemisch von Schwarz. Diese hohen Bäume heben sich ab von einem Abendhimmel mit violetten Streifen auf gelbem Grund. Das Gelb wird nach oben hin Rosa, wird grün. Eine Mauer – auch ocker-rot – versperrt den Blick und wird nur überragt von einem violetten und ocker-gelben Hügel. [...] Unter den Bäumen leere Bänke aus Stein, dunkler Buchsbaum. Der Himmel spiegelt sich nach dem Regen gelb in einer Pfütze. Ein Sonnenstrahl – der letzte Widerschein – erhellt das dunkle Ocker bis zum Orange – schwarze Figuren streifen hier und da zwischen den Stämmen umher.“ B 822.



fer. Hinzu kommen die dunklen Konturen der Gebäude und einiger Stämme und Äste. Der ganze Bereich stellt einen deutlichen Kontrast zu dem leuchtenden Himmel im Hintergrund dar, er wirkt trübe und schwer, ein Effekt, den Vincent van Gogh nicht zufällig gewählt hat:

Tu comprendras que cette combinaison d'ocre rouge, de vert attristé de gris, des traits noirs qui cernent les contours, cela produit un peu la sensation d'angoisse, dont souffrent souvent certains de mes compagnons d'infortune, qu'on appelle 'voir rouge'.<sup>752</sup>

Einmal mehr verdient van Goghs genaue Wortwahl hier Beachtung. Während er für die erste Fassung noch leuchtende Grüntöne verwendete, spricht er hier nun davon, das Grün mit Grau *traurig zu stimmen*. Ganz bewusst hat van Gogh für den Bereich des Gartens gebrochene Farbtöne gewählt um eine trübsinnigere Stimmung zu kreieren und darin die Gefühle der Patienten zu vermitteln, die in diesem Garten spazieren gehen. Die Farben sollen Empfindungen im Betrachter erwecken, die den Angstgefühlen gleichen, die van Goghs Mitpatienten erleiden. Mithilfe der Farbgebung versucht van Gogh, anderen Menschen die Wahrnehmung der Umgebung innerhalb der Anstalt zu vermitteln. So wird der Park selbst zum Ausdrucksträger für die Empfindungen der Insassen der Anstalt. Verstärkt wird dies noch durch die hellen, freundlichen Farben, in denen die Bereiche jenseits der für die Patienten unüberwindlichen Mauer gehalten sind.

Doch van Gogh gestaltet nicht nur eine allgemeine Atmosphäre der Beklemmung. *Garten des Hospitals Saint-Paul* ist zudem erneut ein Beispiel dafür, dass Vincent van Gogh seine persönlichen Empfindungen unmittelbar auf die Natur überträgt und diese Gefühle als Bestandteil der Natur anerkennt. Eine besondere Rolle spielt in diesem Gemälde der Baum links im Vordergrund. In beiden Fassungen ist der nach rechts geneigte Stamm, aus dem nur noch ein Ast in den

<sup>752</sup> „Du wirst verstehen, dass diese Kombination aus Ocker-Rot, aus Grün traurig gemacht durch Grau, aus schwarzen Linien, die die Konturen umreißen, das erzeugt ein wenig das Gefühl von Angst, unter dem einige meiner Leidensgenossen oft leiden, das man ‚Rot sehen‘ nennt.“ Ebd.

Himmel ragt, während der Rest gefällt wurde, sehr präsent. Er steht in direkter Nähe zum Betrachter, die Schnittfläche, an der der Hauptteil des Baumes abgeschlagen wurde, hebt sich farblich deutlich von der Umgebung ab und sie und der Stumpf werden durch dunkle Konturen betont. Die Triebe am verbliebenen Ast verlieren sich im Laub der übrigen Bäume. In der zweiten, strukturierteren Fassung hebt sich dieser Baum durch seine dunklere Farbgebung und einen etwas anderen Pinselduktus zudem deutlich von den anderen Bäumen im Park ab.

In ihrer Erscheinung – zur Seite geneigt und der Krone beraubt – erinnert diese Pinie an Vincent van Goghs Weide von 1882, die der Maler seinem Bruder beschrieben hatte als „alten Riesen von einer Kopfweide“. In der alten, verkrüppelten Pinie scheint van Gogh nun ganz ähnliche menschliche Züge zu entdecken, bezeichnet sie sogar ebenfalls als „Riesen“. Auch in den Blumen in den Beeten entlang des Weges offenbart sich ihm eine Form des fühlenden Lebens: „Ce géant sombre – comme un orgueilleux défait – contraste en tant que considéré comme caractère d’être vivant, avec le sourire pâle d’une dernière rose sur le buisson qui se fâne en face de lui.“<sup>753</sup> Wie schon zuvor, schreibt van Gogh den Pflanzen nicht symbolisch menschliches Leben zu, sondern betont die freie Entscheidung, sie als individuelle Lebewesen zu betrachten. Dabei können sie allerdings die unterschiedlichsten den Menschen vertrauten Gefühle zum Ausdruck bringen. Hier bleibt van Gogh bei den allgemein üblichen Assoziationen, wie sie schon bei Fechner und andern zu finden sind: der Baum als starker Krieger, die Blume mit dem schüchternen Lächeln.

Der alte Baum, groß und düster, steht im Park der Anstalt wie „ein besiegtter Stolzer“, denn ein Blitzschlag hat ihn seiner Krone beraubt. Er ist genauso verletzt und eingeschränkt wie die Bewohner des Hospitals, die in dem Zustand, den van Gogh als „Rot sehen“ bezeichnet, starken Angstgefühlen ausgesetzt sind. Diese Empfindungen hatte der Maler schon mit seiner Farbwahl vermitteln wollen, doch er wird noch

---

753 „Dieser düstere Riese – wie ein besiegtter Stolzer – steht, wenn man ihn als Charakter eines lebendigen Wesens betrachtet, im Kontrast zu dem blassen Lächeln einer letzten Rose in den Büschen, die ihm gegenüber verblüht.“ Ebd.

konkreter: „et d’ailleurs le motif du grand arbre frappé par l’éclair, le sourire maladif vert & rose de la dernière fleur d’automne, vient confirmer cette idée.“<sup>754</sup> Der einst mächtige, jedoch von einem Blitz verkrüppelte Baum und die schwächliche, kränkliche Blüte im Spätherbst, sie beide leiden auf ganz ähnliche Weise wie van Gogh und seine Mitpatienten, deren Freiheiten und Möglichkeiten zur Selbstbestimmung sowohl durch ihre Krankheiten als auch durch die Einquartierung in der Heilanstalt von Saint-Rémy stark eingeschränkt sind.

Obwohl diesem Motiv von van Gogh eine solch tiefgreifende Bedeutung zugeschrieben wird, bleibt es dennoch frei von der klassischen Symbolträchtigkeit. Das Bild ist nicht darauf ausgelegt, im Betrachter eine bestimmte Rührung hervorzurufen. Vincent van Gogh wählt das Motiv nicht, um eine bestimmte Stimmung zum Ausdruck zu bringen, sondern weil es ihm diese bestimmte Stimmung bereits von alleine vorab vermittelt hat. Um diesen Unterschied zu verdeutlichen, soll kurz auf das Bild eines alten Baumes mit abgestorbener Krone eines anderen Künstlers verwiesen werden: Das Grundmotiv in Caspar David Friedrichs *Dorflandschaft bei Morgenbeleuchtung*, der Baum, dessen Krone verkümmert ist und der nur noch an niedrigeren Seitenästen über frische Triebe verfügt, ähnelt der vom Blitzschlag verkrüppelten Pinie in *Garten des Hospitals Saint-Paul*. Doch während van Gogh seine Pinie eingebunden in ihre Umgebung zeigt und ihr Laub und das der sie umgebenden Bäume zu einer Gesamtheit vereint, präsentiert Friedrich die alte Eiche als überdimensionalen, einsamen Protagonisten im Bild. Sie steht markant auf der Mittelachse des Bildes und überragt die Landschaft im Hintergrund deutlich. Ihr ganzes Ausmaß offenbart sich, wenn man die Schafherde links von ihr und die kleine Figur des Schäfers entdeckt, der sich an ihren Stamm lehnt. Friedrichs gesamte Komposition ist auf diesen Baum abgestimmt. Die Baum- und Sträuchergruppen im Hintergrund sind so angeordnet, dass sich die linke und die rechte Bildhälfte im Gleichgewicht halten und den Blick immer wieder auf die Eiche in der Bildmitte lenken. Die

---

<sup>754</sup> „Und übrigens bestärken das Motiv des großen, vom Blitz getroffenen Baumes, das kranke grüne & rosafarbene Lächeln der letzten Blume des Herbstes diese Idee.“ Ebd.

Bergkette am Horizont verläuft so, dass sich links und rechts neben dem Stamm zwei Gipfel erheben, die die kahle Spitze der Eiche einrahmen. Auch durch die farbliche Gestaltung hebt sich der dunkle Baum im Vordergrund von der helleren, in der Ferne verblässenden Landschaft im Hintergrund ab. Vincent van Goghs Pinie hingegen ist einer von mehreren gleichwertigen Motivteilen. Nur durch die Positionierung im Vordergrund und die dunklere Konturierung wird dieser Baum ein wenig von den anderen abgehoben. Während Friedrich seine Komposition um die Eiche herum errichtet, um sie perfekt in Szene zu setzen, wählt van Gogh nur seinen Blickwinkel frei, den weiteren Bildaufbau diktieren ihm die Gegebenheiten vor Ort. Aus diesen ergeben sich auch die einzelnen Motive, die er in *Garten des Hospitals Saint-Paul* abbildet. Zwar bewegen ihn der vom Blitz getroffene Baum und die welkenden Rosenbüsche zu diesem Werk, aber er findet sie bereits in dieser Situation vor. Friedrich hingegen komponiert sein Bild im buchstäblichen Sinn, um so die gesamte Landschaft zum Symbol zu machen und ihr eine tiefere Bedeutungsebene zu verleihen<sup>755</sup>. Für Vincent van Gogh liegt die Bedeutung bereits in der Natur verankert, wenn er sie zum ersten Mal vor Augen hat. Deshalb zeigt er den Baum in seiner tatsächlichen Umgebung. Etwas anderes käme ihm nie in den Sinn, denn erst durch die Situation, durch ihr unmittelbares Umfeld, erhält die Pinie ihre volle Bedeutung. Während Friedrich den Baum als Symbol für eine bestimmte Stimmung auswählt und dann eine Landschaft konstruiert, die diese Stimmung in jeder Einzelheit verstärkt, wählt van Gogh sein Motiv, weil darin bereits eine bestimmte Stimmung vorherrscht, zu deren malerischer Umsetzung er sich entschließt.

Sowohl der vom Blitz getroffene Baum als auch die welkende Rose sind Motive, die auch als Vanitassymbole verwendet werden können. Doch

---

755 Zu Caspar David Friedrichs Arbeitsweise vgl. Busch, Werner: Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion, München 2003, S. 92 ff. Zu den möglichen in der Komposition angelegten Bedeutungsebenen vgl. beispielsweise Märker, Peter: Caspar David Friedrich. Geschichte als Natur, Heidelberg 2007, S. 94. Märker deutet *Dorflandschaft bei Morgenbeleuchtung* entwicklungsgeschichtlich. Das nicht kultivierte Sumpfbereich und die Eiche stehen seiner Meinung nach für die vorgeschichtliche Zeit der Menschheit, das vorchristliche Heidentum und die germanische Vorzeit.

van Gogh zeigt sie in der alltäglichen Situation, in der er ihnen begegnet, ohne den Aspekt der Vergänglichkeit über Gebühr zu betonen. Baum und Blume befinden sich am gleichen Ort und in der gleichen Situation wie die Patienten der Anstalt. Für Vincent van Gogh sind sie deshalb nicht nur Sinnbild für die Empfindungen der Patienten, sondern scheinen vielmehr ähnliches selbst, am eigenen Pflanzenleib, zu erfahren.

Die Darstellung vom Park des Hospitals entsteht zur gleichen Zeit, in der Vincent van Gogh sich zum zweiten Mal den Olivenhainen zuwendet. Anlass hierfür sind, wie bereits ausgeführt, die Arbeiten Gauguins und Bernards zum Thema Christus am Ölberg. Van Gogh versucht, seinen Freunden zu verdeutlichen, dass nicht biblische Themen, sondern einfache, alltägliche Bildmotive erstrebenswert seien, auch wenn der Ausdruck intensiver menschlicher Gefühle das Ziel der Arbeit sei. In dem Brief vom 26. November vertritt van Gogh seine Ansichten vehement gegenüber Emile Bernard. Er erwähnt seine Arbeit in den Olivengärten, bei denen sein Ziel darin besteht, die verschiedenen Farb- und Lichteffekte einzufangen. Und er berichtet ihm von seinem Bild *Garten des Hospitals Saint-Paul*. Diese Beschreibung ist die wohl ausführlichste, die Vincent van Gogh je zu einem seiner Werke verfasst hat. Seinem Bruder gegenüber erwähnt er meist nur das Motiv und hin und wieder die farbige Gestaltung seiner Gemälde. Hier jedoch schildert er Emile Bernard nicht nur den formalen Bestand des Bildes bis ins kleinste Detail, sondern gibt auch Einblick in die Bedeutung, die die einzelnen Motive für ihn haben. Die Absicht dahinter ist die gleiche wie bei seinen Olivenbäumen: Er will beweisen, dass ein stimmungs- und in diesem Fall angstvolles Bild keine abstrakte, symbolbehaftete Thematik benötigt, sondern auch eine ganz alltägliche Szene zum Motiv haben kann:

Je te parle de ces deux toiles, surtout alors de la première, pour te rappeler que pour donner une impression d'angoisse, on peut chercher à le faire sans viser droit au jardin de Ghetsemané historique, pour donner un motif

consolant et doux il n'est pas nécessaire de représenter les personnages du sermon sur la montagne<sup>756</sup>

Wie die verschiedenen Fassungen der Olivenbäume, so soll auch *Garten des Hospitals Saint-Paul* ein Bild der Angst sein. Die Olivenbäume haben dabei allerdings einen konkreten Bezug zum Motiv Christus in Gethsemane, sie sollen dieselben Angstgefühle im Betrachter heraufbeschwören wie eine Darstellung von Christus am Ölberg. Ein solch klares Vorbild, das die Emotionen, die transportiert werden sollen, definiert, gibt es für den Garten der Anstalt nicht. Hier soll vielmehr die allgemeine Stimmung, in der sich viele der dortigen Patienten befinden, für den Betrachter nachvollziehbar gemacht werden.

Das zeigt, dass die Übermittlung der Empfindung von Angst für van Gogh nicht an ein bestimmtes Motiv gebunden ist und von ihm auch nicht durch besondere Kompositionen gefördert wird. Sie ergibt sich aus den persönlichen Gefühlen des Malers, die ihn beim Anblick eines Motivs überkommen. Diese gelangen dann unwillkürlich ins Bild, wenn er sich bemüht, die Natur vor ihm so darzustellen, wie er sie sieht. Auf diese Weise überträgt er sie in sein Werk. Dabei sind einzelne Auslöser, an denen sich die Stimmung festmacht, kaum auszumachen – sie ergibt sich vielmehr aus dem Zusammenspiel des Motivs, der Farben, des Pinselduktus und aller anderen Variablen, die der Maler bewusst wählt um seinen persönlichen Eindruck möglichst deutlich zu vermitteln.

In *Garten des Hospitals Saint-Paul* wird die Natur zum Träger von Beklemmung und Hoffnungslosigkeit. Der alte, vom Blitz versehrte Baum und die letzten blassen Blüten im Spätherbst sind in diesem Garten ebenso verloren wie die Patienten, die innerhalb dieser Mauern

756 „Ich erzähle dir von diesen beiden Leinwänden, besonders von dem ersten, um dich daran zu erinnern, dass man versuchen kann, einen Eindruck von Angst zu vermitteln, ohne direkt den historischen Garten von Ghetsemane anzustreben, dass für ein tröstliches und angenehmes Motiv keine Wiedergabe der Figuren der Bergpredigt notwendig ist.“ B 822. Das zweite Bild, das van Gogh hier erwähnt, ist *Weizenfeld bei Sonnenaufgang* (F 737, JH 1862), „la première“ bezieht sich auf *Der Garten der Anstalt*.

spazieren gehen. Kummer und Angst, die van Gogh selbst oft während seines Aufenthalts dort empfindet und die er an seinen Mitinsassen beobachtet, bringt der Maler in diesem Bild in der Natur selbst zum Ausdruck, die er jedoch nicht als Symbol verwendet, sondern als Leidensgenossen darstellt.

Das Wunderbarste an dieser Malerei ist vielleicht, dass sie wie eine Funktion des Lebens, des Körpers wirkt. Man hat nicht das Gefühl, dass van Gogh irgendwelche Mühe aufgewendet habe, diese Bilder zu machen. Sie scheinen von der Natur empfangen, wie man die Luft einatmet, und wurden geschaffen aus der Notwendigkeit, mit der man wieder ausatmen muss.<sup>757</sup>

#### 5.4 Zurück zu den Wurzeln

Einige von van Goghs Baumdarstellungen gehören zu denjenigen seiner Bilder, in denen seine anthropomorphisierende Sicht auf die Natur am deutlichsten zu Tage tritt. Die Pflanzen erscheinen wie denkende, handelnde Lebewesen. Das erkennen schon seine Zeitgenossen und so beschreibt Albert Aurier diese Bilder in seinem Artikel von 1890 so:

*ce sont des arbres, tordus ainsi que des géants en bataille, proclamant du geste de leurs noueux bras qui menacent et du tragique envollement de leurs vertes crinières, leur puissance indomptable, l'orgueil de leur musculature, leur sève chaude comme du sang, leur éternel défi à l'ouragan, à la foudre, à la nature méchante;...*<sup>758</sup>

Vincent van Gogh betrachtet Bäume als lebendige, fühlende Individuen, in denen er menschliche Empfindungen zum Ausdruck bringen kann, ohne sie dafür der menschlichen Erscheinung angleichen zu müssen. Bereits 1882 strebt er danach, in der Darstellung einiger

<sup>757</sup> Rosenhagen, Hans: Vincent van Gogh, Dresden 1905, S. 7.

<sup>758</sup> „da sind Bäume, verkrümmt wie Riesen in der Schlacht, die mit den Gebärden ihrer knorrigten, drohenden Arme und mit dem tragischen Wehen ihrer grünen Mähnen, ihrer unbändigen Kraft, dem Stolz ihrer Muskulatur, ihrem heißen Saft wie Blut ihre ewige Kampfansage an den Orkan, an den Blitz, an die bösertige Natur verkünden;“ Aurier 1890, S. 24.

Baumwurzeln das so dem Menschen zugeschriebene Gefühl von Leidenschaft und Verzweiflung im Kampf des Lebens aufzuzeigen. Schon zu diesem frühen Zeitpunkt legt Vincent van Gogh damit die Richtung all derjenigen Baumdarstellungen fest, in denen er sich ihrer individuellen Erscheinung und ihrem Ausdruck widmet. Ob nun die Weidenbäume aus Holland, die Olivenbäume oder auch die alte Pinie in Südfrankreich, meist dominieren Schmerz und Kampf. In den alten, oft verkrüppelten Bäumen sieht er die Möglichkeit, Angst und Verzweiflung zum Ausdruck zu bringen, seine eigene Angst und Verzweiflung ebenso wie diejenige, die er in den Pflanzen selbst zu entdecken meint. Dabei legt er stets großen Wert darauf, der tatsächlichen Erscheinung der Bäume Rechnung zu tragen und sie nicht durch Verfremdung zu verändern. Er betont lediglich ihre unterschiedlichen, besonderen Merkmale, ihren Wuchs, ihre Makel. Um diese adäquat zu zeigen, präsentiert der Maler die unterschiedlichen Bäume viele Jahre lang immer möglichst in einer Gesamtansicht. Nur selten werden ihre Äste von den Bildrändern beschnitten, der Blickwinkel ist stets so weit, dass nicht nur der einzelne Baum, sondern auch seine Umgebung im Bild Platz finden.

