

## Van Goghs *Alter Bauer* von August 1888 und Paul Gauguins *L'Homme au bâton* (Petit Palais) – eine Konfrontation

Dietrich Schubert

»C'est en somme la seule chose [la figure] qui m'émotionne jusqu'au fond dans la peinture, et qui me fait sentir l'infini davantage que le reste« (van Gogh in Brief 516, ed. Charensol, wie Anm. 15).

»Das Panorama der Malerei zeigte, je näher man unseren Zeiten kam, immer schwächere Bilder« (Julius Meier-Graefe, Vincent, München 1921, S. 160).

In der Kunstwissenschaft wird häufig geglaubt, daß in den Phasen der Malereigeschichte seit dem Gegensatz zwischen dem Klassizisten Poussin und dem Vitalisten Rubens und insbesondere nach 1800 bestimmte avantgardistische Strömungen allein entscheidend wären. Häufig wird übersehen, daß der eigentliche Motor des Kunstwollens und folglich der Stilumbrüche seine Dynamik aus einer grundsätzlichen weltanschaulichen Position und der aus ihr resultierenden Überzeugung erfährt, die Umwelt so oder anders malerisch (zeichnerisch) zu erfassen, sich anzueignen und zu deuten. Das heißt, der Begriff der schöpferischen Kontradiktion ist in der Lage, Phänomene zu erfassen, die ansonsten unscharf bleiben oder in den Hintergrund einer einseitigen oder harmonisierenden Kunstgeschichte oder Theorie der »Avantgarde« treten.<sup>1</sup> Oft läßt sich künstlerpsychologisch der Nietzsche-Gegensatz zwischen der Erkenntnis des Tragischen und Schrecklichen des Daseins (»dionysisch«/Rausch) und der Harmonisierung desselben mit dem Willen zum schönen Schein (»apollinisch«/Schein) feststellen, den Nietzsche selbst in der zweiten Ausgabe seiner *Fröhlichen Wissenschaft* unter der Frage »Was ist Romantik?« in die Perspektiven des »Starrmachens« (Sein, *reason*, Vernunft/Verstand) und des »Verlangens nach Wechsel« (Werden, *emotion*, Emotionalität/Leidenschaft) rückte.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Mit Bezug auf das Verhältnis von Brancusi zu Rodins dionysischer Kunst um 1907/09 hat Josef A. Schmoll gen. Eisenwerth den Begriff der Kontradiktion in erhellender Weise eingeführt (Brancusi und Rodin, in: Festschrift Luitpold Dussler, München 1972, S. 457f.).

<sup>2</sup> Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, Leipzig 2<sup>1887</sup>, Nr. 370; ausgehend vom epochalen Kontrast zwischen Rubens und Poussin dazu J. G. van Gelder, *Reason and Emotion*, in: *De Artibus opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky*, Princeton 1961, Bd. 1, S. 445–453.

Mitunter wurde eine problembewußte Vermittlung zwischen beiden Polen gesucht, wie das Oskar Schlemmer in seinem Tagebuch 1915/16 andeutete, aber dann doch schrieb: »Ich wanke zwischen zwei Stilen, zwei Welten, zwei Lebenshaltungen [...] Strenge, Härte, Verslossenheit [...] oder] das Ungeheure, das Dionysische, Berauschte.« Am 2. 9. 1915 notierte Schlemmer den signifikanten Satz: »Ich muß mich entscheiden – für Cézanne oder van Gogh, für Klassik oder Romantik, für Ingres oder Delacroix, für Leibl oder Böcklin, für Bach oder Beethoven.«<sup>3</sup> Während die Kunsthistoriker meist ängstlich harmonisieren, zeigen die schaffenden Künstler, daß es im Grunde letztlich um geistige Entscheidungen geht. Die zwei Positionen unterschiedlicher Weltsicht und bildnerischer Umsetzung sollten nicht unter einem falschen »Pluralismus« vereint werden, um sie nachträglich – in einer Zuschauerästhetik – zu harmonisieren, denn sie verwarfen sich, sie schlossen sich aus. Die Künstler sind intolerant, nur Kunsthistoriker goutieren – besonders heute – meist alles. Meier-Graefes Kritik an Böcklins weltfremder Malerei kommt einem als positives Exempel von mutiger Kritik sofort in den Sinn.<sup>4</sup>