1890, in Auvers, kehrt Vincent van Gogh dann überraschend noch einmal zurück zu der Nahansicht, die er für *Les racines* und auch für die *Sous-Bois*-Bilder aus Paris gewählt hatte. Ronald Pickvance verweist 1986 im Katalog zur Ausstellung *Van Gogh in Saint-Rémy and Auvers* des Metropolitan Museum of Art die Ähnlichkeit zwischen *Baumwurzeln* und *Baumstämme* von 1890 und dem 1882 entstandenen *Les Racines*<sup>759</sup>. Acht Jahre, nachdem er sich zum ersten Mal für dieses Thema erwärmt hatte, greift er das Motiv von Baumwurzeln und Unterholz nun noch einmal auf. *Baumwurzeln* und *Baumstämme* (F 816, JH 2113; Abb. 24) zeigt, welche Entwicklung der Maler während dieser Zeit zurückgelegt hat und welche Werte ihm wichtig geblieben sind.

---

<sup>759</sup> Vgl. Kat. Ausst. Van Gogh in Saint-Rémy and Auvers, The Metropolitan Museum of Art, New York 1986/1987, New York 1986, S. 283 und Schneede, Uwe: Van Gogh in St. Rémy und Auvers: Gemälde 1889/1890, München 1989, S. 24.



Vincent van Gogh lässt sich im Mai 1890 in Auvers nieder. Das Wiedersehen mit der nördlicheren Landschaft bewegt ihn dazu noch einmal eine umfangreichere Serie in Angriff zu nehmen. Deren erstes vereinendes Element ist das extreme Format des doppelten Quadrats. Inspiration für dieses ungewöhnliche Seitenverhältnis mag van Gogh bei Puvis de Chavannes gefunden haben<sup>760</sup>. Ein einziges Mal verwendet er eine solche Leinwand als Hochformat: für das Bildnis von *Maguerite Gachet am Piano* (F 772, JH 2048). Dieses Porträt scheint ihm farblich die ideale Ergänzung zu einer querformatigen Ansicht von Weizenfeldern zu sein<sup>761</sup>. Die zwölf anderen Arbeiten auf diesen Leinwänden von 100 × 50 cm sind im Querformat ausgeführt. Sie zeigen alle verschiedene Landschaftsausschnitte, von Ansichten des Gartens des Malers Charles-François Daubigny (F 776, JH 2104; F 777, JH 2105) über ein zwischen langen Reihen von Baumstämmen spazierendes Paar (F 773, JH 2041) bis hin zu verschiedenen Ausblicken über die Auvers umgebenden Kornfelder, mal im Regen (F 811, JH 2096), mal mit Heuhäufen (F 809, JH 2098) oder -garben (F 771, JH 2125) oder überflogen von einem Krähenschwarm (F 779, JH 2117). Wie durch ein Weitwinkelobjektiv zeigt van Gogh weitschwenkende Panoramen seiner Umgebung. In diesen Arbeiten kann der Betrachter den Blick teilweise meilenweit schweifen lassen, so etwa in *Weizenfeld unter einem Gewitterhimmel* (F 778, JH 2097), in dem nichts weiter zu sehen ist als der dunkelblaue, unendlich weit erscheinende Himmel, der sich über die endlosen Ebene spannt, in der sich ein helles, saftig grünes Feld an das nächste reiht. In dieser Symphonie aus Grün und Blau gibt es nichts, was sich dem Auge in den Weg stellen könnte. Welch einen Kontrast dazu bildet da das ebenfalls zu diesem Zyklus gehörende *Baumwurzeln und Baumstämme*.

Wie einst in den Sous-Bois-Bildern aus Paris scheint der Betrachter tief ins Unterholz eines Waldstücks eingedrungen zu sein, denn vor ihm bilden Bäume und Gestrüpp eine undurchdringliche Wand, der Boden ist überzogen von dem sich windenden Wurzelgeflecht. Doch

<sup>760</sup> Vgl. Walther/Metzger 2012, S. 661.

<sup>761</sup> Vgl. B 893.

Bert Maes und Louis van Tilborgh setzen sich 2012 intensiv mit diesem Gemälde auseinander und kommen zu dem Schluss, dass van Gogh hier vermutlich den überwucherten Abhang eines verlassenen Kalksteinbruchs zeigt<sup>762</sup>. Doch auch wenn Maes und van Tilborgh den Aufbau dieses Bildes entschlüsseln, spielen Räumlichkeit und Tiefenbezug in dieser Komposition nur noch eine sehr untergeordnete Rolle. Pickvance nennt dieses Bild eine Art Prototyp des Art-Nouveau-Fries<sup>763</sup>. Die blauen Stämme, das grüne Laub und der braune und ockerfarbene Erdboden bilden einen Farbteppich, in dem das Motiv in die Zweidimensionalität gepresst wird. Wurzeln und Stämme verlaufen einheitlich von oben nach unten, Richtungsbezüge, die Vorder- oder Hintergrund markieren könnten, sucht man weitestgehend vergeblich. Bert Maes und Louis van Tilborgh weisen jedoch darauf hin, dass die blaue Fläche in der linken oberen Bildecke nur als blauer Himmel gedeutet werden könne<sup>764</sup>.

Insgesamt gleicht das Motiv sehr der Variante von 1882: Baumstämme, aus der Nähe betrachtet, so dass nur ihre Wurzeln und der Teil unmittelbar darüber ins Blickfeld gelangen, während Landschaft und Himmel im Hintergrund nur wenig Beachtung finden. Die gewundenen Stämme und die verschlungenen Wurzeln sind auch 1890 detailgenau beobachtet und wiedergeben, das Hauptaugenmerk liegt auf ihren organischen, amorphen Charakterzügen. Die Stämme und Äste krümmen sich und betonen den verkrüppelten Wuchs dieser Pflanzen. Durch wiederholten Beschnitt sind die Körper der Bäume verstümmelt worden<sup>765</sup>. Das Leid, das diese Eingriffe auslösen mögen, hat der Maler in den gewundenen Formen festgehalten. Was van Gogh 1882 noch mit der Beschreibung im dazugehörigen Brief betonen muss<sup>766</sup>, verdeutlicht er nun ganz ohne Worte. Denn in wohl keiner anderen Baumdarstellung des Malers erinnern die Stämme und Äste stärker an die geschundenen Körper leidender Menschen. Mit dunklen Konturen

762 Maes, Bert/Tilborgh, Louis van: Van Gogh's *Tree roots* up close, in: Van Gogh Studies 4. Van Gogh: New Findings, Zwolle/Amsterdam 2012, S. 59 ff.

763 Vgl. Kat. Ausst. New York 1886, S. 282.

764 Maes/Tilborgh 2012, S. 59.

765 Vgl. ebd.

766 Vgl. B 222.

betont van Gogh die entscheidenden Rundungen und Auswüchse. Das kleine Bäumchen unmittelbar rechts von der Bildmitte streckt seine Äste wie Arme nach oben und greift Egon Schieles 21 Jahre später entstehendem Bild *Kleiner Baum im Spätherbst* vor, der doch seinerseits einen Totentanz aufzuführen scheint. Am rechten Bildrand ballen sich verschiedene runde, geschwungene Formen zusammen wie ineinander verschlungene, menschliche Körper. Und nicht zuletzt das seltsam knorrige, knubbelige Wurzelgebilde, das präsent im Mittelpunkt der linken Bildhälfte zu sehen ist und – wie schon Barbara Kontae im Ansatz bemerkt hat<sup>767</sup> – ohne Zweifel an den nackten Torso einer liegenden Frau erinnert: Dunkle Konturen markieren die Brüste, die Taille und die Scham. Dort, wo eigentlich Arme und Beine ansetzen, geht die Figur in Stämme und Wurzeln über.

Vincent van Gogh zeigt die Pflanzen hier so anthropomorph wie nie zuvor und gleichzeitig so abstrakt wie selten, was dazu führt, dass Pickvance dieses Bild als antinaturalistisch und doch fühlbar organisch bezeichnet<sup>768</sup>. Walther und Metzger sehen die ungewöhnlich stilisierte, sich vom Gegenstand mehr und mehr lösende Darstellungsweise sogar explizit in der Vitalität des Motivs begründet: „Gerade weil diese Natur so urwüchsig lebendig ist, zieht sich das Bild, das sie nicht mehr bannen kann, ehrfürchtig in die Zweidimensionalität und damit aus der Wirklichkeitsnähe zurück“<sup>769</sup>. Auch Maes und van Tilborgh vertreten die These, dass die Wahl für dieses Motiv nicht allein mit einer Vorliebe für dekorative Elemente zu erklären ist: „It is more than likely that by capturing the scared old bases and trunks of the trees he intended to highlight the great power and tragedy inherent in life and survival.“<sup>770</sup>

1882 sucht van Gogh mittels genauer Beobachtung und möglichst realistischer Darstellung die wahrgenommene Stimmung seines Motivs

767 Kontae, Barbara: *Lebendige Kunst. Psychologische Ansätze zur Van-Gogh Deutung*, München 2010, S. 25.

768 Vgl. *Kat. Ausst. New York 1886*, S. 282.

769 Walther/Metzger 2012, S. 664

770 Maes/Tilborgh 2012, S. 65.

in seiner Abbildung umzusetzen. Acht Jahre später hat er sich vom Dictum der Mimesis gelöst. Auch jetzt studiert er die Bäume und das Unterholz noch sehr genau, doch er gestattet sich nun, sein Motiv zu stilisieren, um dessen Ausdruck besser ans Licht zu bringen. Er sucht „die Berührungspunkte ‚zwischen Kunst und Natur.‘“<sup>771</sup> Durch den Verzicht auf realistische Elemente wie Plastizität und Tiefenräumlichkeit sowie durch die Annäherung an die dekorative Ornamentik, die sich in diesem Bild vollzieht, gleichen sich die Pflanzenkörper mehr und mehr den menschlichen Körpern an. Die Vereinfachung lässt die Gemeinsamkeiten, die van Gogh zwischen Baum und Figur erkennt, immer deutlicher zu Tage treten. In seiner Ausführung mag dieses Werk mit seinen „amorphen, frei veränderlichen, nie sich wiederholenden Formen“<sup>772</sup> ein Vorbote der Art nouveau sein. Doch in seinem Motiv ist es ein Rückgriff auf eine von van Goghs frühesten Landschaftsdarstellungen, die die Vermittlung von Emotion zum Ziel hatten. Es zeigt, dass Vincent van Gogh Bäume am letzten Tag seiner Laufbahn – Maes und van Tilborgh legen überzeugend dar, dass es sich bei *Baumwurzeln und Baumstämme* tatsächlich um dasjenige Gemälde handelt, an dem Vincent van Gogh zu allerletzt vor seinem Tod arbeitet<sup>773</sup> – noch auf genau dieselbe Weise betrachtet, wie ganz zu Anfang: Als fühlende, leidende, kämpfende, dem Menschen ähnelnde, empfindsame Wesen.

---

771 Wälther/Metzger 2012, S. 664

772 Ebd.

773 Maes/Tilborgh 2012, S. 67 ff.



## 6 Menschennesterchen – Vincent van Goghs Hüttendarstellungen

Des maisons, accroupies, se contorsionnant passionnément ainsi que des êtres qui jouissent, qui souffrent, qui pensent<sup>774</sup>

Neben den unterschiedlichen Darstellungen, in denen Vincent van Gogh der unberührten Natur den Anschein von empfindendem Leben verleiht, gibt es noch eine weitere Werkgruppe, die es verdient, unter dem Aspekt dieser Verlebendigung betrachtet zu werden. Ähnlich wie Baumdarstellungen, mit denen der Maler sich bereits zu Beginn seines Schaffens auseinandersetzt und die er bis zu seinem Lebensende immer wieder zum Thema macht, finden sich in seinem gesamten Werk auch immer wieder Hüttendarstellungen. Zu den Zeiten, in denen van Gogh sich in größeren Städten aufhält, interessiert er sich nie besonders für Straßenszenen und die damit verbundenen Darstellungen von urbanen (Wohn-)Gebäuden. Doch die einfachen Behausungen der ländlichen Bevölkerung wecken immer wieder sein Interesse. Erstmals setzt er sich im Herbst 1883, nachdem er Den Haag verlassen hat, intensiver mit der Darstellung verschiedener Hütten und Bauernhäuser auseinander. Bis 1885 kommt er immer wieder auf dieses Thema zurück. Dann verlässt ihn das Interesse dafür. Doch 1890, nur wenige Monate vor seinem Tod, kehrt er nochmals zu diesem Sujet zurück: In Saint-Rémy malt er mehrere *Erinnerungen an den Norden*, die verschiedene kleine Häuschen zeigen, und nach seinem Umzug nach Nordfrankreich malt er, wie einst in Holland, die Hütten in seiner Umgebung.

Nicht alle Bauernhäuser oder Hütten, die van Gogh in seinen Bildern zeigt, eignen sich für einen Vergleich mit lebenden Wesen. Doch Vincent van Gogh stellt eine enge Verbindung zwischen den Häusern und ihren Bewohnern sowie der sie umgebenden Natur her. In eini-

---

<sup>774</sup> „Häuser, kauernnd, winden sich leidenschaftlich so wie Lebewesen, die sich freuen, die leiden, die denken“ Aurier 1890, S. 25.

gen Arbeiten visualisiert er diese Zusammenhänge, so dass die Hütten, ganz so, wie Aurier sie beschreibt, als selbst zur Empfindung fähiger Teil ihrer Umgebung erscheinen.

Im Herbst 1883 verlässt Vincent van Gogh nach fast zwei Jahren Den Haag und lebt für einige Wochen in Drente. Die ländliche Gegend ist dort von großen Moorgebieten und Heidelandschaft geprägt. Diese Natur fasziniert van Gogh und er unternimmt lange Wanderungen. Dabei begeistern ihn auch die Behausungen der Torfstecher und Moorbauern. Er nimmt sie allerdings nicht als Fremdkörper, sondern als festen Bestandteil der Landschaft wahr. So beschreibt er seinem Bruder das Motiv der Zeichnung *Bauernhaus bei Nacht* (F 1097, JH 418) als „het hutje dat in de natuur magtig mooi was“<sup>775</sup>. Die Hütte mit dem tief nach unten gezogenen Dach fügt sich in den Augen des Malers nahtlos in die Landschaft ein. Das zeigt er nicht nur dadurch, dass sich die Schraffur, mit der er den Horizont begrenzt, an der unteren Dachkante wiederholt, sondern auch, indem sich die beiden schlanken Baumstämme rechts im Vordergrund zur Bildmitte hinneigen und so die Schräge des Hüttendachs wieder aufgreifen.

Etwa zeitgleich entsteht auch das Gemälde *Bauernhof mit Torfstich* (F 22, JH 421; Abb. 25). Wie zu *Bauernhaus bei Nacht* fertigt van Gogh auch nach dieser Arbeit in einem seiner Briefe eine kleine Skizze an, um seinem Bruder eine deutliche Vorstellung dieses Werkes zu vermitteln. Dazu schreibt er: „Het onderste is, met een teer groen korenveldje op den voorgrond & verwelkte grassen achter 't huisje & hoopen turf, weer een doorkijkje op de heide en de lucht heel licht.“<sup>776</sup> Die Höfe der Torfbauern sind für Vincent van Gogh fester Bestandteil der Heidelandschaft. Der Maler sieht eine enge Zusammengehörigkeit von menschengemachtem Gebäude und natürlicher Umgebung. Diese ergibt sich vor allem dadurch, dass die Menschen der Gegend ihre Häuser aus den Materialien bauen, die die Natur ihnen vor Ort

---

<sup>775</sup> „dieses Hüttchen, das in der Natur sehr schön war“ B 398.

<sup>776</sup> „Diese Untere, mit einem zart grünen Kornfeldchen im Vordergrund & verwelktem Gras hinter dem Häuschen & Torfstapeln ist wieder ein Durchblick auf die Heide und den ganz hellen Himmel.“ B 396.

bietet. Dieses Zusammenspiel von Mensch und Natur entspricht ganz van Goghs Ideal. Kurz nach seiner Ankunft in Hooogeveen schickt Vincent Theo eine Skizze nach einer Studie von einer dieser Hütten in der Heide, die ihn schon direkt nach seiner Ankunft begeistern. Leider sind weder die Studie noch die Skizze erhalten, so dass lediglich die Beschreibung des Malers noch einen Hinweis auf dieses Werk liefern kann: „Ik voeg hierbij een krabbeltje naar mijne eerste geschilderde studie uit deze buurt, eene hut op de heide. Een hut geheel uit pluggen en stokken slechts gemaakt.“<sup>777</sup> Die ausschließliche Verwendung natürlicher, regionaler Baumaterialien begeistert den Maler. Im selben Brief schildert er seinem Bruder die Landschaft sehr ausführlich und schreibt unter anderem:

Om U een staaltje te geven van het echte van deze streek, Terwijl ik die hut zat te schilderen kwamen er twee schapen en een geit die *op het dak* van dit woonhuis begonnen te grazen. De geit klom op den nok en keek den schoorsteen in. De vrouw die iets op het dak hoorde, schoot naar buiten en slingerde haar bezem naar de geit voornoemd, welke als een gems naar beneden sprong.<sup>778</sup>

Die Erzählung dieser kurzen Episode verdeutlicht, was Vincent van Gogh an diesen Häuschen so fasziniert, dass er sie immer wieder malt: Sie sind vollkommen in die Landschaft eingebunden und werden auch von den Tieren als dieser zugehörig wahrgenommen. Ziege und Schafe machen keinen Unterschied zwischen ihrer ebenerdigen Weide und dem Dach der kleinen Hütte. Die Behausung der Menschen wird zum organischen Bestandteil der Natur. Das natürliche Baumaterial und die Bauweise, bei der die Häuser durch ihre bis zum Boden reichenden

<sup>777</sup> „Ich füge hier eine Kritzelei bei, nach meiner ersten gemalten Studie von dieser Gegend, eine Hütte in der Heide. Eine Hütte ganz aus Torfsoden und Stöcken gemacht.“ B 386.

<sup>778</sup> „Um dir ein Beispiel von dem authentischen Charakter dieser Gegend zu geben: Während ich dasaß, um die Hütte zu malen, kamen zwei Schafe und eine Ziege, die *auf dem Dach* von diesem Wohnhaus zu grasen begannen. Die Ziege kletterte auf den First und schaute in den Schornstein hinab. Die Frau, die etwas auf dem Dach hörte, schoss nach draußen und warf ihren Besen nach der vorher genannten Ziege, welche wie eine Gämse nach unten sprang.“ Ebd.



Dächer wie Hügel in der Ebene erscheinen, integrieren die Gebäude in ihre Umgebung statt sie davon abzusetzen.

In Gemälden wie *Bauernhof mit Torfstich* und *Bauernhäuser* (F 17, JH 395; Abb. 26) verdeutlicht Vincent van Gogh diese Verschmelzung von Gebäude und Landschaft. Sein Hauptwerkzeug ist dabei die Farbigkeit. Dies wird besonders bei *Bauernhof mit Torfstich* deutlich. Das bräunlich graue Reetdach, das fast das gesamte Haus überwölbt, hebt sich farblich nicht von seiner Umgebung ab. Die grau-grünen Wiesen, das gebrochene Ocker der Felder, die Torfstapel in der gleichen Farbe wie das Haus, das alles bildet eine Einheit. Einzelheiten wie Wege, Gräben oder auch der Eingang ins Haus werden nur durch schwarze Akzente deutlich. Und auch der graue Himmel passt sich diesem Farbklang an. Das Bauernhaus hebt sich nur durch seinen Umriss von der flachen Umgebung ab. Ganz ähnlich geht van Gogh auch bei *Bauernhäuser* vor. Hier sind die Giebelwände der beiden Häuser zwar gelb bzw. rot gestrichen, doch diese in ihrer Reinform leuchtenden Farbtöne sind hier stark abgedunkelt und gebrochen, so dass sie in der Einheit aus Schwarz, Grau und Grün wenig auffallen. Wie Decken haben sich die bräunlichen Dächer über die farbigen Wände gelegt, so dass sich erneut nur die Umrisse vor dem helleren Himmel abheben. Diese Bilder ähneln Jules Duprés *Abendstunde*, einem Gemälde, das Vincent van Gogh im Sommer 1882 im Mesdag Museum in Den Haag sieht<sup>779</sup> und dessen Urheber er Zeit seines Lebens große Bewunderung entgegenbringt.

In diesen frühen Bildern scheinen sich die Hütten zu ducken, bemüht, in der flachen Landschaft nicht aufzufallen. Diese Wirkung hat ihren Ursprung in der gedrungenen, niedrigen Bauweise, doch van Gogh forciert diesen Eindruck durch die Farbgebung, mit der er die Häuschen mit der Landschaft vereint statt sie von ihr abzuheben. Dabei liegt sein Ziel wieder einmal darin, die Gegend genau so zu zeigen, wie er sie vor sich sieht und er schreibt über diese Arbeiten, sie „stil en bedaard eenvoudig buiten zijn geschilderd, trachtende *niets te zeggen*

---

779 Vgl. ebd.

*er in dan wat ik zag.*<sup>780</sup> Als van Gogh Hoogeveen Mitte September erreicht, schildert er Theo seine ersten Eindrücke von der Heide wie folgt: „Dan – op dat heete middaguur is de heide verre van liefelijk soms.– is agaçant vervelend en vermoeiend als de woestijn, even onherbergzaam en als ’t ware vijandig.“<sup>781</sup> Doch die Moorlandschaften und Behausungen der Torfbauern, die er einige Wochen später malt, entstehen in einer veränderten Stimmung. Er zeigt die unwirtliche Wüstenei nicht im gleißenden Licht der Mittagssonne, sondern gibt die Landschaft im trüben Dämmerlicht eines spätherbstlichen Nachmittags oder Abends wieder. Passend dazu charakterisiert er die Heide wenige Wochen später als arglos und traurig<sup>782</sup>.

In der weiten Heide kauern sich diese Hütten vor dem Horizont nieder, stets in einiger Entfernung zum Betrachter, der wie bei einem schlafenden Tier eine gewisse Hemmung empfindet, sich ihnen zu nähern. Metzger und Walter ziehen eine Verbindung zwischen diesen Arbeiten und van Goghs persönlichem Empfinden in dieser Zeit, in der er sich in die Einöde von Drente flüchtet:

Wie die gedrungenen Bauernhütten der Gegend, die windschlüpfrig nur mit ihren Dachschrägen über die endlose Weite der Landschaft lugen, macht sich van Gogh ganz klein. In den wie zufällig über die Ebene verstreuten Katen findet er die Metapher für sein eigenes Bedürfnis nach der anonymen Verstecktheit, in der er sich der Rechenschaft entzieht.<sup>783</sup>

In einem Brief an seine Eltern nimmt Vincent Bezug auf deren Warnung vor Leuten in seiner Umgebung. Dabei beschreibt er seinen eigenen Eindruck der Bewohner von Het Heike, die seine Eltern des gegenseitigen Betrugs bezichtigen. An dieser Stelle zeigt sich, dass der Maler das Wesen der Menschen in ihren Behausungen gespiegelt sieht: „Het

780 „wurden still mit Bedacht einfach draußen gemalt, darum bemüht, *nichts darin zu sagen als das, was ich sah*“ B 432.

781 „Dann – in der Mittagshitze ist die Heide manchmal gar nicht lieblich. – ist es so ärgerlich langweilig und ermüdend wie die Wüste, genauso unwirtlich und als wäre sie feindselig.“ B 387.

782 Vgl. B 395.

783 Walther/Metzger 2012, S. 99.

Heike vond ik een merkwaardig voorbeeld van energie, die huisjes elk met een stukje groen land, dat arme troepje zamen strijd voerende tegen de onvruchtbaarheid der heide.<sup>784</sup> Diese Verbindung wird in den Bildern, die in den darauffolgenden Jahren entstehen, noch offensichtlicher werden.

Ab dem Winter 1883/84 lebt van Gogh wieder in seinem Elternhaus in Nuenen und auch hier entstehen einige Darstellungen von Hütten der einfachen Landbevölkerung. Eines dieser Bilder ist *Hütte* (F 92a, JH 806), ein Werk, das sich heute in Privatbesitz befindet. Vermutlich dasselbe Haus zeigt van Gogh in *Bauernhaus mit Bäumen* (F 93, JH 805). Ein ganz ähnliches Häuschen stellt er auch in *Hütte* (F 83, JH 777; Abb. 27) dar. Diese Katen gefallen Vincent besonders gut und regen ihn zu verschiedenen Assoziationen an, die eine genauere Betrachtung wert sind. Anfang Juni schreibt er seinem Bruder, eine Hütte mit bemoostem Dach erinnere ihn an das Nest eines Zaunkönigs<sup>785</sup>. Dieser Vergleich ist kein Zufall, denn wenige Tage zuvor unternimmt der Maler gemeinsam mit einem Bauernjungen eine lange Wanderung, weil er unbedingt das Nest eines solchen Vogels finden will.<sup>786</sup> Tatsächlich können sie schließlich sechs Zaunkönignester mit nach Hause bringen. Am Ende desselben Briefes wird van Gogh sogar noch deutlicher:

Doch aan de buitenhuizen [...] werkende en gevallen zoekende, heb ik zulke mooie hutten gevonden dat ik nu toch nog een stuk of wat variaties

784 „Ich hielt Het Heike für ein außergewöhnliches Beispiel von Energie, die Häuschen jedes mit einem Stück grünem Land, das arme Grüppchen zusammen den Kampf führend gegen die Unfruchtbarkeit der Heide.“ B 399.

785 Vgl. B 507.

786 Vgl. B 507. Verschiedene Zeitgenossen bezeugen, dass Vincent van Gogh Vogelnesster sammelte (Vgl. Anmerkung 10 in B 507). Die Nester machte er auch zum Motiv verschiedener Stillleben: *Stillleben mit drei Vogelnestern*, Nuenen, September/Okttober 1885, Öl auf Leinwand, 33,5 × 50,5 cm, F 108, JH 940, Otterlo, Kröller-Müller Museum; *Stillleben mit drei Vogelnestern*, Nuenen, Oktober 1885, Öl auf Leinwand auf Holz, 43 × 57 cm, F 110, JH 941, Den Haag, Haags Gemeentemuseum; *Stillleben mit fünf Vogelnestern*, Nuenen, September/Oktober 1885, Öl auf Leinwand, 39,5 × 46 cm, F 111, JH 939, Amsterdam, Van Gogh Museum; *Stillleben mit drei Vogelnestern*, Nuenen September/Oktober 1885, Öl auf Leinwand, 33 × 42 cm, F 112, JH 938, Otterlo, Kröller-Müller Museum.

van deze „*menschennestjes*“, die me zoo doen denken aan de nesten van winterkoninkjes – moet uithalen, n.l. ze schilderen.<sup>787</sup>

„Menschennesterchen“ – mit diesem Ausdruck unterstreicht van Gogh, wie ursprünglich und zur umgebenden Natur zugehörig ihm diese einfachen Hütten erscheinen. In den Werken, die 1883 entstanden waren, zeigt van Gogh den Einklang mit der Landschaft auf, indem er die Häuschen optisch in ihre Umgebung integriert und so eine Einheit aus Natur und menschlicher Behausung erschafft. Zwei Jahre später wählt er eine andere Darstellungsweise. Zwar verschmelzen die Hütten, die er in der Abenddämmerung zeigt, in der Dunkelheit erneut mit ihrer Umgebung, während ihre Dächer sich deutlich gegen den Abendhimmel abheben, aber der Betrachter ist nun näher an die Gebäude herantreten und bei genauerem Hinsehen werden viel mehr Einzelheiten sichtbar. Van Goghs Ziel ist es nun nicht mehr, die Häuser wie Hügel in der Landschaft zu tarnen, sondern ihren Charakter als Zuhause herauszuarbeiten. Mal sind ihre Bewohner bereits in der unmittelbaren Nähe, mal leuchtet ein kleines Licht in einem der Fenster. Kurz vor der hereinbrechenden Nacht offenbaren sich diese Häuschen als Zufluchtsort. Die enge Verbundenheit der Menschen und ihrer Behausung zur Natur zeigt sich zwar erneut auch in den natürlichen Baumaterialien wie den Reetdächern, vor allem aber in van Goghs Vergleich mit den Vogelnestern. Die Menschen als Einwohner in der Natur haben sich im Einklang mit ihr ihren Rückzugsort gebaut – die Hütten gehören deshalb genauso in diese natürliche Umgebung hinein wie das Nest eines Zaunkönigs.

Die Hütten sind für van Gogh Bestandteile der Natur und als solche erinnern sie ihn wiederum an menschliche Wesen. Wie schon in Bäumen und Blumen, so meint van Gogh auch in den kleinen Häuschen in der Heide so etwas wie einen eigenen, empfindenden Charakter zu

---

787 „Doch an den Bauernhäusern [...] arbeitend und Themen suchend, habe ich derartig schöne Hütten gefunden, dass ich nun doch noch ein Stück oder ein paar Variationen von diesen ‚Menschennesterchen‘, die mich so an die Nester von Zaunkönigen denken lassen, ausnehmen, nämlich malen muss.“ B 507.

erkennen. Gerade die Hütte, die er bereits mit einem Vogelnest verglichen hat, löst in ihm noch weitere Assoziationen aus:

Ik ben eigenlijk van plan om 't schij van de hut nog eens te herhalen. Het geval trof mij buitengewoon, die twee hutten half vergaan onder één zelfde rietdak deden mij denken aan een paar oude afgeleefde luidjes die maar één wezen uitmaken en die men elkaar ziet steunen.<sup>788</sup>

Die Hütte enthält demnach zwei Wohneinheiten und, wie van Gogh berichtet, auch zwei Kamine, man darf es sich also wohl wie eine Art Doppelhaus vorstellen. Die beiden Einheiten teilen sich eine Wand, an die sie sich in van Goghs Augen beide – vereint unter einem gemeinsamen Dach – anlehnen. Das verfallene, windschiefe Häuschen vergleicht der Maler mit einem alten Paar, vermutlich aus eben jener mittellosen Schicht, die es bewohnt. In seiner Vorstellung stützen die Häuserhälften einander so, wie auch Eheleute einander Halt geben, mag dies nun im auf das Leben übertragenen Sinn oder auch ganz wörtlich als gegenseitige physische Unterstützung gemeint sein. So wie Weiden und Wirsing van Gogh wie Menschen erscheinen, so sieht er nun auch in dieser Hütte Züge, die zunächst lebenden Wesen zugeordnet werden. Hier offenbart sich die bereits in dem Brief an seine Eltern angedeutete Verbindung, die van Gogh zwischen dem Charakter der Menschen und ihrer Behausungen sieht.

In diesem Zusammenhang ist anzumerken, dass Vincent van Gogh in der ersten Hälfte des Jahres 1885 hauptsächlich als Figurenmaler arbeitet. In den ersten vier Monaten dieses Jahres entstehen über dreißig seiner sogenannten „Köpfe“. Dafür porträtiert er immer wieder Bauern und Bäuerinnen der Umgebung, die meisten davon mehrmals. Er wählt stets einen ähnlichen Bildausschnitt, zeigt die Menschen im Schulterstück oder Brustbild, variiert dabei aber zwischen Frontal- und verschiedenen Profilansichten. Bei der Farbigkeit verfolgt er das Ziel

<sup>788</sup> „Ich habe eigentlich den Plan, das Bild von der Hütte noch einmal zu wiederholen.

Diese Geschichte traf mich außergewöhnlich, die zwei Hütten, halb verfallenen unter ein und demselben Schilfdach ließen mich an ein Paar alter, abgelebter Leute denken, die aber ein Wesen bilden und die man einander stützen sieht.“ B 506.

„peint avec de la terre“<sup>789</sup>, ein Ausdruck, auf den er vermutlich in Sensiers Biografie über Jean-François Millet gestoßen war. Sensier überliefert Théophile Gautiers Salonkritik und seine Aussage zum *Sämann*: „Il y a du grandiose et du style dans cette figure au geste violent, à la tournure fièrement délabrée, et qui semble peinte avec la terre qu’il enseme.“<sup>790</sup>. Dieser Vergleich hat Vincent van Gogh nachhaltig beeindruckt. Im April 1885 drückt er gegenüber seinem Bruder seine Zustimmung zu diesem Ausspruch aus:

Wat is dat echt gezegd van de figuren van Millet – *son paysan semble peint avec la terre qu’il enseme!* Wat is dat juist en waar. En hoezeer komt het er op aan op ’t palet die kleuren *die men niet noemen kan* en waaruit eigenlijk alles – als grondslag – bestaat, te weten te maken. Misschien – ’k zou durven zeggen *zeker* – zullen de kwesties van *kleuren*, en bepaaldelijk gebroken – en – neutrale – kleuren, U op *nieuw* preoccupeeren.<sup>791</sup>

Hier deutet sich an, was sich etwas später in *Die Kartoffeleesser* konkretisiert: Van Goghs Ziel ist es, die Umgebung, in der die Menschen, die er malt, ihr tägliches Leben bestreiten, in deren Erscheinung auftreten zu lassen. Durch die erdigen Farbtöne will er in den Gesichtern die Landschaft, in der die Menschen leben, zum Ausdruck bringen.

Im Mai entsteht, etwa zeitgleich mit rund sechs *Köpfen*<sup>792</sup>, „een groote studie van een hut s’avonds“<sup>793</sup>. Dieses Bild, *Hütte* (F 83; JH 777), ist eine Ansicht jenes Häuschens mit dem bemoosten Dach, das den Maler an das Nest eines Zaunkönigs erinnert und kann als ein Haupt-

789 Vgl. B 505.

790 „Da ist Großartiges und Stil in dieser Figur mit der heftigen Geste, dem stolz verfallenen Aussehen, und die mit der Erde, die sie besät, gemalt zu sein scheint.“ Gautier 1851, S. 2.

791 „Wie ist das richtig gesprochen über die Figuren von Millet – *sein Bauer scheint mit der Erde, die er besät, gemalt zu sein!* Wie ist das treffend und wahr. Und wie sehr kommt es auf das Wissen an, auf der Palette die Farben zu machen, *die man nicht benennen kann* und aus denen eigentlich alles – als Grundlage – besteht. Vielleicht – ich wage zu sagen immer – sollen die Fragen nach *Farben*, und besonders gebrochenen – und – neutralen – Farben, dich *erneut* beschäftigen.“ B 495.

792 Vgl. Anmerkung 5 in B 502.

793 „eine große Studie von einer Hütte am Abend“ B 502.

werk der niederländischen Jahre van Goghs angesehen werden. In den Berichten von den Fortschritten seiner *Köpfe* betont van Gogh immer wieder, dass seine Modelle in eben solchen Hütten wohnen und er seine Studien auch dort anfertigt<sup>794</sup>. Dieser Zusammenhang scheint ihm sehr wichtig zu sein. Obwohl er zu diesem Zeitpunkt über ein eigenes geräumiges Atelier verfügt<sup>795</sup>, wo die Menschen ihm Modell sitzen könnten, versucht er, sie in ihrer persönlichen Umgebung zu skizzieren.

Dass Vincent van Gogh die reine Studiomalerei ablehnt und ein Studium nach der Natur für unerlässlich hält, ist bekannt. Doch dieses Vorgehen bei seinen *Köpfen* deutet darauf hin, dass Studien für Porträts in seinen Augen nicht nur nach der Natur, sondern auch in ihrer natürlichen Umgebung gefertigt werden sollten. Eine solche Entscheidung dürfte van Gogh nur getroffen haben, weil er vom direkten Einfluss des unmittelbaren Aufenthaltsortes auf den Charakter und die Erscheinung einer Person überzeugt war. Und so wie van Gogh in der Gestalt der Bauern ihre Behausungen erkennt und ausdrückt, so spiegeln sich in den Darstellungen der Hütten auch ihre Bewohner wieder, was ihnen ihre menschenähnlichen Züge verleiht. Sie werden zu Stellvertretern ihrer Einwohner.

Dieser Ausdruck dürfte auch bei der Arbeit an *Hütte* (F 83; JH 777) Vincent van Goghs Ziel gewesen sein. Der Maler zeigt das eingeschossige Häuschen mit dem steilen Reetdach in der Abenddämmerung.

794 Vgl. u.a. B 484: „Gegeven wat ge me schrijft over uw gevoelens betreffende diverse opvatting van koppen, geloof ik dat deze die regelregt uit een hut met bemost stroodak komen, al zijn 't studies, en niets anders, U niet absoluut ontoepasselijk zullen voorkomen.“ („Nach dem, was du mir über deine Gefühle über verschiedene Ansichten der Köpfe schreibst, glaube ich, dass diese, die direkt aus einer Hütte mit bemoostem Strohdach kommen, obwohl es nur Studien sind und nichts weiter, dir nicht vollkommen unpassend vorkommen sollten.“), B 485 „Doch zooals ik reeds schreef, ze zijn in een donkere hut geschilderd & 't zijn – studies – in den regelregen zin van 't woord“ („Doch wie ich bereits schrieb, sind sie in einer dunklen Hütte gemalt & sind – Studien – im direkten Sinne des Wortes.“), B 499 „Ik heb het nu weer in de hut om er naar de natuur nog dingen aan te doen.“ („Ich habe es nun wieder in der Hütte, um daran noch Dinge nach der Natur zu machen.“)

795 Vgl. B 446.

Die Fenster sind dunkel, doch im Inneren scheint ein Feuer zu glimmen. Eine Frau mit blauem Kleid und weißer Haube steht vor dem Haus und blickt durch eines der geöffneten Fenster hinein. Rechts neben dem Haus neigen zwei dünne Bäumchen ihre nur spärlich belaubten Äste über das Dach, im Hintergrund erhebt sich der Waldrand. Der Himmel ist von grauen Wolken überzogen, doch an einigen Stellen leuchtet er noch orange und türkis. Die Wände der Hütte nehmen den rötlichen Ockerton des Erdbodens im Vordergrund wieder auf, das Dach zeigt das gleiche Graugrün wie die Bäume im Hintergrund. Van Gogh verwendet hier ähnliche Farben wie bei vielen seiner *Köpfe* in dieser Zeit. Das moosige Dach, das sich rechts tief über die Hauswand in Richtung des Erdbodens zieht, sitzt über der fleckigen rotbraunen Mauer wie die grünlich weiße Haube über dem wettergegerbten, rotwangigen Gesicht der Frau, die van Gogh in *Kopf einer Bäuerin mit weißer Haube* (F 388r, JH 782; Abb. 28) porträtiert. Was die dunklen Augen der Bäuerin sind, das sind der Hütte die leeren Fenster und die offene, ins Dunkle führende Tür. Vincent van Gogh versucht nicht krampfhaft, die Hütte zu anthropomorphisieren, er legt in Porträt und Hütte lediglich eine ähnliche Stimmung, die Melancholie der hart arbeitenden und doch nur wenig besitzenden Bauern, weil er diesen Ausdruck in beiden Motiven wahrnimmt.

Nach dem Sommer 1885 scheint Vincent van Gogh dann allerdings für lange Zeit das Interesse an den Hütten zu verlieren, denn als Bildthema tauchen sie nicht mehr auf. Doch die einfache Hütte des Arbeiters auf dem Land bleibt für ihn das Ideal eines Gebäudes. Im Oktober 1889 schreibt er an Emile Bernard: „Enfin pour moi en fait d’architecture ce que je connais de plus admirable c’est la chaumière au toit de chaume moussu avec son foyer noirci.“<sup>796</sup> Darin klingt die Erinnerung an die in Drente und Brabant gemalten Hütten an und einige Monate später, Ende April 1890, schreibt er seinem Bruder „Puis si tu veux je referai la vieille tour de Nunen et la chaumière. Je crois que si tu les

---

796 „Schließlich ist für mich hinsichtlich der Architektur das bewundernswerteste, was ich kenne, die ärmliche Hütte mit einem bemoosten Strohdach, mit ihrer rußigen Feuerstelle.“ B 809.



as encore j'en ferais à présent de souvenir quelque chose de mieux.“<sup>797</sup> Über all die Jahre hat er sein Bild *Hütte* (F 83; JH 777) im Gedächtnis behalten und im gleichen Brief berichtet er seinem Bruder auch, er habe während seiner Krankheit aus dem Kopf einige kleine Leinwände gemacht, die er als Erinnerungen an den Norden bezeichnet<sup>798</sup>. Um welche Motive es sich dabei handelt, lässt er gegenüber Theo jedoch offen. Allerdings schreibt er am selben Tag auch einen Brief an seine Mutter und seine Schwester und berichtet ihnen, er habe eine Erinnerung an Brabant<sup>799</sup> gemalt und dabei handele es sich um „hutten met mosdaken en beukenheggen op een herfstavond met een stormachtige lucht, de zon rood ondergaande in rosse wolken“<sup>800</sup>. So kehren die Hütten mit den bemoosten Dächern in van Goghs Œuvre zurück, während er noch in Saint-Rémy weilt. Drei Gemälde van Goghs sind mit *Erinnerung an den Norden* betitelt (F 673, JH 1919; F 674, JH 1920; F 675, JH 1921). Die ersten beiden zeigen das gleiche Motiv und unterscheiden sich nur marginal in Bildausschnitt, Farbgebung und Pinselduktus. Das dritte ist eine eigenständige Komposition.