Ein signifikantes Beispiel solcher Kontraststellung nach 1800 war die Polarität zwischen dem zutiefst dionysischen Maler Théodore Géricault einerseits und dem deutschen Idealismus Philipp Otto Runge andererseits, vor und gegen 1855 die zwischen Ingres' Neoklassizismus und Delacroix' Vitalismus, die in Bertalls Karikatur von 1849 auf den Punkt gebracht wurde: *Duel à outrance entre M. Ingres, le Thiers de la ligne, et M. Delacroix, le Proudhon de la couleur* (Abb. 1). Mit ihr korrespondiert die Kontradiktion der Realisten-Gruppe um Daumier und Courbet gegenüber dem Idealismus der David-Ingres-Schule, die in Daumiers berühmter Zeichnung von 1855, *La bataille des écoles*, ihre Visualisierung erfuhr. Für das späte 19. Jahrhundert wäre der Kontrast zwischen Manet und Böcklin im Sinne von Meier-Graefe zu reflektieren. Oder man denkt – unabhängig von Schlemmer – an Cézanne und van Gogh und deren treffende Charakterisierungen 1926 durch Carl Einstein.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Siehe Dietrich Schubert, Nietzsche-Konkretionsformen, in: Nietzsche-Studien, 10/11 (1981/82), S. 307–308; Andreas Hüneke (Hrsg.), Oskar Schlemmer: Idealist der Form, Leipzig 1990, S. 22.

<sup>4</sup> Vgl. Die Polarität – das Apollinische und das Dionysische, Ausst.-Kat. Kunsthalle Recklinghausen 1961; Julius Meier-Graefe, Der Fall Böcklin, Stuttgart 1905; dazu Juliane Greten, Böcklinkritik (Diss.), Heidelberg 1989. – Ferner im Blick auf Delacroix schon Kurt Badt, Delacroix: Werke und Ideale, Köln 1965, S. 43, und Dietrich Schubert, Nietzsches Blick auf Delacroix als Künstlertypus, in: Nietzscheforschung, 4 (1998), S. 228–242; zu Klassizismus und Antiklassizismus Werner Busch, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, hrsg. von Gert Ueding, Bd. 4, Tübingen 1998, S. 1070f.

<sup>5</sup> Carl Einstein, Die Kunst des 20. Jahrhunderts, Berlin <sup>3</sup>1931 (1926), S. 19–25.



**RÉPUBLIQUE DES ARTS.**

Duel à outrance entre M. Ingres, le Thiers de la ligne, et M. Delacroix, le Proudhon de la couleur.

Il n'y a point de quartier à espérer; si M. Ingres triomphe, la couleur sera proscrite sur toute la ligne, et l'insurgé que l'on trouverait muni de la moindre vessie sera livré aux derniers supplices. Si Delacroix est vainqueur, on interdira la ligne avec tant de rigueur que les gens surpris à pêcher à la ligne sous le Pont-Neuf seront immédiatement passés par les armes. Quelques personnes ont bien osé parler de fusion entre la ligne et la couleur; mais ce projet a paru si ridicule et si extravagant, que nous n'en parlons ici que pour mémoire.

Abb. 1: Bertall, Karikatur zur Kontroverse zwischen Ingres und Delacroix, aus: *Journal pour Rire*, 28. 7. 1849.