Diese dritte Fassung von *Erinnerung an den Norden* (F 675, JH 1921) zeigt in einem Querformat von einem erhöhten Standpunkt aus den Blick auf mehrere Reihen Hütten in einiger Entfernung. Der tiefe Horizont lässt dem Himmel viel Raum, der etwa zwei Drittel der gesamten Bildfläche einnimmt. Im Vordergrund stehen einige Büsche und Hecken, dahinter liegt das kleine Dorf. Die kleinen Häuser und Hütten säumen einen Dorfplatz, auf dem die dunklen Silhouetten zweier dahineilender Menschen zu erkennen sind. Links am Bildrand erheben sich hinter einer kleinen Kate zwei hohe Zypressen. Über den Himmel ziehen große Wolken, doch knapp über dem Horizont ist hinter einer der Wolkenketten die Sonne zu sehen. Sie ist leuchtend Orange und ihr Schein färbt die Ränder aller Wolken am Himmel

797 „Dann, wenn du möchtest, wiederhole ich den alten Turm von Nuenen und die Hütte. Ich glaube, dass ich, wenn du sie noch hast, jetzt nach der Erinnerung etwas Besseres machen könnte.“ B 863.

798 Vgl. ebd.

799 Vgl. B 864.

800 „Hütten mit Moosdächern und Buchenhecken an einem Herbstabend mit einem stürmischen Himmel, die rote Sonne in rötlichen Wolken untergehend“ Ebd.

strahlend gelb. Das ergibt einen starken Kontrast zur Farbgebung des restlichen Bildes. Himmel und Wolken sind überwiegend in verschiedenen Graublau- und Graugrüntönen mit violetten oder gelblichen Akzenten gehalten. Die Häuser, Büsche und die umgebenden Felder haben den gleichen graugrünen Grundton, der hier allerdings nicht ins Bläuliche spielt, sondern durch rötliche und braune Abstufungen erweitert wird. Aus dieser Einheit gedeckter und gebrochener Farben leuchtet die Abendsonne umso kräftiger hervor. Das Bild weist den für van Gogh 1890 typischen, sehr freien und bewegten Pinselduktus auf, bei dem die einzelnen Gegenstände ihre Form verlieren und ineinander übergehen können. So scheinen beispielsweise die Zypressen mit den sich hinter ihnen auftürmenden Wolken zu verschmelzen. Die Hütten, die sich in ihrer Farbigkeit nicht von ihrer Umgebung abheben und auch kaum über den Horizont hinausragen, hat van Gogh mit dunklen Konturen versehen, so dass sie für den Betrachter deutlich zu erkennen sind. Dies verleiht ihnen jedoch gleichzeitig eine gewisse Skizzenhaftigkeit. Der Fokus dieses Gemäldes liegt auf dem bewölkten, von der letzten Abendsonne spektakulär beleuchteten Himmel.

Die anderen zwei Arbeiten mit dem Titel *Bauernhäuser bei Sonnenuntergang (Erinnerung an den Norden)* (F 673, JH 1919 und F 674, JH 1920; Abb. 29) zeigen ebenfalls ein Dorf mit kleinen Hütten bei Sonnenuntergang. Im Gegensatz zu dem bereits beschriebenen dritten Werk sind diese Arbeiten jedoch hochformatig und der Betrachter sieht das Dorf aus wesentlich geringerer Entfernung, und nicht länger aus der Vogelperspektive. Im Querformat sind die durch das Dorf gehenden Menschen aus großer Distanz zu sehen, in den beiden Hochformaten begegnet der Betrachter einem von ihnen direkt. Da sich die Werke F 673 und F 674 im Motiv gleichen und nur geringe Unterschiede in Format, Bildausschnitt und Farbgebung aufweisen, werden beide in der folgenden Bildbeschreibung zusammengefasst.

Beide Werke sind Hochformate, F 673 mit  $45,5 \times 43$  cm allerdings beinahe quadratisch, während F 674 mit  $50 \times 39$  cm einen deutlicheren Unterschied in den Kantenlängen aufweist. Im Vordergrund verläuft ein von Grasbüscheln und einer Hecke gesäumter Weg diagonal von

links vorne nach rechts hinten, auf dem ein blau gekleideter Mann dem Betrachter entgegenkommt. In beiden Versionen befindet sich dieser Mann in der rechten unteren Bildecke, in F 673 ist er sogar bereits vom rechten Bildrand angeschnitten. In F 674 ist der Mann ein klein wenig weiter ins Bild gerückt und hat einen Spaten geschultert, während sein Pendant in F 673 mit hängenden Armen einhergeht. Wiese und Weg sind in beiden Werken gelblich und grün, die sich anschließende Hecke greift die Farbtöne des Vordergrundes auf, ergänzt sie aber um Rot und Braun. Hinter der Hecke reihen sich kleine, weiße, strohgedeckte Häuser aneinander. Sie sind zwar von unterschiedlicher Höhe, aber an den Giebelwänden direkt aneinander gebaut. Jedes Haus hat rechts und links neben der Eingangstür je ein Fenster mit Fensterkreuz und grünlichen (F 673) beziehungsweise türkisfarbenen (F 674) Fensterläden. Das dritte Haus in der Reihe wird vom rechten Bildrand beschnitten, nach links endet die Häuserzeile an einem kleinen Schuppen mit leuchtend rotem Dach. Links davon ist eine freie Fläche, vermutlich eine Wiese zu sehen, an deren Rand sich hinter den vordersten drei Hütten weitere Häuser erheben. Die Dächer sind alle grünlich, teilweise mit Tendenzen ins Gelb oder Ocker. Aus den roten Schornsteinen aller Hütten steigt bläulicher Rauch auf. Hinter dem letzten Haus links steht sehr tief die Sonne, darüber spannt sich der Abendhimmel. In F 673 ist die Sonne von einem dunklen Rot-Orange, der Himmel bläulich grün und von roten Schlieren durchzogen. In F 674 ist die Sonne gelb und der Abendhimmel weitgehend einheitlich von einem sehr blassen Rot bis Rosa, das zum Horizont hin etwas dunkler wird. Insgesamt sind die Farben in F 674 kräftiger und reiner, während van Gogh sie für F 673 stärker mischt und abdunkelt. Zudem fügt er in dieser Fassung häufiger schwarze Pinselstriche mit ein, beispielsweise in der Hecke und den Grasbüscheln, während er sich in F 674 darauf beschränkt, die Hecke, den Arbeiter im Vordergrund und die Hütten mit dunklen Konturen zu versehen.

Van Gogh malt diese Bilder, für seine Arbeitsweise sehr ungewöhnlich, aus der Erinnerung heraus, als Reminiszenz an die Provinz Brabant, in der er und seine Familie so lange gelebt haben. Der Anlass dafür, sich Anfang 1890 wieder mit der alten Heimat zu beschäftigen, findet

sich möglicherweise in dem Umzug seiner Mutter und seiner Schwester Willemien von Breda in Nordbrabant nach Leiden in der Provinz Südholland, wo bereits Vincents Schwester Anna mit Ehemann und Kindern lebt. Mit dem Umzug von Mutter und Schwester löst sich auch die letzte familiäre Bindung an die Gegend, in der der Maler aufgewachsen ist – „Et puis il n'y aura plus guère personne de nous autres en Brabande.“<sup>801</sup>. Dass ihn dieser Gedanke bewegt, wird aus einem Brief an seine Mutter vom Herbst 1889 ersichtlich: „ik kan 't me wel begriipen dat U gaarne meer in de buurt van uw kleinkinderen zijn wilt. Maar het zal toch een vreemd gevoel zijn te denken er niemand van ons in Brabant gebleven is.“<sup>802</sup>. Als auch die letzten Familienmitglieder die einstige Heimat verlassen, beginnt Vincent van Gogh sich mit neuer Sentimentalität an diese Gegend zu erinnern und in einem weiteren Brief an seine Schwester Anna vom Dezember 1889 lässt er sogar anklingen, dass Nord-Brabant zu verlassen vielleicht nicht die richtige Entscheidung für ihn gewesen sein könnte: „En zoo zal men kunnen zeggen 't misschien eenvoudiger ware geweest ik maar stillkens in Noordbrabant ware gebleven – maar dat is al zoo als 't is en wat zal een mensch er aan doen.“<sup>803</sup>.

Nachdem nun niemand aus seiner Familie mehr in Brabant lebt, wird die Wahrscheinlichkeit, noch einmal in diese Gegend zurückzukehren, für van Gogh mit einem Schlag deutlich kleiner. Damit verringert sich auch die Chance, noch einmal die dortige Landschaft zu malen. Auf diese Veränderung seiner zukünftigen Möglichkeiten reagiert van Gogh mit den drei Bildern *Erinnerung an den Norden*. Die Ähnlichkeiten dieser aus dem Gedächtnis gemalten Arbeiten mit den 1885 in Nuenen entstandenen Hütten-Darstellungen sind frappierend. Vergleicht man die beiden Versionen von *Bauernhäuser bei Sonnenuntergang (Erinnerung an den Norden)* beispielsweise mit der

801 „Und dann wird fast niemand mehr von uns in Brabant sein.“ B 798.

802 „Ich kann gut verstehen, dass du gerne näher bei deinen Enkelkindern sein willst. Aber es wird doch ein seltsames Gefühl sein, daran zu denken, dass niemand von uns in Brabant geblieben ist.“ B 803.

803 „Und so könnte man sagen, dass es vielleicht einfacher gewesen wäre, wenn ich einfach in Nordbrabant geblieben wäre – aber es ist, so wie es ist, und was soll ein Mensch deswegen tun.“ B 826.

*Hütte* (F 83; JH 777) von 1885, so zeigt sich eine enge Verwandtschaft beider Motive. Natürlich fallen zuerst die Unterschiede in Farbgebung und Pinselduktus ins Auge. Sie ergeben sich aus der malerischen Entwicklung, die Vincent van Gogh in den fünf Jahren, die zwischen den Arbeiten liegen, durchlaufen hat. Doch in den *Erinnerungen an den Norden* greift er viel aus dem Motiv der Nuenener Hütte wieder auf. Er zeigt die kleinen, eingeschossigen, strohgedeckten Hütten mit den wuchtigen Schornsteinen und den Sprossenfenstern mit den bläulich-grünen Fensterläden vor einem teilweise wolkigen, von der untergehenden Sonne beleuchteten Himmel. Sogar die blau gekleidete Figur aus dem Bild von 1885 nimmt er wieder auf, auch wenn es in *Hütte* (F 83, JH 777) eine Frau ist, die in einiger Entfernung mit dem Rücken zum Betrachter steht und nun ein Mann dem Betrachter im Vordergrund entgegenkommt. Die Werke *Bauernhäuser bei Sonnenuntergang* (*Erinnerung an den Norden*) sollen keine Kopie der *Hütte* von damals darstellen, doch sie zeigen, wie nah die einstigen Motive van Gogh im Winter 1889/90 wieder sind und wie er sie nach fünf Jahren weiterentwickelt hat. Denn wenn schon die *Hütte* von 1885 organische und lebendige Züge aufweist, so verstärkt sich dieser Effekt in den Arbeiten von 1890 massiv. Gerade Linien behält van Gogh 1890 nur noch für die Hauswände mit ihren Türen und Fenstern und die Schornsteine, kurz: für alle gemauerten Bestandteile der Häuser bei. Die Dächer, die aus Stroh, Holz und Torf, aus natürlichen Materialien bestehen, weisen amorphe Formen auf. Keine Dachkante, kein Giebel ist mehr gerade, alle Dachflächen scheinen in Bewegung zu sein. Das ergibt sich aus der stark zwischen Gelb und Grün variierenden Farbgebung ebenso wie aus den unruhigen Formen. Hinzu kommt van Goghs Entscheidung, die Fronten der Hütten mit je einem Fenster rechts und links der Haustür zu gliedern, was die Assoziation an Gesichter aufkommen lässt, die unter den Dächern wie unter Mützen hervorlugen. Dass Fenster und Türen nicht unbedingt lotrecht in die Wände eingelassen sind, verstärkt diesen anthropomorphen Effekt noch. Im Vergleich zu den Hütten wirkt der Mann im Vordergrund geradezu statisch, mit eckigen, steifen Gliedmaßen. Die Häuser hingegen scheinen sich aneinander anzuschmiegen und zum Betrachter herüberzublicken. Anders als 1883 brauchen sie keine Landschaft mehr, in die sie sich einfügen,

um lebendig zu wirken. Was sich 1885 bereits andeutet, hat van Gogh 1890 verwirklicht: Er präsentiert nun Häuser, die nicht mehr als belebt im Sinne von bewohnt bezeichnet werden können, sondern denen tatsächlich eigenes Leben innezuwohnen scheint.

Der Vergleich mit *Hütte* (F 83; JH 777) aus dem Jahr 1885 ist nicht willkürlich gewählt. Vincent van Gogh selbst kommt in dem Brief, in dem er seinem Bruder von diesen drei Bildern berichtet, die er in der Erinnerung an Brabant gemalt hat, auch auf das damals in Nuenen entstandene Gemälde zurück. Mit der Sehnsucht an die alte Heimat entsteht im Maler auch wieder Interesse für die Bildthemen, die er damals dort behandelt hat und es stellt sich der Wunsch ein, diese Arbeiten noch einmal auszuführen. Dabei erinnert Vincent sich nicht nur der Zeichnungen von Grabenden und Ährenleserinnen, die in dieser Zeit unter dem Eindruck der Werke Millets entstanden, und der *Kartoffel-esser*, die ohne Zweifel als Hauptwerk dieser Schaffensphase angesehen werden können, sondern auch des alten Kirchturms in Nuenen, den er immer wieder ausgeführt hatte, und eben jener kleinen Hütte im Abendlicht:

Veillez m'envoyer ce que tu trouves de *figures* dans mes vieux dessins, j'y songe de refaire le tableaux des paysans dinant, effet de lumière de lampe. Cette toile doit être toute noire à présent, peut-être pourrais je de tête la refaire entièrement. Tu m'enverras surtout les glaneuses et des bêcheurs s'il y en a encore.

Puis si tu veux je referai la vieille tour de Nuenen et la chaumière. Je crois que si tu les as encore j'en ferais à présent de souvenir quelque chose de mieux.<sup>804</sup>

---

<sup>804</sup> „Bitte schick mir, was du in meinen alten Zeichnungen an Figuren findest, ich überlege das Bild von den Bauern beim Abendessen, Effekt vom Licht einer Lampe, noch einmal zu machen. Diese Leinwand muss jetzt ganz schwarz sein, vielleicht kann ich sie aus dem Kopf gänzlich noch mal machen. Schicke mir vor allem Sammlerinnen und die Grabenden, wenn sie noch da sind. Dann, wenn du möchtest, wiederhole ich den alten Turm von Nuenen und die Hütte. Ich glaube, dass, wenn du sie noch hast, ich jetzt nach der Erinnerung etwas Besseres machen könnte.“ B 863.

Fünf Jahre nach ihrer Entstehung gehört die *Hütte* zu der Handvoll Werke, die van Gogh aus dieser Zeit auswählt, um sie noch einmal auszuführen, besser auszuführen. Zu einer neuen Version genau dieser Hütte kommt es jedoch nicht mehr.

Am 16. Mai 1890 verlässt Vincent van Gogh die Heilanstalt von Saint-Rémy. Er verbringt drei Tage bei Theo und dessen Frau Jo in Paris, dann reist er weiter nach Auvers-sur-Oise, wo er sich eine Bleibe nimmt. Noch am 20. Mai, dem Tag seiner Ankunft, schickt er Bruder und Schwägerin einen Brief, in dem er auch von seinen ersten Eindrücken an seinem neuen Wohnort berichtet und schreibt gleich zu Beginn des Briefes: „Auvers est bien beau – beaucoup de vieux chaume entre autres, ce qui devient rare.“<sup>805</sup> Die Reetdächer, wie er sie aus Holland kennt und in den letzten Jahren nur noch selten gesehen hat, sind das Erste, was in der neuen Umgebung Vincents Aufmerksamkeit erregt und er sieht in ihnen ein Motiv, das er in Auvers umsetzen möchte<sup>806</sup>. In den nicht einmal zwei Monaten, die Vincent in Auvers verbringt, malt er mindestens acht Bilder, die die häufig mit Schilfrohr gedeckten Häuser des Ortes zum Thema haben. Manche dieser Arbeiten zeigen neuere Häuser, die van Gogh kühl und geradlinig präsentiert, so beispielsweise *Häuser in Auvers* (F 759, JH 1988), in dem das weiße, zweigeschossige Haus mit den ordentlichen Fensterläden und dem relativ flachen Giebeldach starr und unbewegt in einem üppigen Garten steht. Die zurückhaltende Farbgebung und der stark gemäßigte Pinselduktus separieren dieses Haus von der bewegten Natur seiner Umgebung. Doch meistens konzentriert sich der Maler auf die Häuschen aus Naturstein mit rohrgedeckten Dächern, die sich ebenso in die sie umgebende Landschaft einfügen wie die Hütten, die er einst in Holland gemalt hat.

Eine erste solche Arbeit entsteht vermutlich noch am Tag von van Goghs Ankunft in Auvers, denn er berichtet seinem Bruder schon um den 21. Mai herum von diesem Bild: „A présent j’ai une étude

---

805 „Auvers ist sehr schön – unter anderem viele alte Reetdächer, die selten werden.“ B 873.

806 Vgl. ebd.

de vieux toits de chaume avec sur l'avant plan un champ de pois en fleur et du blé, fond de colline.<sup>807</sup> Jansen, Luijten und Bakker gehen davon aus, dass es sich hierbei wahrscheinlich um *Strohgedeckte Häuser* (F 750, JH 1984) handelt. Die Form der Häuser mit den tief gezogenen Dachflächen und den kahlen Giebelwänden und die Integration der Gebäude in die Umgebung erinnern an die Hütten von 1883. Im damals entstandenen *Hütten* (F 17) sind die Hütten wie Hügel in eine flache Ebene gesetzt, jetzt nutzt van Gogh das abschüssige Gelände, um die Dachflächen wie einen Teil des Abhangs zu präsentieren. Der Maler zieht selbst den Vergleich zu früheren Bildern, sieht seinen Aufenthalt in Südfrankreich aber als wichtigen Schritt an, um die Motive jetzt besser aufzufassen und umzusetzen als vor seinem Wegzug aus Holland. Und so fügt er zu dieser Arbeit noch hinzu: „Une étude que je crois que tu aimeras. Et je m'aperçois déjà que cela m'a fait du bien d'aller dans le midi pour mieux voir le nord.“<sup>808</sup>

Schon 1885 beschreibt Vincent van Gogh die Hütten in seiner Heimat Nuenen als „Menschennesterchen“ und vergleicht sie sowohl mit den Nestern von Zaunkönigen als auch mit einem alten, sich gegenseitig stützenden Ehepaar. Diese Vergleiche kommen einem unweigerlich erneut in den Sinn, wenn man einige der Hüttendarstellungen von 1890 genauer betrachtet, so etwa *Strohgedeckte Hütten in Chaponval* (F 780, JH 2115; Abb. 30) oder *Bauernhäuser in Jorgus mit Figuren* (F 758, JH 2016; Abb. 31). Der Maler wiederholt die Assoziationen, die die Häuser 1885 in ihm wachriefen, in seinen Briefen von 1890 zwar nicht, doch er weist auf die Verknüpfung zu den Motiven, die er in früheren Jahren in Holland gemalt hatte, hin und betont, dass er „den Norden“ nun besser sehe als zuvor, was die organischen Züge, die er damals in den Hütten entdeckt hatte, sicherlich einschließt. In den Häuschen mit den Reetdächern sieht er ein wichtiges Merk-

---

807 „Im Augenblick habe ich eine Studie von alten Reetdächern mit einem Feld mit blühenden Erbsen und Weizen im Vordergrund, Hügel im Hintergrund.“ B 874.

808 „Eine Studie, die du, glaube ich, lieben wirst. Und ich erkenne schon, dass es mir gut getan hat, in den Süden zu gehen, um den Norden besser zu sehen.“ Ebd.



mal der Gegend und er beschreibt sie Theo als charakteristisch und malerisch<sup>809</sup>.

*Strohgedeckte Hütten in Chaponval* erwähnt Vincent seinem Bruder gegenüber am 23. Juli 1890, als er schreibt, er füge dem Brief die Skizzen der alten Reetdächer bei<sup>810</sup>. Dabei handelt es sich um eine einfache Zeichnung, in der er die Komposition mit wenigen Federstrichen andeutet. Das Gemälde im Querformat zeigt eine Reihe der schlichten Hütten. Die Häuser ziehen sich vom linken Bildrand aus diagonal in den Bildraum hinein. Das vorderste Haus hat weiße, leicht bläulich schimmernde Wände und, anders als die sich anschließenden Gebäude, ein vergleichsweise flaches Schindeldach, das erst auf Höhe der vermutlichen Zimmerdecke im Innenraum ansetzt. Vor der geöffneten Haustür stehen zwei Kinder mit gesenkten Köpfen dicht beieinander, das rechte hat die Hände in die Hosentaschen geschoben. Die Hütten, die sich an dieses erste Haus anschließen, sind von anderer Bauart. Sie verfügen über Dächer, die mit Stroh oder Schilfrohr gedeckt sind und sich in runden Schwüngen bis zum Erdboden herabziehen. Halbkreisförmige Aussparungen lassen Raum für die Haustür. Bei einem flüchtigen Blick könnte man diese Häuser auch mit Heuhaufen verwechseln, so wenig ist von ihrem Mauerwerk sichtbar. Lediglich einige Schornsteine erheben sich oben aus den Dächern. Auf einem der Dächer im Mittelgrund klettert ein Mann auf einer Leiter zum Dachfirst hinauf. Rechts im Hintergrund schließt ein weiteres Haus die Reihe ab, das zwar ebenfalls über lange, tiefgezogene Dachschrägen verfügt, aber von der Reihe aus etwas nach rechts versetzt steht, so dass der Blick auf die kahle Giebelwand fällt. Für diese Dächer hat Vincent van Gogh die unterschiedlichsten Braun- und Ockertöne verwendet und diese mit verschiedenen Grünschattierungen ergänzt. Auch der Boden vor den Häusern ist grün, der Himmel über der Häuserzeile vom selben kühlen, minimal grünstichigen Blau und Weiß wie die Hauswand am linken Bildrand. Insgesamt ist das Bild von einer sehr kühlen Farbgebung dominiert. Kaltes Blau und

---

809 Vgl. B 873.

810 Vgl. B 902.

Grün bestimmen, auch die Braun- und Ockertöne sind grün-, nicht rotstichig, so dass keine Wärme aufkommt. Lediglich neben den beiden Kindern im Vordergrund blüht eine Handvoll roter Blumen. Die Hütten in diesem Bild werden von den voluminösen Dächern dominiert, die sich bis auf den Erdboden herabsenken. Bauart und -material führen dabei zu weichen, runden Formen ohne harte, gerade Kanten, was den amorphen, organischen Charakter dieser Häuser prägt. Diese Häuschen wirken wie Höhlen aus Schilf und Stroh mit einem runden Eingangsloch an der Vorderseite. Der Vergleich mit den Vogelnestern, die van Gogh 1885 in fünf Stilleben gezeigt hatte, drängt sich auf, denn sowohl in ihrer Farbigkeit als auch in ihrer Struktur erinnern diese Hütten stark an vergrößerte Vogelnester, so dass sich die Schlussfolgerung aufdrängt, van Gogh habe hier den Gedanken der „Menschennesterchen“ noch einmal aufgegriffen.

Auch der anthropomorphe Zug, den er 1885 in den Hütten der Bauern um Nuenen herum ausgemacht hatte, taucht in den Hütten von Auvers wieder auf. 1885 hatte Vincent seinem Bruder geschrieben: „die twee hutten half vergaen onder één zelfde rietdak deden mij denken aan een paar oude afgeleefde luidjes die maar één wezen uitmaken en die men elkaar ziet steunen.“<sup>811</sup> Wenn van Gogh diesen Eindruck schon 1885 umsetzen wollte, so gelingt es ihm 1890, diese Assoziation noch treffender auf die Hütten zu übertragen. Matthias Arnold schreibt, man könne die Hüttenbilder von Auvers „kaum noch als Architekturstücke im landläufigen Sinn bezeichnen, denn zu sehr wirken die darauf dargestellten Gebilde wie beseelte Lebewesen.“<sup>812</sup>

Die Hütten sind direkt aneinandergebaut und die einzelnen Dächer zwar teilweise farblich unterschieden oder durch dunkle Konturen begrenzt, doch trotzdem vereinen sie sich zu einer gemeinsamen Masse. Wo das eine Häuschen aufhört und das nächste beginnt ist stellenweise kaum festzustellen. Hinzu kommt der beinahe völlige

---

811 „die zwei Hütten, halb verfallen unter ein und demselben Schilfdach ließen mich an ein Paar alter, abgelebter Leute denken, die aber ein Wesen bilden und die man einander stützen sieht.“ B 506.

812 Arnold, Matthias: Vincent van Gogh. Werk und Wirkung, München 1995, S. 538.

Verzicht auf gerade Linien. Die Schornsteine scheinen die einzigen Senkrechten dieser Bauwerke zu sein. Würde man ein Haus dieser Reihe abreißen, so scheint es wahrscheinlich, dass auch die übrigen – ihrer gegenseitigen Stütze beraubt – einstürzen müssten. Walter und Metzger sehen in den Hüttendarstellungen dieser Zeit erneut die Züge lebendiger Wesen und schreiben dazu: „Schutzbedürftig drängen sich die Häuschen jeweils aneinander“<sup>813</sup>. In diesem Gemälde hat van Gogh die Idee von den verfallenden Hütten, die einander unter einem gemeinsamen Dach stützen wie ein altes Ehepaar, nach vielen Jahren erneut sehr treffend illustriert.

Auffällig sind die beiden Kinder im Vordergrund. Das linke der beiden, vermutlich ein Mädchen, trägt ein Obergewand und eine Mütze in leuchtendem Blau, sein Gesicht ist jedoch nicht zu erkennen. Rechts von ihm steht ein Junge, dessen Kleidung in den gleichen gebrochenen Grün- und Brauntönen gehalten ist wie die Dächer der Häuser hinter ihm. Die Haut beider Kinder ist ebenfalls bläulich bis grünlich und passt weitaus besser zu den Reetdächern als zu einer gesunden Gesichtsfarbe. Farblich und auch hinsichtlich ihres Pinselduktus würde die rechte Figur vor den tiefgezogenen Dächern kaum auffallen. Doch van Gogh setzt sie auffällig vor die weiße Wand, beziehungsweise den im Türrahmen gelblich aufschimmernden Innenraum der einzigen Hütte, die sich durch ihre Bauart deutlich von den übrigen unterscheidet. Zudem gibt er ihr die zweite Figur an die Seite, deren blaue Kleidung an jeder Stelle dieses Gemäldes ins Auge stechen würde. So wird der Blick des Betrachters schnell von den beiden Kindern angezogen. Im Gegensatz dazu ist der Mann, der auf eines der Häuser klettert, leicht zu übersehen, da er sich weder durch seine Farbgebung noch durch eine ausgeprägte Konturierung von den Dächern unter oder dem Schornstein hinter ihm abhebt. Um die Bedeutung dieses Kinderpaares für die gesamte Komposition richtig einzuschätzen, kann einem die Skizze helfen, die van Gogh für seinen Bruder anfertigt und seinem Brief beilegt. Darauf fallen die beiden Figuren im Vordergrund weniger auf, der Mann auf der Leiter ist dafür besser zu erkennen. Der

---

813 Walther/Metzger 2012, S. 635.

Maler bemüht sich nicht, die Kinder besonders zu betonen, indem er sie stärker konturiert oder durch gesonderte Schraffuren hervorhebt. Diese Mittel spart er sich für die Dachkanten einiger Häuser auf. Dass sie im Gemälde auffälliger präsentiert werden, ergibt sich aus der gewählten Farbgebung, bei der van Gogh aber fast gänzlich dieselben Töne wie im übrigen Bild verwendet sowie aus ihrer Positionierung vor dem Türrahmen in der hellen Wand. Die Skizze legt jedoch nahe, dass der Maler nicht beabsichtigt, einen besonders starken Akzent auf die Kinder zu legen. Allerdings betonen die Farben ihrer Kleidung ihren Bezug zu den Hütten ebenso wie die Tatsache, dass sie gerade aus der offenen Tür getreten zu sein scheinen. Van Gogh zeigt zwei Bewohner dieser Häuser und unterstreicht durch die kränkliche Gesichtsfarbe und ihre passive, niedergeschlagene Körperhaltung ihre Zugehörigkeit zu der armen Gesellschaftsschicht, die hier zu Hause ist.

Denkt man an van Goghs Vergleich der aneinandergelehnten Hütten mit einem alten, vom Leben gezeichneten Ehepaar zurück, so erhält dieses Kinderpaar noch eine weitere Bedeutungsdimension. Den Hauptteil des Bildes füllen eben jene unter einem gemeinsamen Dach vereinten Hütten, die einander stützen wie ein altes Ehepaar. Dem hat van Gogh im Vordergrund die beiden Kinder gegenübergestellt, die er zwar als in diese Umgebung gehörend charakterisiert, die durch ihre Jugend aber einen Kontrast zu den Hütten darstellen. Noch. Denn ihre Körperhaltung – die einander zugewandten, geneigten Köpfe und die hängenden Schultern – lassen vermuten, dass die beiden in einigen Jahrzehnten genauso ein Ehepaar verkörpern könnten, wie es van Gogh bereits 1885 vor Augen hatte, als die niederländischen Hütten ihn erstmals zu dieser Assoziation veranlassten. Das kann als Hinweis darauf gewertet werden, dass der Maler sich bei dieser Arbeit sowohl seiner Werke als auch der damit verknüpften Vergleiche von 1885 entsann und *Strohgedeckte Hütten in Chaponval* somit eine Wiederaufnahme der damaligen Ideen darstellt.

Noch eine weitere Hüttendarstellung dieser Zeit verdient besondere Aufmerksamkeit. Vermutlich im Juni malt van Gogh *Bauernhäuser in Jorgus mit Figuren*. Dieses Bild gehört wohl nicht zu van Goghs

gelungensten Arbeiten. Die Ausführung ist grob und oberflächlich und die Farbgebung für van Goghs Verhältnisse sehr detailarm. Insgesamt wirkt dieses Bild in seiner Ausarbeitung richtiggehend lieblos. Das Querformat zeigt eine annähernd bildparallel verlaufende Häuserzeile, in der sich vier Gebäude aneinanderreihen. In den Vordergrund hat der Maler zwei Frauenfiguren gesetzt. Das Bild wird von einem grünstichigen Gelbton dominiert, in dem van Gogh sowohl Teile des Erdbodens im Vordergrund und die Dächer der beiden äußeren Häuser als auch den Hintergrund gehalten hat. Dieser ist allerdings nur rudimentär skizziert, so dass nicht klar wird, ob sich hinter den Häusern Baumkronen erheben oder dort ein Ausblick auf hügelige Felder und Wiesen entstehen sollte. Die beiden Häuser links und rechts am Bildrand haben weiß getünchte Mauern und Dächer in jenem giftigen Gelb, vermutlich handelt es sich um Strohdächer. Auf dem Dach links erkennt man einen grünlichen Schornstein, außerdem verfügt es über Fensterläden in derselben Farbe. Den gleichen leicht blautichigen Grünton verwendet der Maler auch für das nächste Haus, das zweite von links, das deutlich niedriger ist und ein wenig weiter nach hinten in den Bildraum versetzt steht. Mit schwarzen Konturen und Schattierungen versucht van Gogh die einzelnen Bauteile dieser Hütte zu charakterisieren, was ihm jedoch nur mäßig gelingt. Das zweite Haus von rechts hat Wände in einem Olivgrün, das an vielen Stellen in das im Bild vorherrschende Gelb gemischt wurde, und ein grünschwarzes Dach. Das Haus ganz rechts ist als einziges zweigeschossig, Fenster und Türen sind mit dunklen Schattierungen und Konturen angedeutet, ebenso wie eine Kletterpflanze, die sich an der Hausecke emporrankt und der Gartenzaun vor dem Haus. Vor diesem Haus steht die Figur einer alten Frau, die sich auf einen Stock stützt, halb dem Betrachter zugewandt, aber mit gesenktem Kopf. Farblich ist sie ähnlich achtlos gestaltet wie andere Teile des Bildes, ein homogen braun-grüner Farbfleck markiert ihre gesamte Körperform und der Kopf ist von einem Gelb, das sich unmittelbar daneben im Hintergrund fortsetzt. Die Gestalt wird nur durch die dunklen Konturen definiert, die van Gogh hier gesetzt hat. Mit diesen gelingt ihm ausgerechnet in diesem insgesamt eher unbeholfen gezeichneten Werk eine herausragende Figur. Die wenigen Linien fügen sich hier weich und rund aneinander und

geben in ihrer Schlichtheit den Körper einer gebeugten Frau doch perfekt wieder. Während kleinere Figuren, die van Gogh in seine Landschaften setzt, oft ein wenig grob, ungeschickt oder missproportioniert wirken<sup>814</sup>, ist ihm diese Figur außergewöhnlich gut geglückt, was umso auffälliger ist, da die übrige Komposition mit anderen Arbeiten des Malers kaum mithalten kann. Die zweite Frauenfigur links im Vordergrund ist dagegen nur rudimentär ausgearbeitet. Zu erkennen sind ein blauer Rock und ein gebeugter Oberkörper. Der Kopf ist nur durch einen hellen Fleck angedeutet, die Arme noch nicht einmal skizziert. Man scheint diese Figur im Profil zu sehen, doch weder Konturierungen noch Schattierungen geben genaueren Aufschluss über Aussehen und Körperhaltung.

Vincent van Gogh hat dieses Bild in keinem seiner Briefe erwähnt. Es gibt lediglich eine Stelle in einem Brief an Theo und Jo vom 10. Juni, in dem er berichtet, er habe zwei Studien von Häusern im Grünen angefertigt<sup>815</sup>. Allerdings ist vollkommen unklar, um welche Arbeiten es sich genau handelt und neben *Bauernhäuser in Jorgus mit Figuren* kämen hier noch einige andere Bilder in Frage. Dass er dieses Bild weder explizit erwähnt, noch vollendet, lässt darauf schließen, dass er selbst diese Komposition als gescheitert verwirft oder zumindest vorübergehend zurückstellt.

Betrachtet man jedoch weniger die mangelhafte Umsetzung und stärker die Idee hinter der Komposition, so zeigt sich, dass Vincent van Gogh mit *Bauernhäuser in Jorgus mit Figuren* noch ein weiteres Werk geschaffen hat, in dem er seine in Holland entstandene Idee von Hütten als Repräsentanten ihrer eigenen Bewohner wieder aufnimmt. Unabhängig von der etwas schwerfälligen Ausführung weisen diese Hütten erneut eine Symbiose zwischen den geraden Linien eines stabilen Gebäudes und den weichen, organischen Formen eines Lebewesens auf. Die Hauswände sind lotrecht, Fenster und Türen wurden gerade in

---

814 Vgl. beispielsweise *Ernte in der Provence* (F 558, JH 1481), *Weizenfeld mit Hocken und Schnitter* (F 559, JH 1482), *Weg im Park von Arles* (F 472, JH 1598) oder *Häuser in Auvers* (F 805, JH 1989).

815 Vgl. B 881.

die Wände eingepasst. Aber die Dächer sind, in Übereinstimmung mit den natürlichen Materialien, aus denen sie gefertigt wurden, geschwungene, amorphe Massen, die sich wie Decken über die Häuschen legen und die unbewegten Mauern verschlucken. Bemerkenswert ist auch die Anordnung der einzelnen Elemente im Bild. Der Bildaufbau weist eine auffällige Symmetrie zur Mittelachse auf. Die beiden größeren Häuser am Bildrand entsprechen einander ebenso wie die beiden kleineren im Bildzentrum. Die beiden Frauenfiguren sind nicht nur auf die zwei Bildhälften verteilt, sondern weisen auch gewisse Ähnlichkeiten zueinander auf. Beide sind nach vorne gebeugt und scheinen einer Stütze zu bedürfen, auch wenn nur eine von ihnen auch einen Stock zu ihrer Verfügung hat. Außerdem sind sie auf vergleichbare Weise vor dem jeweils hinter ihnen liegenden großen, weißen Haus positioniert. Hier erschließt sich dem Betrachter nun eine Vielzahl von Beziehungen. Die beiden Frauen im Vordergrund scheinen nicht nur einander zu entsprechen, jede von ihnen steht auch in direktem Bezug zu einer der Hütten. Diese Verbindung ergibt sich nicht nur aus der räumlichen Zuordnung, sondern auch aus der ähnlichen farblichen Behandlung. Die rechte Figur, die nur in Braun- und Grüntönen gehalten ist, steht vor einem Haus, an dessen Hauswand sich Kletterpflanzen in den gleichen Farben hinaufranken. Auch seine Fenster und Türen sind in den gleichen Tönen ausgeführt wie das Kleid der Frau mit dem Stock. Das gelb-grüne Dach findet seine Entsprechung im hellen Haar der Frau. Dagegen sticht die Kleidung der linken Frau durch den kräftig blauen Rock hervor. Analog dazu finden sich an dem weißen Haus hinter ihr türkisgrüne Fensterläden, deren Farbton sich bei genauem Hinsehen aus einer Beimischung eben jenes Blaus zu Grün ergibt. Dieser blaue Farbton taucht auch an der Haustür weiter rechts und im Schornstein noch einmal auf, wenn auch nur in sehr geringem Umfang. Um einen Zufall dürfte es sich hier dennoch nicht handeln – dafür legt van Gogh stets zu viel Wert auf den farblichen Aufbau seiner Arbeiten. Und es gibt noch einen weiteren Grund, die beiden Frauen den jeweils hinter ihnen liegenden Häusern zuzuordnen. Die linke Figur scheint stark gebeugt zu sein, als benötige sie ebenso einen Stock wie die rechte, sie hat aber keinen. So krumm, wie sie vor dem Haus steht, so verformt wirkt auch das Dach dieser eingeschossigen Hütte. Die

Dachkante ist nicht gerade, sondern wirkt auf der rechten Seite wie ausgefranst. Es drängt sich die Vermutung auf, dass das Reetdach hier nicht mehr intakt ist und sich einzelne Rohrbüschel gelöst haben. So wie sich die alte Frau nach vorne beugt, so hängen hier auch Bündel des zum Decken verwendeten Schilfs weiter herab als sie sollten. Dem steht die Frau auf der rechten Seite gegenüber, die auf ihren Stock gestützt noch zu einer halbwegs aufrechten Haltung fähig ist. Da wundert es nicht, dass das Haus, vor dem sie steht, zweigeschossig ist und über ein glattes, steileres und ordentlicheres Dach verfügt. Denn während van Gogh für die Dachfläche links unruhige, häufig die Richtung wechselnde Pinselstriche verwendet, setzt er sie hier gleichmäßig und fast ausschließlich parallel zueinander verlaufend. Dieses Haus widersteht dem drohenden Verfall noch, ebenso, wie sich seine mutmaßliche Bewohnerin dem körperlichen Verfall mit einem Stock widersetzt.

Indem Vincent van Gogh die beiden Hütten als Pendants zu den beiden Frauenfiguren präsentiert, verschafft er ihnen auch eigene Charakterzüge. Erneut kann man hier auf den Vergleich der Hütten in Holland mit dem alten Ehepaar zurückgreifen, hält der Maler doch auch hier die Analogie der verfallenen Hütten mit ihren alten, ärmlichen Bewohnern aufrecht. Zwar steht hier diesmal jedes Haus für sich allein, doch auch die Frauen haben keinen Mann an ihrer Seite. Mit Sicherheit wäre das Werk hinsichtlich dieser Interpretation ergiebiger, wenn van Gogh es gewissenhafter ausgeführt oder eine zweite Version des Motivs angefertigt hätte, doch auch so weist es darauf hin, dass die Idee von der ärmlichen Hütte als Stellvertreter ihrer eigenen, alternden und notleidenden Bewohner in van Goghs Gedächtnis von 1885 bis 1890 überdauerte und er sich schließlich durch die wiedergewonnene Nähe zum Motiv erneut damit auseinandergesetzt hat.