Am Beginn des 20. Jahrhunderts, m. E. durchaus in der Perspektive der älteren, sich widersprechenden Positionen, stand die Kontradiktion von Max Beckmann zu Franz Marc, die im Satteljahr 1912 explizit wurde,<sup>6</sup> als beide Maler sich in Texten äußerten, in denen sie die jeweils andere Weltsicht und das andere Kunstwollen verwarfen, wobei Beckmann »Sachlichkeit« und Raumentiefe, Marc dagegen »inneren Klang« und Flachheit postulierte.<sup>7</sup> Es ging bereits damals um die »Verkümmerng der Sachinhalte« (W. Hofmann). In unseren Jahren war eine signifikante Polarität in der Bildhauerei die von Alfred Hrdlicka gegenüber den Formern bloßen Materials wie Rückriem oder Prantl.

Als Gauguin im Herbst 1888 auf Drängen von Vincent van Gogh und dessen Bruder Theo aus der Bretagne ins südliche Arles kam, um im kleinen Haus Vincents eine Arbeitsgemeinschaft zu realisieren, brach der existentielle Kontrast zwischen beiden Malern aufs schärfste auf, sowohl psychologisch als auch bildnerisch. Zwischen beiden konnte es nicht zu einer Harmonie kommen, zumal Gauguin sich und seine Kunst als richtungsweisend einstuft und in van Gogh den schwächeren Maler sah. In jeder Hinsicht war das Verhältnis ungleichgewichtig bzw. schief. Gauguin war kalt und sarkastisch, Vincent leidenschaftlich und gerecht. Letztlich reiste Gauguin wohl nur wegen des Wunsches seines Kunsthändlers Theo van Gogh nach Arles und wegen der materiellen Nöte und Schulden in Pont-Aven. Auch die Künstler der Tradition, die die beiden Maler als Vorbild reklamierten und für sich anriefen, differierten in jenem Sinne der historischen Strömungen des 19. Jahrhunderts: Gauguin war im Tiefsten seiner Mentalität klassizistisch (apollinisch) gesonnen,<sup>8</sup> indem er Ingres und vor allem Puvis de Chavannes und dessen Flächigkeit als vorbildlich empfand, um die *passions* bildnerisch zu bezähmen. Van Gogh dagegen mit seiner leidenschaftlichen, dionysischen Seele suchte den Ausdruck der subjektiven Leidenschaft, entzündet an der Wirklichkeit. Er verehrte vor allem Rembrandts

<sup>6</sup> Werner Hofmann, Grundlagen der modernen Kunst, Stuttgart 1966, der freilich den bedeutendsten Künstler und Könner um 1890, Henri Toulouse-Lautrec, völlig ignorierte; Hans R. Jauss, Die Epochenschwelle von 1912, Heidelberg 1986.

<sup>7</sup> Zu Beckmann – Marc vgl. Dietrich Schubert, Die Beckmann-Marc-Kontroverse von 1912: »Sachlichkeit« versus »innerer Klang«, in: Expressionismus und Kulturkrise, hrsg. von Bernd Hüppauf (Reihe Siegen, 42), Heidelberg 1983, S. 207–244. Ludwig Meidner hat sich ähnlich gegen Kandinsky geäußert in seinem wichtigen Text: Anleitung zum Malen von Großstadtbildern, in: Kunst und Künstler, 12 (1914), S. 313.

<sup>8</sup> Dies hat vor langer Zeit bereits Carl Einstein vermerkt: »[...] kaum bewältigte, roh geträumte Figur mag aus Noldes religiösen Bildern sprechen; hilfloser und aufrichtiger als die gepflegten exotischen Heiligen der Koloniallaune Gauguins, der mit den Raffinements des aufrüherischen Epigonen seinen Klassizismus geographisch verbirgt« (Einstein 1926 [wie Anm. 5], S. 158). So unbequem die Formulierungen Einsteins sind, so treffend sind sie.