## 7 Vincent van Goghs Seelenlandschaften

Aber man muss doch schließlich sagen, dass in den bildenden Künsten der Kunstgedanke, der anfänglich nur auf getreue Nachahmung gerichtet war, sich später einzig und allein auf das naturalistische Vorurteil des Temperaments oder besser gesagt der individuellen Empfindung stützte. Sie sehen es so, sagte die Kritik<sup>816</sup>

So schreibt Maurice Denis 1910 über den „Sturmwind von 1890“<sup>817</sup>, also jene Künstler, die gegen Ende des 19. Jahrhunderts versuchen, sich von den Regeln der Akademie zu befreien und die Kunst zu erneuern, und zu deren Idolen er neben Gauguin, Puvis de Chavannes und einigen anderen auch Vincent van Gogh zählt. Gauguin und van Gogh bezeichnet er als „die Repräsentanten der Barbarei, des Aufruhrs und des Fiebers – und endlich weiser Mäßigung“<sup>818</sup>, für die die Kunst „die Wiedergabe einer Sensation, die Exaltation einer persönlichen Empfindung“<sup>819</sup> war.

Denis, geboren 1870 und aufgewachsen in Paris, besucht ab 1888 die Académie Julian, wo er die Kunst der Schule von Pont Aven kennenlernt. Wenige Jahre später gehört er zu den Mitbegründern der Künstlergruppe der Nabis. Als Wegbereiter für seine eigene Kunst und die seiner Zeitgenossen betrachtet er sowohl Paul Gauguin als auch Vincent van Gogh. Denis dürfte van Gogh in den Pariser Künstlerkreisen wohl nicht mehr kennengelernt haben, vermutlich hat er ihn nur um wenige Monate verpasst. Obwohl er also noch als Zeitgenosse des Niederländers angesehen werden kann, ist er eben keiner seiner Weggefährten und in den Betrachtungen, die Denis nur 20 Jahre nach van Goghs Tod anstellt, zeigt sich, dass seine Sicht auf dessen Werke bereits

---

816 Denis, Maurice: Von Gauguin und van Gogh zum Klassizismus, in: Kunst und Künstler. illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe 8 (1910), S. 88–91.

817 Ebd., S. 88.

818 Ebd., S. 91.

819 Ebd.

von den Legenden, die sich um van Goghs Krankheit und Charakter ranken, beeinflusst ist. Van Goghs Streben nach der genauen Naturbeobachtung verliert an Bedeutung, Denis betont stattdessen nur noch den persönlichen Ausdruck des Künstlers:

So gibt gerade der Malerei Van Goghs die subjektive Umwandlung ihre persönliche Note und den lyrischen Charakter. [...] Der [...], der [zu] uns aus dem Lande Rembrandts kam, ist ein passionierter Romantiker. Das Malerische und Pathetische packen ihn stärker als plastische Schönheit und künstlerische Ordnung. [...] wie kühn er den Kampf mit der Natur aufnimmt, seine anormale, verzweifelte, aber wahrhaft lyrische Vision der Dinge; sein Streben, alles bis zum Letzten zu sagen, was er empfindet, die Eindringlichkeit, mit der er die bizarrsten Schwingungen seines Gefühlslebens wiedergibt.<sup>820</sup>

Von der Kunst als durch ein Temperament gesehene Natur ist in dieser Interpretation nur noch das Temperament übrig geblieben. Dies mag ebenso eine Folge der Legendenbildung um Vincent van Gogh wie von Denis' persönlichem Kunstverständnis sein, der als Vertreter einer symbolistischen Kunstauffassung den Ausdruck von Erregungen und Träumen anstelle einer bemüht naturgetreuen Wiedergabe verlangt<sup>821</sup> und Vincent van Gogh als Romantiker und Vorreiter für die Entwicklung hin zum Symbolismus betrachtet. Doch tatsächlich erweisen sich solche Zuordnungen als sehr schwierig.

Mit seinen Ideen und seiner Kunst fügt sich Vincent van Gogh einerseits gut in seine Zeit ein und hat andererseits dennoch eine Sonderstellung inne: Sein Naturverständnis, geprägt vom Glauben an eine beseelte Natur, seine Abneigung gegen die Großstadt, seine Begeisterung für die Ursprünglichkeit im Leben der Landbevölkerung und seine auf einem subjektivierten Naturalismus basierenden Forderungen an die bildende Kunst – all das macht Vincent van Gogh zu einem Kind seiner Zeit. Er vertritt hier Ideen und folgt Strömungen, die sich

---

<sup>820</sup> Ebd., S. 94.

<sup>821</sup> Vgl. ebd., S. 96

im 19. Jahrhundert in Europa großer Beliebtheit erfreuen und die an vielen, ganz unterschiedlichen Stellen von der Subjektivierung der Wahrnehmung und der Denkfigur der Einfühlung geprägt werden. So ist man versucht, auch für van Goghs Kunst einen Platz in einer der bereits bewährten Schubladen zu suchen. Die Expressivität ist wohl das augenfälligste Charakteristikum von van Goghs Gemälden. So wundert es nicht, dass sie oft als Ausgangspunkt für die Deutung seiner Werke gewählt wird. Häufig wird die Bedeutung dieser extremen Ausdruckskraft noch dadurch betont, dass sie in einen Zusammenhang mit der psychischen Verfassung des Künstlers gestellt wird. Doch wenn van Goghs Pinselduktus als Barometer für seine Stimmung verstanden wird und man zu der Folgerung gelangt, in der „Handschriftlichkeit seiner Malerei“ offenbare sich „somit von Goghs psychische Gespanntheit“<sup>822</sup>, dann wird man van Goghs Werk genauso wenig gerecht als wenn man die Stimmung in seinen Bildern gänzlich vom Ausdruck der persönlichen Empfindung lösen und stattdessen als allgemeingültiges Weltverständnis deuten möchte<sup>823</sup>. Da scheint man schon eher auf der richtigen Spur, wenn man eine Verbindung zur Romantik zieht, wie es bereits Maurice Denis und auch Paul Gauguin<sup>824</sup> getan haben. So beruft sich Vincent van Gogh doch, gerade im Hinblick auf seine freie Verwendung von Farben, die er selbst als suggestiv bezeichnet<sup>825</sup>, immer wieder auf Eugène Delacroix. Robert Rosenblum folgt dieser Idee, stellt van Gogh jedoch nicht in die Tradition der französischen, sondern der nordischen Romantik, denn er meint, in seinem Werk deren Fortleben oder Erneuerung zu erkennen<sup>826</sup>. In dieser Deutung vereinen sich der Glaube an eine beseelte Natur – wenn van Gogh auch keinen solchen Pantheismus an den Tag legt, wie er in der Romantik verbreitet war – und die Sicht auf die Natur als Medium für bestimmte Stimmungen. Bei einer solchen Einordnung verschiebt sich der Fokus jedoch zu sehr in Richtung von van Goghs „außerkünstlerischen Erfahrungen – seiner Suche nach religiösen Werten, seinem Bemühen, mit

---

822 Bürgi u.a. 2009, S. 23.

823 Vgl. Thomas, K. 2010, S. 202.

824 Vgl. House 2001, S. 194 ff.

825 Vgl. B 676.

826 Vgl. Rosenblum 1981, S. 75.

Auge und Gefühl die Geheimnisse des Alltäglichen in Menschen und Dingen und in der Natur zu ergründen<sup>827</sup>. Eine solche Interpretation würde die Missachtung seines großen Interesses an Charakter und Eigenständigkeit seiner Motive bedeuten. Dasselbe trifft auch auf den Versuch einer Zuordnung van Goghs zu den Symbolisten zu. Deren Ziel liegt gegen Ende des Jahrhunderts, wie der Kritiker Gustave Kahn es 1886 formuliert, darin, das Subjektive zu objektivieren, also eine innere Idee zum Ausdruck zu bringen<sup>828</sup>. Er verlangt dies anstelle der Subjektivierung des Objektiven, wie Zola sie gefordert hatte. Doch Vincent van Gogh erklärt Emile Zolas berühmte Definition des Kunstwerks zu seinem eigenen Leitsatz und hält daran fest, obwohl sich 20 Jahre nach diesem Ausspruch die Gegenbewegung dazu mehr und mehr etabliert. Das widerspricht einer Deutung seiner Bildmotive als Metaphern für rein abstrakte Inhalte, bei denen der ursprüngliche Anschauungsgegenstand seine Bedeutung verliert<sup>829</sup>.

Ganz gleich welchen Ansatz man auch wählt, immer scheint man zu einem unvollständigen Ergebnis zu gelangen. So gut Vincent van Goghs Ideen und Überzeugungen in den Kanon seiner Zeit einzuordnen sind, so wenig scheint dies mit seinen Arbeiten möglich zu sein.

Die Erklärung dafür liegt in dem Gleichgewicht, das Vincent van Gogh dem Bildgegenstand ebenso wie dem Künstler<sup>830</sup>, der sichtbaren Natur ebenso wie der assoziierten Empfindung, zukommen lässt. Denn er gesteht nicht nur dem Temperament, dem persönlichen Empfinden des Künstlers eine große Bedeutung zu, sondern er betrachtet auch die möglichst genaue Orientierung an der Natur als unabdingbar für ein Kunstwerk – das Malen ohne Model, aus der Erinnerung, ist nie seine Sache. Bei den meisten Künstlern gewinnt einer dieser beiden Pole

827 Ebd., S. 75 ff.

828 Vgl. House 2001, S. 164.

829 Vgl. ebd., S. 178.

830 „Nu zeide ik U reeds bij een vorige gelegenheid dat ik in 't algemeen en meer bijzonder bij artisten let op den man die 't werk maakt evenzeer als op 't werk zelf.“ – „Ich habe dir bei einer früheren Gelegenheit gesagt, dass ich im Allgemeinen und mehr besonders bei Künstlern auf den Mann achte, der das Werk gemacht hat, ebenso wie auf das Werk selbst.“ B 190.

die Oberhand, was zu einer Kunst führt, die entweder dominiert ist von einer möglichst realistischen Augentäuschung oder von allgemeingültigen, vom ursprünglichen Gegenstand losgelösten Symbolen zur Vermittlung von Seelenzuständen. In Vincent van Goghs Kunst halten sich jedoch das Streben nach genauer Wiedergabe der Natur und nach Ausdruck des persönlichen Gefühls die Waage. Diese Balance ist nicht nur der entscheidende Unterschied zwischen van Gogh und anderen Malern und der Grund dafür, dass alle Versuche einer Zuordnung zu einem der typischen Ismen mangelhaft bleiben müssen. Sie ist auch die Erklärung für den besonderen Grad der Anthropomorphisierung in seinen Landschaftsgemälden. Aus diesem Gleichgewicht ergibt sich der besondere Ausdruck seiner Bilder und ganz besonders seiner Landschaften. Da die tatsächliche Erscheinung der Natur ihm genauso viel bedeutet wie der Ausdruck von damit assoziierten Empfindungen, können beide eine gleichwertige Partnerschaft eingehen. Dadurch, dass keiner der beiden Faktoren den anderen unterdrückt, sie sich vielmehr gegenseitig ergänzen, verbinden sie sich zu einer Einheit: Die Natur wird nicht durch zu genaue, zu analytische Beobachtung jedes Lebens beraubt und die Emotion nicht durch zu starke Betonung vom Gegenstand gelöst. Stattdessen scheint beides zusammenzugehören. Dadurch liegt die Empfindung, die der Maler zum Ausdruck bringen will, als ihr ureigener Charakterzug, in der Landschaft selbst und scheint ihr nicht von außen hinzugefügt zu sein.

Der Ursprung für diese Balance findet sich bereits in Vincent van Goghs Verhältnis zur Natur. Von Kindesbeinen an ist seine Beziehung zur Natur geprägt durch ein offenes Auge für die Besonderheiten ihrer Erscheinung und ein offenes Herz für ihre Stimmungen. Die Landschaft ist für van Gogh so von Beginn an ein Projektionsraum für Gefühle, der viele verschiedene Möglichkeiten bietet. So sind es mal einzelne, wenn man so möchte, Individuen der Natur, etwa ein bestimmter Baum oder eine spezielle Blume, mal aber auch ganze Landstriche, in denen der Maler eine bestimmte Empfindung (wieder)erkennt. Zudem kann es sich bei diesem Gefühl sowohl um seine eigene, im bestimmten Augenblick bestehende Gemütsregung als auch um allgemeinere, mit einem bestimmten Anblick assoziierte Stimmun-

gen handeln. Das führt zu den vielen unterschiedlichen Ausprägungen, in denen Emotionen in den Landschaftsbildern von Vincent van Gogh auftreten können.

Aufgezogen im christlichen Glauben und mit der Vorstellung, dass sich in der Schönheit der Natur Gott offenbart, entwickelt Vincent van Gogh mit der Zeit ein ganz eigenes Verständnis von der Idee der beseelten Natur. Er lässt die Annahme, dass ein höheres Wesen die Natur beseelt, hinter sich und sieht stattdessen in der Landschaft selbst individuelles Leben. Jeder Baum und jede Blume kann sich ihm als selbstständig fühlendes Wesen offenbaren und so zeigt er sie dann auch in seinen Arbeiten: Er porträtiert Bäume und Blumen. Dabei hat er manches Mal bereits eine genaue Vorstellung, welche dem Menschen vertraute Gefühlsregung er darin vermitteln will – so etwa bei *Les racines* oder seiner *Kopfweide* von 1882 – in anderen Momenten will er dem Betrachter die Pflanze einfach nur so vor Augen führen wie er sie sieht. Dies ist etwa bei den Sonnenblumen der Fall. Sie sind genau studiert, wiedergegeben nach genauer Beobachtung, ohne den Drang, ein bestimmtes Empfinden zum Ausdruck zu bringen, und doch voller Leben, weil der Maler selbst sie nun mal so lebendig sieht. In dieser Symbiose aus dem Studium der objektiven Gegebenheiten und den subjektiven Empfindungen des Malers liegt die Besonderheit von Vincent van Goghs Naturdarstellungen ebenso wie die Schwierigkeit sie nicht misszuverstehen. Viele seiner Landschaftsdarstellungen sind geographisch korrekt, die Standpunkte, von denen aus sie gemalt wurden, lassen sich oft genau ermitteln. Bei seiner Sternennacht hielt der Maler sich angeblich so genau an die am Himmel zu beobachtende Sternenkongstellations, dass sie von manchen Autoren als Dokumentation der damaligen Himmelserscheinungen verstanden wird<sup>831</sup>. Zudem ist es bei vielen seiner Pflanzendarstellungen möglich, die botanische Gattung zu bestimmen. Dieses Streben nach genauer Beobachtung und Detailtreue fußt auf van Goghs anfänglichem Wunsch, sich in die Reihe der Realisten zu stellen<sup>832</sup> und ist überzeugend genug, dass er auch als sol-

831 Vgl. Walther/Metzger 2012, S. 523.

832 Vgl. B 191.

cher betrachtet werden kann<sup>833</sup>. Und doch weisen diese Naturdarstellungen zugleich und ganz kontrovers dazu ein so hohes Maß an Emotionalität und Ausdruckskraft auf, dass ihr Schöpfer sowohl als Erbe der Romantiker als auch als Vater des Expressionismus bezeichnet wird. Was zunächst widersprüchlich erscheint, offenbart die Komplexität dieser Arbeiten. In perfekter Balance zeigt van Gogh in seinen Landschaftsbildern sowohl die sinnlich erfahrbare Natur als auch die Stimmung, die sich ihm darin eröffnet und auch seine ganz eigenen Empfindungen. Der Unterschied zwischen den letzten beiden Punkten liegt in der Reflexion des Malers. Auch die Atmosphäre einer Landschaft, die der Maler als ihr innewohnend wahrnimmt, ergibt sich aus seinen eigenen Gefühlen und Assoziationen. Doch in diesem Fall bleibt es eine Projektion, der er sich nicht vollkommen bewusst wird. Dies geschieht beispielsweise bei der Darstellung der *Kopfweide* (F 947) von 1882, in der van Gogh Einsamkeit und Melancholie erkennt, diese jedoch nicht mit seinen persönlichen Gefühlen zu diesem Zeitpunkt in Verbindung bringt. Noch stärker erfolgt diese unwillkürliche und unbewusste Beseelung bei den *Olivenbäumen mit Alpillen im Hintergrund*. Bei dieser Darstellung formuliert van Gogh noch nicht einmal die Stimmung, die jener heißen Mittagsstunde zugrunde liegt, sondern transportiert sie nur durch die gewählten Gestaltungsmittel, in diesem Fall zu vorderst durch die Linienführung. In anderen Fällen hingegen entscheidet er sich ganz bewusst für ein bestimmtes Landschaftsmotiv, um darin ein klar definiertes Gefühl zum Ausdruck zu bringen, so etwa bei *Der Garten der Anstalt*. Darin will er seine eigenen Empfindungen und die seiner Leidensgenossen in der Heilanstalt visualisieren und wählt als Stellvertreter für die unterschiedlichen, empfindenden Menschen den alten, vom Blitz geborstenen Baum. Auch seine späteren Olivenbäume deklariert er als Umsetzung für ein Bild der Angst. Und *Les racines* steht in direktem Zusammenhang mit den Gefühlen, die auch in der Frauengestalt in *Sorrow* sichtbar gemacht werden sollen.

Bei all dem bleibt van Gogh in seiner Darstellung jedoch immer nah an der Natur – nicht im Sinne des *Trompe-l'œil*, sondern was seinen

---

833 Vgl. Uitert 2003, S. 73.



inhaltlichen Schwerpunkt betrifft. Gleichgültig, welche Stimmung oder Empfindung er transportieren will, bleibt die Natur sein Hauptmotiv und wird nicht zum Medium degradiert, durch das das Gefühl als eigentliches Thema vermittelt werden soll. Wenn Vincent van Gogh eine Landschaft wählt, um eine Empfindung auszudrücken, dann weil er beides als gleichwertige Teile eines zusammengehörigen Ganzen betrachtet. Die Natur kann durch die Stimmung, die der Maler in ihr zum Ausdruck bringen will, eine weitere Bedeutungsebene gewinnen. Aber sie wird bei van Gogh nie ihren Status als autarke Landschaft verlieren und zu einer nur auf die Vermittlung von Emotionen ausgerichteten Konstruktion reduziert werden. Das Gefühl erhält einen ebenso großen Anteil am Gesamtbild wie die Schilderung der Natur, so dass beide Bestandteile gleich viel Aufmerksamkeit vom Betrachter erfahren können. Da keiner der beiden Aspekte sich zu sehr in den Vordergrund drängt, werden sie als zusammengehörige Einheit wahrgenommen. Auf diese Weise sind Landschaft und Empfindung in Vincent van Goghs Werken untrennbar miteinander verbunden, ganz gleich, ob es sich um eine allgemeine atmosphärische Stimmung oder die ganz persönliche Gemütslage des Künstlers handelt. Ohne die Darstellung der Natur könnte das Gefühl im Bild nicht zum Ausdruck kommen – gleichzeitig verleiht es der Natur erst ihre individuelle und charakteristische Erscheinung.

Wie eingangs bereits erwähnt, verleitet Vincent van Goghs beinahe lückenlos dokumentierte und bewegende Biographie sehr schnell dazu, alle seine Arbeiten sowohl hinsichtlich ihrer Gestaltungsmittel als auch bezüglich ihrer Aussage in den Kontext der persönlichen Schwierigkeiten zu stellen, die den Maler sein Leben lang begleiten. Gerade ein so stark von subjektiver Wahrnehmung geprägtes Thema wie die Untersuchung des Zusammenhangs von unbelebter Natur und seelischen Empfindungen scheint für eine zu einseitige Deutung prädestiniert.

Doch wenn man diese Klippe umschiffet, dann zeigen sich die vielen Ebenen, auf denen Vincent van Goghs Landschaften mit dem Betrachter sprechen. Selbstverständlich sind sie nicht frei von biographischen Bezügen und selbstverständlich geben sie an vielen Stellen Einblick in

das Seelenleben dieses Mannes, dem wohl jeder ein einfacheres Leben gewünscht hätte. Aber sie sind weit mehr als nur der Ausdruck von „Genie und Wahnsinn“. Sie offenbaren ein tiefgründiges Naturverständnis und zeigen, dass der Maler versuchte, vordergründig Sichtbares und unterschwellig Empfundenes miteinander in Einklang zu bringen. Zudem geben sie Hinweise darauf, dass van Gogh sich häufig mit seinen eigenen Gefühlen auseinandersetzte, mal latent durch die unbewusste Übertragung seiner Empfindungen in ein Motiv, mal durch sehr bewusste Selbstreflexion. Durch das Zusammenspiel von genauem, möglichst objektivem Naturstudium und dem Bemühen, darin ganz subjektive Gefühle zum Ausdruck zu bringen, sind viele von Vincent van Goghs Landschaftsbildern letztendlich ein Stück seines Temperaments, gesehen durch die Natur.



## 8 Abbildungsverzeichnis





Abb. 1: Vincent van Gogh, *Sorrow*, April 1882, Den Haag, Schwarze Kreide auf Papier, 44,5 × 27 cm, F 929a, JH 130, Walsall, Walsall Museum and Art Gallery.



Abb. 2: Vincent van Gogh, *Baumwurzeln auf sandigem Boden* (*Les racines*), April 1882, Den Haag, Bleistift, Kreide und Tusche auf Papier, 51,5 × 70,7 cm, F 933r, JH 142, Otterlo, Collection Kröller Müller Museum.



Abb. 3: Vincent van Gogh, *Bildnis Patience Escalier (Der Bauer)*, August 1888, Arles, Öl auf Leinwand, 69 × 56 cm, F 444, JH 1563, Privatbesitz.



Abb. 4: Vincent van Gogh, *Drei Sonnenblumen in einer Vase*, August 1888, Arles, Öl auf Leinwand, 73 × 58 cm, F 453, JH 1559, Privatbesitz.



Abb. 5: Vincent van Gogh, *Fünf Sonnenblumen in einer Vase*, August 1888, Arles, Öl auf Leinwand, 98 × 69 cm, F 459, JH 1560, im Zweiten Weltkrieg zerstört.



Abb. 6: Vincent van Gogh, *Zwölf Sonnenblumen in einer Vase*, August 1888, Arles, Öl auf Leinwand, 91 × 72 cm, F 456, JH 1561, München, Bayerische Staatsgemäldesammlung, Neue Pinakothek.





Abb.7: Vincent van Gogh, *Zwei verwelkte Sonnenblumen*, August / September 1887, Paris, Öl auf Leinwand, 21,2 × 27,1 cm, F 0377, JH 1328, Van Gogh Museum, Amsterdam (Vincent van Gogh Foundation).



Abb. 8: Vincent van Gogh, *Stilleben mit Quitten und Zitronen*, Herbst 1887, Paris, Öl auf Leinwand, 48,5 × 65 cm, F 383, JH 1339, Van Gogh Museum, Amsterdam (Vincent van Gogh Foundation).

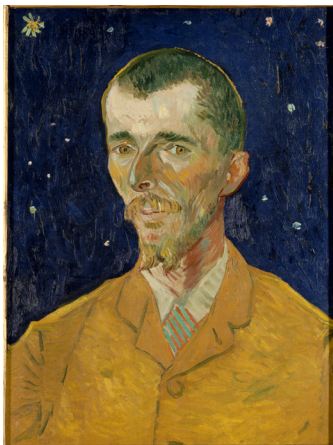


Abb. 9: Vincent van Gogh, *Bildnis Eugène Boch (Der Dichter)*, September 1888, Arles, Öl auf Leinwand, 60 × 45 cm, F 462, JH 1574, Paris, Musée d'Orsay.



Abb. 10: Vincent van Gogh: *Sternennacht über der Rhône*, September 1888, Arles, Öl auf Leinwand, 72,5 × 92 cm, F 474, JH 1592, Paris, Musée d'Orsay.



Abb. 11: Vincent van Gogh, *Briefskizze ‚Straße mit Kopfweiden‘*, Oktober 1881, Etten, F – JH 48 aus B 173, Van Gogh Museum, Amsterdam (Vincent van Gogh Foundation).



Abb. 12: Vincent van Gogh, *Briefskizze ‚Straße mit einem Mann und Kopfweiden‘*, Etten, Oktober 1881, F – JH 58 aus B 175, Van Gogh Museum, Amsterdam (Vincent van Gogh Foundation).



Abb. 13: Vincent van Gogh, *Straße mit Kopfweiden*, Oktober 1881, Etten, Kohle und schwarze Kreide auf geripptem Papier, F 900, JH 47, Otterlo, Collection Kröller-Müller Museum.



Abb. 14: Vincent van Gogh, *Kopfwiede*, Juli 1882, Den Haag, Bleistift, braune Tusche, Wasserfarben und Kreide auf Papier, 38 × 55,8 cm, F 947, JH 164, Van Gogh Museum, Amsterdam (Vincent van Gogh Foundation).



Abb. 15: Vincent van Gogh, *Brieffskizze 'Kopfwiede'*, F -, JH 165 aus B 252, Van Gogh Museum, Amsterdam (Vincent van Gogh Foundation).



Abb. 16: Vincent van Gogh, *Landschaft mit einem Pfad und Kopfweiden*, April 1888, Arles, Bleistift und Tinte auf Papier, 25,8 × 34,7 cm, F 1499, JH 1372, Van Gogh Museum, Amsterdam (Vincent van Gogh Foundation).



Abb. 17: Vincent van Gogh, *Landschaft mit einem Pfad und Kopfweiden*, Mai 1888, Arles, Öl auf Leinwand, 31 × 38,5 cm, F 407, JH 1402, Privatbesitz.



Abb. 18: Vincent van Gogh, *Olivenbäume mit ‚Les Alpilles‘ im Hintergrund*, Juni 1889, Saint-Rémy, Öl auf Leinwand, 72,5 × 92 cm, F 712, JH 1740, New York, Museum of Modern Art.



Abb. 19: Vincent van Gogh, *Olivenhain*, Mitte Juni 1889, Saint-Rémy, Öl auf Leinwand, 72 x 92 cm, F 585, JH 1758, Otterlo, Collection Kröller-Müller Museum.



Abb. 20: Vincent van Gogh, *Olivenhain*, November 1889, Saint-Rémy, Öl auf Leinwand, 73 x 92 cm, F 707, JH 1857, Van Gogh Museum, Amsterdam (Vincent van Gogh Foundation).



Abb. 21: Vincent van Gogh, *Olivenbäume mit gelbem Himmel und Sonne*, November 1889, Saint-Rémy, Öl auf Leinwand, 73,7 x 92,7 cm, F 710, JH 1856, Minneapolis, Institute of Art, The William Hood Dunwoody Fund 51.7.



Abb. 22: Vincent van Gogh, *Olivenbäume: Orangefarbener Himmel*, November 1889, Saint-Rémy, Öl auf Leinwand, 74 × 93 cm, F 586, JH 1854, Göteborg, Gothenburg Museum of Art.



Abb. 23: Vincent van Gogh, *Garten des Hospitals Saint-Paul*, November 1889, Saint-Rémy, Öl auf Leinwand, 71,5 × 90,5 cm, F 659, JH 1850, Van Gogh Museum, Amsterdam (Vincent van Gogh Foundation).





Abb. 24: Vincent van Gogh, *Baumwurzeln und Baumstämme*, Juli 1890, Auvers-sur-Oise, Öl auf Leinwand, 50 × 100 cm, F 816, JH 2113, Van Gogh Museum, Amsterdam (Vincent van Gogh Foundation).



Abb. 25: Vincent van Gogh, *Bauernhof mit Torfstich*, Oktober 1883, Nieuw-Amsterdam, Öl auf Leinwand, 37,5 × 55 cm, F 22, JH 421, Van Gogh Museum, Amsterdam (Vincent van Gogh Foundation).



Abb. 26: Vincent van Gogh, *Bauernhäuser*, September 1883, Hoogeveen, Öl auf Leinwand, 35,5 × 55,5 cm, F 17, JH 395, Van Gogh Museum, Amsterdam (Vincent van Gogh Foundation).



Abb. 27: Vincent van Gogh, *Hütte*, Mai 1885, Nuenen, Öl auf Leinwand, 65,7 × 79,3 cm, F 83, JH 777, Van Gogh Museum, Amsterdam (Vincent van Gogh Foundation).



Abb. 28: Vincent van Gogh, *Kopfeiner Bäuerin mit weißer Haube*, Mai 1885, Nuenen, Öl auf Leinwand, 43,5 × 36,2 cm, F 388r, JH 782, Van Gogh Museum, Amsterdam (Vincent van Gogh Foundation).



Abb. 29: Vincent van Gogh, *Bauernhäuser bei Sonnenuntergang* (*Erinnerung an den Norden*), Februar 1890, Saint-Rémy, Öl auf Leinwand, 52 × 40,5 cm, F 674, JH 1920, Philadelphia (PA), The Barnes Foundation.



Abb. 30: Vincent van Gogh, *Strohgedeckte Hütten in Chaponval*, Juli 1890, Auvers-sur-Oise, Öl auf Leinwand, 65 × 81 cm, F 780, JH 2115, Zürich, Kunsthaus Zürich.



Abb. 31: Vincent van Gogh, *Bauernhäuser in Jorgus mit Figuren*, Juni 1890, Auvers-sur-Oise, Öl auf Leinwand, 33 × 40,5 cm, F 758, JH 2016, Privatbesitz.



## 9 Auswahlbibliographie

### Quellen

- Aurier, Albert: Les Isolés. Vincent van Gogh, in: *Mercure de France* 1 (1890), S. 24–29.
- Basch, Victor: *Essai critique sur l'esthétique de Kant*, Paris 1927
- Bernard, Emile: Préface, in: Vollard, Ambroise (Hrsg.): *Lettres de Vincent van Gogh á Emile Bernard*, Paris 1911a, S. 1–43.
- Bernard, Emile: Vincent van Gogh, in: Vollard, Ambroise (Hrsg.): *Lettres de Vincent van Gogh á Emile Bernard*, Paris 1911b, S. 65–69.
- Blanc, Charles: *Les artistes de mon temps*, Paris 1876
- Blanc, Charles: *Grammaire des arts du dessin. Architecture, sculpture, peinture*. Paris 1880
- Cartwright, Julia: *Jean-François Millet. Sein Leben und seine Briefe*, Leipzig 1903
- Denis, Maurice: Von Gauguin und van Gogh zum Klassizismus, in: *Kunst und Künstler. illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe* 8 (1910), S. 86–101.
- Dreyfus, Albert: Vincent van Gogh, in: *Die Kunst für Alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur* 5 (1913) S. 97–110.
- Dumas, Alexandre, *L'Art et les Artistes contemporains* in: *Salon de 1859*, Paris 1859
- Eeden, Frederick van: Kunst. Vincent van Gogh, in: *De Nieuwe Gids* 6, (1891), S. 263–270.
- Fechner, Gustav Theodor: *Nanna oder über das Seelenleben der Pflanzen*, Leipzig 1848
- Fechner, Gustav Theodor: *Vorschule der Ästhetik, Erster Teil*, Leipzig 1876
- Friedrich, Caspar David: *Kritische Edition der Schriften des Künstlers und seiner Zeitzeugen, Teil 1. „Äußerungen bei Betrachtung einer Sammlung von Gemälden von größtentheils noch lebenden und unlängst verstorbenen Künstlern“*, bearb. von Gerhard Eimer in Verbindung mit Günther Rath (Frankfurter Fundamente der Kunstgeschichte Bd. XVI, hrsg. v. Gerhard Eimer), Frankfurt 1999
- Gautier, Théophile: *Salon de 1850–51*, in: *La Presse*, 15.03.1851

- Gautier, Théophile: Les beaux-arts en Europe 1855, Paris 1856
- Gogh, Vincent van: Briefe – Gemälde – Zeichnungen. CD-Rom, Berlin 2006 (Digitale Bibliothek 142)
- Gogh, Vincent van: The letters. The Complete Illustrated and Annotated Edition. Hg. von Leo Jansen, Hans Luijten und Nienke Bakker. 6 Bände, London 2009. / Digitale Version unter: <http://vangoghletters.org/vg/letters.html> [Stand 15.10.2017]
- Guérault, Georges: Du rôle du mouvement dans les émotions esthétiques, in: Revue philosophique de la France et de l'étranger. Sixième Année. Bd. XI (1881a), S. 569–597
- Guérault, Georges: Du rôle du mouvement des yeux dans les émotions esthétiques (Premier article), in: Gazette des Beaux-Arts, 2 Pér. 23 [Nr. 6.] (1881b), S. 536–542
- Guérault, Georges: Du rôle du mouvement des yeux dans les émotions esthétiques (Deuxième et dernier article), in: Gazette des Beaux-Arts, 2 Pér. 24 [Nr. 1.] (1881c), S. 82–90
- Helmholtz, Hermann von: Über das Sehen des Menschen. Ein populär wissenschaftlicher Vortrag, Leipzig 1855
- Helmholtz, Hermann von: Handbuch der physiologischen Optik, Leipzig 1867
- Helmholtz, Hermann von: Optisches in der Malerei, in: Vorträge und Reden, Bd. 2, Braunschweig 1896
- Helmholtz, Hermann von: Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik, Braunschweig 1913
- Hofmannsthal, Hugo von: Das Erlebnis des Sehens, in: Kunst und Künstler 6 [5] (1908), S. 177–182.
- La Fizelière, Albert de: Exposition national. Salon de 1850, Paris 1851
- Lévêque, Charles: La science du beau. Ses principes, ses applications et son histoire, Paris 1872
- Meier-Graefe, Julius: Vincent van Gogh. Der Roman eines Gottsuchers, München 1910.
- Meier-Graefe, Julius: Vincent, München 1925
- Meier-Graefe, Julius: Kunst ist nicht für Kunstgeschichte da. Briefe und Dokumente, Göttingen 2001.

- Mirbeau, Octave: Vincent van Gogh, in: L'Écho de Paris vom 31. März 1891, S. 1
- Noble, Louis L.: The Life And Works Of Thomas Cole, N.A., New York 1856
- Pelloquet, Théodore: Salon de 1867, in: Le Monde Illustré N° 552 (22.06.1867), S. 386.
- Rosenhagen, Hans: Vincent van Gogh, Dresden 1905.
- Sensier, Alfred: La vie et l'œuvre de J.F. Millet, Paris 1881
- Taine, Hippolyte-Adolphe: Philosophie de l'art. Nature et production de l'œuvre d'art, Paris 1865
- Vischer, Friedrich Theodor: Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen, Reutlingen/Leipzig 1846
- Vischer, Friedrich Theodor: Kritische Gänge, Bd. 4, München 1922
- Vischer, Friedrich Theodor: Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen, Vierter Band, München 1923
- Vischer, Robert: Über das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Ästhetik, Leipzig 1873
- Wheelwright, Edward: Personal Recollections of Jean-Francois Millet in: The Atlantic Monthly 38 (1876), S. 257–276
- Zola, Emile: Mon Salon. L'Ouverture, in: L'Événement illustré vom 2.5.1868a, zitiert nach: <http://www.cahiers-naturalistes.com/Salons/02-05-68.html> [06.12.2016]
- Zola, Emile: Mon Salon. Les naturalistes, in: L'Événement illustré, 19.05.1868b, zitiert nach <http://www.cahiers-naturalistes.com/Salons/19-05-68.html> [06.12.2016].
- Zola, Emile: Mon Salon. Les paysagistes, in: L'Événement illustré, 01.06.1868c, zitiert nach: <http://www.cahiers-naturalistes.com/Salons/01-06-68.html> [06.12.2016].
- Zola, Emile: Le Salon de 1875. Une Exposition de tableaux à Paris, in: Le messager de l'Europe, 06.1875, zitiert nach <http://www.cahiers-naturalistes.com/Salons/00-06-75.html> [06.12.2016].
- Zola, Emile: Le Salon de 1876. Deux Expositions d'art au mois de Mai, in: Lettres de Paris, 06.1876, zitiert nach: <http://www.cahiers-naturalistes.com/Salons/00-06-76.html> [06.12.2016].



- Zola, Emile: *Lettres de Paris: L'École française de peinture à l'Exposition de 1878, 07.1878*, zitiert nach <http://www.cahiers-naturalistes.com/Salons/00-07-78.html> [06.12.2016].
- Zola, Emile: *Mes haines; causeries littéraires et artistiques. Mon salon. Édouard Manet, étude biographique et critique*, Paris 1893
- Zola, Emile: *Das Werk*, München 1986
- Zola, Emile: *Schriften zur Kunst. Die Salons von 1866–1896*, Frankfurt a.M. 1988
- Zola, Emile: *Nana*, Leipzig 1994

### **Werkverzeichnisse**

- Faille, Jacob-Baart de la, *The works of Vincent van Gogh. His paintings and drawings*. Amsterdam 1970.
- Hulsker, Jan: *The new complete Van Gogh. Paintings, drawings, sketches*. Revised and enlarged edition of the catalogue raisonné of the works of Vincent van Gogh, Amsterdam/Philadelphia 1996.