Menschenbilder und Porträts und Fabritius' suggestives Bildnis in Rotterdam;<sup>9</sup> aus dem 19. Jahrhundert waren natürlich Courbet und Daumier seine Leitbilder. Bei einem gemeinsamen Besuch der Collection Bruyas im Musée Fabre in Montpellier kamen diese differierenden Temperamente und ihre Traditionen deutlich zur Sprache.<sup>10</sup> Und in einem Brief an Émile Bernard brachte Gauguin im November die Polarität selbst auf die plausible Formel: »Es ist merkwürdig, Vincent meint, man könne hier wie Daumier malen, ich aber im Gegenteil denke eher an einen kolorierten Puvis [de Chavannes] mit japanischem Einschlag.«<sup>11</sup> Dies sagte letztlich alles, wobei die Frage der Eliminierung der *Schatten*, die Gauguin vehement vertrat, um einen Trompe-l'œil-Effekt zu vermeiden, von ihm eigens betont wurde.<sup>12</sup>

Auch der vitale Prozeß der Arbeit vor der sichtbaren Welt wurde von Gauguin in Frage gestellt. Die Tradition der Malerei im Freien vor dem Motiv von Corot, Courbet, über Pissarro bis Cézanne verwarf Gauguin und forderte Vincent auf, mehr aus der Phantasie im Atelier in Ruhe eine Komposition aus dem Eindruck sichtbarer Wirklichkeit und dem Gedächtnis (Phantasie, *imagination*) zu amalgamieren. Gauguin übte in intoleranter Weise Druck auf van Gogh aus, zumal dieser ihn als *poète-peintre* verehrte. Bereits während seines zweiten Bretagne-Aufenthaltes hatte Gauguin im Brief vom 14. August 1888 an Émile Schuffenecker sein Kunstwollen umrissen: »Un conseil, ne copiez pas trop d'après nature – l'art est une abstraction, tirez-la de la nature en rêvant devant et pensez plus à la création qu'au résultat [...].« Zugleich postulierte er eine (formale) Synthese aus Formen und Farben. In ähnlichem Sinne hatte Gauguin im Juli an van Gogh von »abstraction« und dem Vorbild der japanischen Holzschnitte geschrieben – »sans exécution comme les crépons japonais«.<sup>13</sup> Damit glaubte er das zu realisieren, was er unter Synthese verstand, eine neue Einfachheit (»simplicité«) aus Puvis de Chavannes und den fremdkulturellen Kunstformen der japanischen *crépons*.

Van Gogh versuchte bekanntlich unter dem Druck von Gauguins Appellen ein paar Mal, derartige Kompositionen zu malen<sup>14</sup> – ohne Erfolg, denn es sind

<sup>9</sup> Dietrich Schubert, Van Goghs Porträt des Armand Roulin, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 46 (1985), S. 329–348.

<sup>10</sup> Siehe Brief an Theo 564, kurz nach dem 15. 12. 1888.

<sup>11</sup> Übers. nach Victor Merlhès (Hrsg.), Paul Gauguin: Correspondance, Paris 1984, Nr. 176, S. 270.

<sup>12</sup> Ein Reflex darauf findet sich in van Goghs Brief 559 an Theo, zwei Wochen nach Gauguins Ankunft.

<sup>13</sup> Douglas Cooper (Hrsg.), Paul Gauguin: 45 lettres à Vincent, Théo et Jo van Gogh, Den Haag 1983, Nr. 30, S. 213; Gauguin (ed. Merlhès, wie Anm. 11), S. 210 und S. 200.