### **Ausstellungskataloge**

- Kat. Ausst. Jean-François Millet, Hayward Gallery London 1976, London 1976
- Kat. Ausst. *Der Baum*, Heidelberger Kunstverein/Stadtgalerie Saarbrücken 1985 / 1986, Heidelberg 1985
- Kat. Ausst. *Van Gogh in Saint-Rémy and Auvers*, The Metropolitan Museum of Art, New York 1986/1987, New York 1986
- Kat. Ausst. *Vincent van Gogh. Paintings*, Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam 1990, Mailand 1990
- Kat. Ausst. *The Graphic Work of Vincent van Gogh*, Van Gogh Museum Amsterdam 1995
- Kat. Ausst. *Vincent van Gogh und die Maler des Petit Boulevard*, Saint Louis Art Museum/Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt am Main 2001, Ostfildern-Ruit 2001
- Kat. Ausst. *Mit den Augen von Vincent van Gogh. Seine Wahlverwandtschaften und sein Kunstempfinden*, Van Gogh Museum Amsterdam 2003, Amsterdam 2003

- Kat. Aust. Vincent van Gogh. Die Farben der Nacht, The Museum of Modern Art, New York 2008/09, Van Gogh Museum, Amsterdam 2009, Brüssel 2008
- Kat. Ausst. Vincent van Gogh. Zwischen Erde und Himmel. Die Landschaften, Kunstmuseum Basel 2009, Ostfildern 2009
- Kat. Ausst. Van Gogh: Up Close, National Gallery of Canada, Ottawa/Philadelphia Museum of Art 2012, New Haven/London 2012
- Kat. Ausst. Color, Line, Light. French Drawings, Watercolors, and Pastels from Delacroix to Signac. Musées des impressionnismes Giverny 2012, National Gallery of Art, Washington 2013
- Kat. Ausst. Van Gogh and Nature, Clark Art Institute, Williamstown, MA 2015, New Haven 2015
- Kat. Ausst. Van Gogh. Into the Undergrowth, The Cincinnati Art Museum 2016/17, London 2016

### **Sekundärliteratur**

- Arnold, Matthias: Vincent van Gogh. Werk und Wirkung, München 1995
- Arnold, Matthias: Van Gogh und seine Vorbilder, München 1997
- Bailey, Martin: The Sunflowers are mine. The Story Of Van Gogh's Masterpiece, London 2013
- Blotkamp, Carel: Ruisdael in der Provence, in: Kat. Ausst. Vincent van Gogh. Zwischen Erde und Himmel. Die Landschaften, Kunstmuseum Basel 2009, Ostfildern 2009, S. 58–77.
- Boehm, Gottfried: Auge und Emotion. Van Goghs Landschaften, in: Kat. Ausst. Vincent van Gogh. Zwischen Erde und Himmel. Die Landschaften, Kunstmuseum Basel 2009, Ostfildern 2009, S. 30–47.
- Braungart, Georg: Leibhafter Sinn. Der andere Diskurs der Moderne, Tübingen 1995.
- Brooker, Anita: The genius of the future: Studies in French art criticism. Diderot, Stendhal, Baudelaire, Zola, the brothers Goncourt, Huysmans, London 1971.
- Bürgi u.a.: Zwischen Erde und Himmel – van Goghs Landschaften. Eine Einführung in: Kat. Ausst. Vincent van Gogh. Zwischen Erde und Himmel. Die Landschaften, Kunstmuseum Basel 2009, Ostfildern 2009, S. 13–29

- Busch, Werner: Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion, München 2003
- Childs, Elizabeth C.: Auf der Suche nach dem Atelier des Südens. Van Gogh, Gauguin und die Identität des Avantgardenkünstlers in: Kat. Ausst. Vincent van Gogh und die Maler des Petit Boulevard, Saint Louis Art Museum/Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt am Main 2001, Ostfildern-Ruit 2001, S. 115–160.
- Coughlin, Maura: The artistic origins of the French peasant-painter. Jean-François Millet between Normandy and Barbizon, New York City 2001
- Coyle, Laura: Poesie der Felder und Wälder. Vincent van Gogh und die französische Landschaftsmalerei, in: Kat. Ausst. Vincent van Gogh. Zwischen Erde und Himmel. Die Landschaften, Kunstmuseum Basel 2009, Ostfildern 2009, S. 78–95.
- Curtis, Robin: Einführung in die Einfühlung, in: Curtis, Robin/Koch, Gertrud (Hrsg.): Einfühlung. Zu Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts, München 2009, S. 11–30.
- Decker, Gunnar: Vincent van Gogh. Eine Pilgerreise zur Sonne, Berlin 2009. Deuchert, Hana: Jugendstil und Symbolismus. Der Baum in der Kunst der Jahrhundertwende, in: Kat. Ausst. Der Baum, Heidelberger Kunstverein/Stadtgalerie Saarbrücken 1985 / 1986, Heidelberg 1985, S. 220–231.
- Dickel, Hans: Kunst als zweite Natur. Studien zum Naturverständnis der modernen Kunst, Berlin 2006.
- Dijk, Maite van/Field, Jennifer: Poesie der Nacht in: Kat. Ausst. Vincent van Gogh. Die Farben der Nacht, The Museum of Modern Art, New York 2008/09, Van Gogh Museum, Amsterdam 2009, Brüssel 2008, S. 127–146
- Dorn, Roland: Décoration. Vincent van Goghs Werkreihe für das Gelbe Haus in Arles, Olms 1990
- Espagne, Michel: La science du beau de Charles Lévêque, in: Lichtenstein, Jacqueline/Maigné, Carole/Pierre Arnauld (Hrsgs.): Vers la science de l'art. L'esthétique scientifique en France 1857–1937, Paris 2013
- Fehl, Rebekka: Der Bauer und die Avantgarde. Die Darstellung des Landmannes in der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts, München 1999

- Field, Jennifer: Bauernleben: Les paysans chez eux, in: Kat. Ausst. Vincent van Gogh. Die Farben der Nacht, The Museum of Modern Art, New York 2008/09, Van Gogh Museum, Amsterdam 2009, Brüssel 2008, S. 101–111.
- Geer, Joan E.: „Christus, der große Künstler“. Van Goghs sozio-religiöser Kanon der Kunst in: Kat. Ausst. Mit den Augen von Vincent van Gogh. Seine Wahlverwandtschaften und sein Kunstempfinden, Van Gogh Museum Amsterdam 2003, Amsterdam 2003, S. 61–72.
- Gombrich, Ernst H.: Die Geschichte der Kunst, Berlin 2005
- Graetz, H. R.: The symbolic language of Vincent van Gogh, London 1963
- Grasselli Margaret Morgan: Rendering Reality. The Natural Landscape and Everyday Life, in: Kat. Ausst. Color, Line, Light. French Drawings, Watercolors, and Pastels from Delacroix to Signac. Musées des impressionnismes Giverny 2012, National Gallery of Art, Washington 2013; Washington 2013, S. 47–53.
- Guthmüller, Marie: Procédés empiriques et savoir esthétique. Hippolyte Taine, fondateur de la critique scientifique et de la psychologie expérimentale, in: Lichtenstein, Jacqueline/Maigné, Carole/Pierre Arnaud (Hrsgs.): Vers la science de l'art. L'esthétique scientifique en France 1857–1937, Paris 2013, S. 47–61.
- Hendriks, Ella/Tilborgh, Louis van: Van Gogh's „Garden of the Asylum“: genuine or fake? in: Burlington Magazin 143 (2001), S. 145–156
- Herbert, Robert L.: Millet Reconsidered, in: Museum Studies (Art Institute Of Chicago) Vol. 1, 1966, S. 29–65.
- Herding, Klaus: Jean-François Millet. „le cri de la terre“, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 34 (1995), S. 153–181
- Heugten, Sjraar van: Catalogue, in: Kat. Ausst. The Graphic Work of Vincent van Gogh, Van Gogh Museum Amsterdam 1995, Zwolle 1995
- Heugten, Sjraar van: Stil und Technik in Darstellungen von Abend und Nacht, in: Kat. Ausst. Vincent van Gogh. Die Farben der Nacht, The Museum of Modern Art, New York 2008/09, Van Gogh Museum, Amsterdam 2009, Brüssel 2008, S. 61–86
- Heugten, Sjraar van: Nature and the South. Arles and Saint-Rémy, 1888–90, in: Kat. Ausst. Van Gogh and Nature, Clark Art Institute, Williamstown, MA 2015, New Haven 2015, S. 129–208

- Hoffmann, Konrad: Zu van Goghs Sonnenblumen, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 31 [1] (1968), S. 27–58.
- Homburg, Cornelia: Nature so close, in: Kat. Ausst. Van Gogh: Up Close, National Gallery of Canada, Ottawa/Philadelphia Museum of Art 2012, New Haven/London 2012, S. 2–39.
- House, John: Post-Impressionist Visions of Nature, in: Journal of the Royal Society of arts 128 [5289] (1980), S. 568–588
- House, John: Auf dem Weg zu einer modernen Landschaftsmalerei, in: Kat. Ausst. Vincent van Gogh und die Maler des Petit Boulevard, Saint Louis Art Museum/Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt a.M. 2001, Ostildern-Ruit 2001, S. 161–197.
- Imorde, Joseph: „Einfühlung“ in der Kunstgeschichte, in: Curtis, Robin/Koch, Gertrud (Hrsg.): Einfühlung. Zu Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts, München 2009, S. 127–142.
- Jansen, Leo/Luijten, Hans/Bakker, Nienke (Hrsg.): Vincent van Gogh – The Letters. Version: December 2010. Amsterdam & The Hague: Van Gogh Museum & Huygens ING. <http://vangoghletters.org>
- Kelly, Simon: The Great Revolution. Van Gogh, the Barbizon School and Constructing an Avant-Garde, in: Kat. Ausst. Van Gogh. Into the Undergrowth, The Cincinnati Art Museum 2016/17, London 2016, S. 23–42.
- Kendall, Richard: Nature and the City. Paris, 1886–88, in: Kat. Ausst. Van Gogh and Nature, Clark Art Institute, Williamstown, MA 2015, New Haven 2015, S. 87–128.
- Kienle, Anabelle: Poetic Nature. A reading of van Gogh's letters in: Kat. Ausst. Van Gogh: Up Close, National Gallery of Canada, Ottawa/Philadelphia Museum of Art 2012, New Haven/London 2012, S. 40–65.
- Koldehoff, Stefan: Van Gogh. Mythos und Wirklichkeit, Köln 2003.
- Kondera, Tsukasa: Vincent van Gogh. Christianity versus Nature, Amsterdam/Philadelphia 1990
- Kontae, Barbara: Lebendige Kunst. Psychologische Ansätze zur Van-Gogh Deutung, München 2010.
- Kooten, Toos van/Rijnders, Mieke (Hrsgs.): The paintings of Vincent van Gogh in the collection of the Kröller-Müller Museum, Otterlo 2003.

- Krüger, Matthias: Das Relief der Farbe. Pastose Malerei in der französischen Kunstkritik 1850–1890, München u.a. 2007.
- Kupfer, Alexander: Die künstlichen Paradiese. Raus und Realität seit der Romantik, Stuttgart 2006.
- Lamer, Annika: Die Ästhetik des unschuldigen Auges: Merkmale impressionistischer Wahrnehmung in de Kunstkritiken von Émile Zola, Joris-Karl Huysmans und Félix Fénéon, Würzburg 2009.
- Leikert, Sebastian: Schönheit und Konflikt. Umriss einer allgemeinen psychoanalytischen Ästhetik, Gießen 2012
- Lichtenstein, Jacqueline: Victor Basch et l'esthétique expérimentale: une histoire oubliée de l'esthétique française, in: Lichtenstein, Jacqueline/Maigné, Carole/Pierre Arnauld (Hrsgs.): Vers la science de l'art. L'esthétique scientifique en France 1857–1937, Paris 2013, S. 81–94.
- Luijten, Hans: Stöbern in Holzschnitten – Vincent van Gogh und die Grafik, in: Kat. Ausst. Mit den Augen von Vincent van Gogh. Seine Wahlverwandtschaften und sein Kunstempfinden, Van Gogh Museum Amsterdam 2003, Amsterdam 2003, S. 99–112
- Märker, Peter: Caspar David Friedrich. Geschichte als Natur, Heidelberg 2007
- Maes, Bert/Tilborgh, Louis van: Van Gogh's *Tree roots* up close, in: Van Gogh Studies 4. Van Gogh: New Findings, Zwolle/Amsterdam 2012, S. 55–72.
- Maigné, Carole: La science de l'art (*Kunstwissenschaft*) et l'esthétique scientifique dans la *Revue philosophique*, in: Lichtenstein, Jacqueline/Maigné, Carole/Pierre Arnauld (Hrsgs.): Vers la science de l'art. L'esthétique scientifique en France 1857–1937, Paris 2013, S. 63–80.
- Matthews, Patricia: Auriere and Van Gogh. Criticism and Response, in: The Art Bulletin 68 [1] (1986), S. 94–104.
- Manns, James W.: Reid and His French Disciples. Aesthetics and Metaphysics. Leiden u.a. 1994
- Maupassant, Guy de: Bel-Ami, München 1996
- Müller-Tamm, Jutta: Abstraktion als Einfühlung. Zur Denkfigur der Projektion in Psychophysiologie, Kulturtheorie, Ästhetik und Literatur der frühen Moderne, Freiburg i.B. 2005

- Noll, Thomas: *Der große Sämann. Zur Sinnbildlichkeit in der Kunst von Vincent van Gogh, Worms am Rhein 1994*
- Olivier, Alain Patrick: *Les paradoxes de la science du beau dans la philosophie française*, in: Lichtenstein, Jacqueline/Maigné, Carole/Pierre Arnauld (Hrsgs.): *Vers la science de l'art. L'esthétique scientifique en France 1857–1937*, Paris 2013
- Olivier, Alain Patrick: *Die Philosophie Victor Cousins und die Genese der französischen Ästhetik*, in: Gethmann-Siefert, Annemarie/Nagl-Docekal, Herta/Rózsa, Erzsébet/Weisser-Lohmann, Elisabeth: *Hegels Ästhetik als Theorie der Moderne*, Berlin, 2013
- Osterhammel, Jürgen: *Die Verwandlung der Welt : eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*, München 2011
- Parsons, Christopher/McWilliam, Neil: ‚Le Paysan de Paris‘. Alfred Sensier and the Myth of Rural France, in: *Oxford Art Journal* 6 [2] (1983), S. 38–58.
- Pietsch, Kristiane: *Charles Blanc (1813–1882). Der Kunstkritiker und Publizist*. Düsseldorf 2004
- Rammert-Götz, Michaela: *Das Abstrakte Ornament im Münchner Jugendstil. Theorien und Gestaltung*. München 1994
- Reynaerts, Jenny: *Tree Lovers. Development and Meaning of the Sous-Bois Genre*, in: *Kat. Ausst. Van Gogh: Into the Undergrowth, The Cincinnati Art Museum 2016/2017*, London 2016, S. 43–58.
- Roque, Georges: *La sensation visuelle selon Hermann von Helmholtz et sa réception en France*, in: Lichtenstein, Jacqueline/Maigné, Carole/Pierre Arnauld (Hrsgs.): *Vers la science de l'art. L'esthétique scientifique en France 1857–1937*, Paris 2013
- Rosenblum, Robert: *Die Moderne Malerei und die Tradition der Romantik. Von C.D. Friedrich zu Mark Rothko*, München 1981.
- Salé, Marie-Pierre: *Introduction. L'image de Millet en France dans les années 1880*, in: *Kat. Ausst. Millet/Van Gogh, Musée d'Orsay Paris 1998*, Paris 1998
- Schapiro, Meyer: *Van Gogh, Köln 1988*.
- Schneede, Uwe: *Van Gogh in Arles: Gemälde 1888/1889*, München 1989.
- Schneede, Uwe: *Van Gogh in St. Rémy und Auvers: Gemälde 1889/1890*, München 1989.

- Scholl, Christian: Romantische Malerei als neue Sinnbildkunst. Studien zur Bedeutungsgebung bei Philipp Otto Runge, Caspar David Friedrich und den Nazarenern, München 2007
- Schott, Dieter: Europäische Urbanisierung (1000–2000). Eine umwelthistorische Einführung, Köln u.a. 2014.
- Schubert, Dietrich: Vincent van Goghs Gemälde in der Ausstellung bei „Les Vingt“ in Brüssel im Januar 1890, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 55 (2004), S. 195–209.
- Schubert, Dietrich: Van Goghs Alter Bauer vom August 1888 und Paul Gauguins L'Homme au baton (Petit Palais) – eine Konfrontation, in: Corsepius, Katharina (Hrsg.): Opus Tessellatum, Hildesheim 2004, S. 357–374.
- Stolwijk, Chris: Van Goghs Natur in: Kat. Ausst. Mit den Augen von Vincent van Gogh. Seine Wahlverwandtschaften und sein Kunstempfinden, Van Gogh Museum Amsterdam 2003, Amsterdam 2003, S. 25–36
- Stolwijk, Chris: How Nature Speaks. Holland, 1881–85, in: Kat. Ausst. Van Gogh and Nature, Clark Art Institute, Williamstown, MA 2015, New Haven 2015, S. 27–66.
- Thomas, Greg M.: Art and Ecology in nineteenth-century France. The landscapes of Théodor Rousseau, Princeton 2000
- Thomas, Kerstin: Welt und Stimmung bei Puvis de Chavannes, Seurat und Gauguin, Berlin/München 2010
- Thurn, Hans Peter: Die naturalistische Ästhetik in Frankreich und ihre Auflösung. Ein Beitrag zur systemwissenschaftlichen Betrachtung der Künstlerästhetik. Opladen 1998.
- Uhlig, Franziska: Konditioniertes Sehen über Farbpaletten, Fischeklette und falsches Fälschen, München 2007.
- Uitert, Evert van/Tilborgh, Louis van/Heugten, Sjraar van: Catalogue, in: Kat. Ausst. Vincent van Gogh. Paintings, Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam 1990, Mailand 1990
- Uitert, Evert van: Van Goghs Sinn für die Realität, wie im Himmel so auf Erden, in: Kat. Ausst. Mit den Augen von Vincent van Gogh. Seine Wahlverwandtschaften und sein Kunstempfinden, Van Gogh Museum Amsterdam 2003, Amsterdam 2003, S. 73–86.



- Walther, Ingo F. / Metzger, Rainer: Van Gogh. Sämtliche Gemälde, Köln 2012
- Wengler, Bernd: Vincent van Gogh in Arles. Eine psychoanalytische Künstler- und Werkinterpretation, Kassel 2013
- Zemel, Carol, The Formation of a legend. Van Gogh criticism 1890–1920, Ann Arbor (Mich.) 1980.
- Zimmer, Nina: Van Goghs in Serie. Zyklen, Gruppen, Triptychen in: Kat. Ausst. Vincent van Gogh. Zwischen Erde und Himmel. Die Landschaften, Kunstmuseum Basel 2009, Ostfildern 2009, S. 96–117
- Zimmermann, Michael F.: Seurat. Sein Werk und die kunsttheoretische Debatte seiner Zeit, Antwerpen 1991.
- Zwikker, Roelie: Van Goghs Lehrer, in: Kat. Ausst. Mit den Augen von Vincent van Gogh. Seine Wahlverwandtschaften und sein Kunstempfinden, Van Gogh Museum Amsterdam 2003, Amsterdam 2003, S. 37–48

## 10 Abbildungsnachweis

Abb. 1, 3, 4, 7, 8, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 20, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 30: Van Gogh Museum, Amsterdam (Vincent van Gogh Foundation); Abb. 2, 13, 19: Collection Kröller-Müller Museum, Otterlo, Niederlande; Abb. 5: Bailey, Martin: The Sunflowers are mine. The Story Of Van Gogh's Masterpiece, London 2013, S. 204; Abb. 6, 9, 10: © bpk-Bildagentur; Abb. 18: New York, Museum of Modern Art – <http://www.moma.org>; Abb. 21: Minneapolis Institute of Art; Abb. 22: Gothenburg Museum of Art, Schweden; Abb. 29: © 2017 The Barnes Foundation; Abb. 31: <https://commons.wikimedia.org/wiki/>



## 11 Danksagung

Während der Entstehung dieser Dissertation haben mich viele Menschen begleitet und unterstützt. Bedanken möchte ich mich bei meinem Doktorvater Hubertus Kohle für die Betreuung meiner Arbeit in den letzten Jahren. Er wusste stets, wann Kritik und wann Ermutigung von Nöten war, um mir über die größten Schwierigkeiten im Entwicklungsprozess dieser Arbeit hinwegzuhelfen. Außerdem danke ich allen Teilnehmern am Kolloquium für Examenkandidaten für ihr Interesse und ihre Denkanstöße, wenn ich über Fortschritt oder Stillstand an meinem Projekt berichtet habe. Denjenigen, die ihre eigene Arbeit noch nicht abgeschlossen haben, wünsche ich ganz besonders viel Erfolg.

Außerdem danke ich der Vincent van Gogh Foundation und dem Van Gogh Museum in Amsterdam für die vielen Abbildungen, die mir im Namen der Wissenschaft unentgeltlich zur Verfügung gestellt wurden. Dafür ebenso mein Dank an das Kröller-Müller Museum in Otterlo, das Minneapolis Institute of Arts, das Museum of Modern Art New York und das Göteborgs Konstmuseum.

Ich danke meinen Eltern für ihre immerwährende, uneingeschränkte Unterstützung und ihr grenzenloses Vertrauen in mich und alles was ich tue. Ich danke Bernhard Landkammer für die Gesellschaft beim Mittagessen in den Bibliothekspausen und auch all meinen anderen Freunden für ihre Geduld und ihre Anteilnahme. Und ich danke Moritz Grütz für sein sorgfältiges und kompetentes Lektorat, seine Zuversicht, wenn mir die meine fehlte und für alles andere.

Über Vincent van Gogh wurde schon viel geschrieben, doch die Ergründung seines umfangreichen Werkes ist immer noch nicht abgeschlossen. „Ein Temperament, gesehen durch die Natur“ rückt van Goghs Naturdarstellungen in den Fokus und verknüpft sie mit einem im Kontext der Arbeiten des Niederländers bis dato wenig beachteten Konzept: der Einfühlungstheorie.

Neben einem weiten Überblick über die Entwicklung der Einfühlungslehre in Deutschland und ihren zeitgleichen Entsprechungen in Frankreich zeigt die Autorin an konkreten Beispielen, wie gut Vincent van Gogh – unter anderem durch die Lektüre von Charles Blanc und Emile Zola – mit dem einfühlungsästhetischen Diskurs seiner Zeit vertraut war.

Im zweiten Teil bietet das Buch ausführliche Einzeldeutungen des malerischen Werkes des niederländischen Protoexpressionisten. Hierbei wird nicht nur das provençalische Spätwerk, sondern das gesamte Œuvre betrachtet. Ziel ist es, den Stimmungsgehalt dieser Bilder nicht mit der individuellen charakterlichen Eigenart des Künstlers zu begründen, sondern aufzuzeigen, dass dieser das Ergebnis eines für diese Epoche typischen ästhetiktheoretischen Prozesses ist.

31,20 €  
ISBN 978-3-95925-083-2