<sup>14</sup> Tanzsaal und die Arena in Arles. Der Vergleich der beiden Gemälde der Alysamps erweist sehr gut, daß die erste Version – das vehemente Gemälde im Hochformat F. 568, unter Betonung

letztlich schwache Studien: »Gauguin me donne courage d'imaginer et les choses d'imagination certes prennent un caractère plus mystérieux«, schrieb Vincent in Brief 562 von Mitte November an seinen Bruder; und, ganz gegen seine spontanen Studien vor der Natur und gegen seine Emotionalität, in Brief 560 von Anfang Dezember: »Mais je ne trouve pas désagréable de chercher à travailler d'imagination, puisque cela me permet de ne pas sortir.«<sup>15</sup>

Seine besten, für den Expressionismus bahnbrechenden Werke aus dem Spätsommer 1888 – etwa die *Nuit étoilée* im Musée d'Orsay – und, nach der Katastrophe des Streits an Weihnachten 1888, seit Januar des folgenden Jahres – etwa der *Blick auf Arles* von Süden vom April 1889 (Abb. 2), mit den blauen Baumstämmen der Pappeln an den Alyscamps –, sind gegen den Einfluß Gauguins imprägniert bzw. überwinden ihn nach der schmerzvollen Krise bereits wieder. Denn Vincent hatte, wie gesagt, Anfang November versucht, seine »Abstraktionen« auf grobe Juteleinwand zu malen und dabei in seinen zwei Versionen der *Chûte des feuilles*, also des Schrägblicks von erhöhtem Standpunkt auf die Alyscamps (F. 486, Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller, und F. 487, Privatbesitz) flächige blaue bzw. violette Baumstämme gegen das Rot-Orange des breiten Weges gesetzt.<sup>16</sup> Die beiden querformatigen Leinwände müssen aber als mißlungen gesehen werden, da ihnen die Kraft der unmittelbaren Anschauung fehlte, worauf er gegenüber Bernard sonst pochte, besonders als es später um das Problem christlicher Themen (wie *Christus am Ölberg*) ging.<sup>17</sup>

Dabei ist festzustellen, daß van Gogh bereits v o r Gauguins Kommen für seine symbolischen Hauptwerke das Prinzip der Kombination von Motiven unterschiedlicher Blickpunkte, bei genauer Beobachtung der einzelnen Dinge/Sujets, realisierte: In der *Nuit étoilée* von 1888 zieht er den Großen Bären, der

des Tiefenzuges (Trichterperspektive) auf grundierter Malleinwand – noch v o r Gauguins Ankunft und ohne seinen Einfluß entstand. Schon die zweite Version (F. 569, Privatbesitz), gemalt auf die von Gauguin gekaufte Jute (dazu unten), ist wesentlich schwächer im Ausdruck, eine Abstraktion, wie sie Gauguin forderte, aus dem Kopf gemalt und voller Unsicherheiten. Dann folgten die beiden Querformate *Chûte des feuilles*, s. unten (Die F.-Nummern beziehen sich auf den Œuvre-katalog von J.-B. de la Faille, *The Works of Vincent van Gogh: His Paintings and Drawings*, New York 1970).

<sup>15</sup> Correspondance complète de Vincent van Gogh, hrsg. von Georges Charensol, Paris 1960, Bd. 3, Br. 560, S. 268 (hier noch unkorrekt plaziert) und Br. 562, S. 274 (vgl. Han van Crimpen [Hrsg.], *De brieven van Vincent van Gogh*, Den Haag 1990, Nr. 728 und 724).

<sup>16</sup> Dazu Br. 559; Ronald Pickvance, *Van Gogh in Arles*, Ausst.-Kat. New York, Metropolitan Museum of Art 1984, New York 1984, Nr. 116 und 117; Evert van Uitert, Louis van Tilborgh, Sjraar van Heugten, *Vincent van Gogh: Paintings*, Ausst.-Kat. Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh, 1990, Mailand/Rom 1990, Nr. 72–73; Roland Dorn, *Décoration: Vincent van Goghs Werkreihe für das Gelbe Haus in Arles*, Hildesheim/Zürich/New York 1990, S. 403–407.

<sup>17</sup> Vgl. Brief an Bernard B 21, ca. 20. 11. 1889 (van Gogh [ed. van Crimpen, wie Anm. 15], Bd. 4, Nr. 824, S. 1972f.).

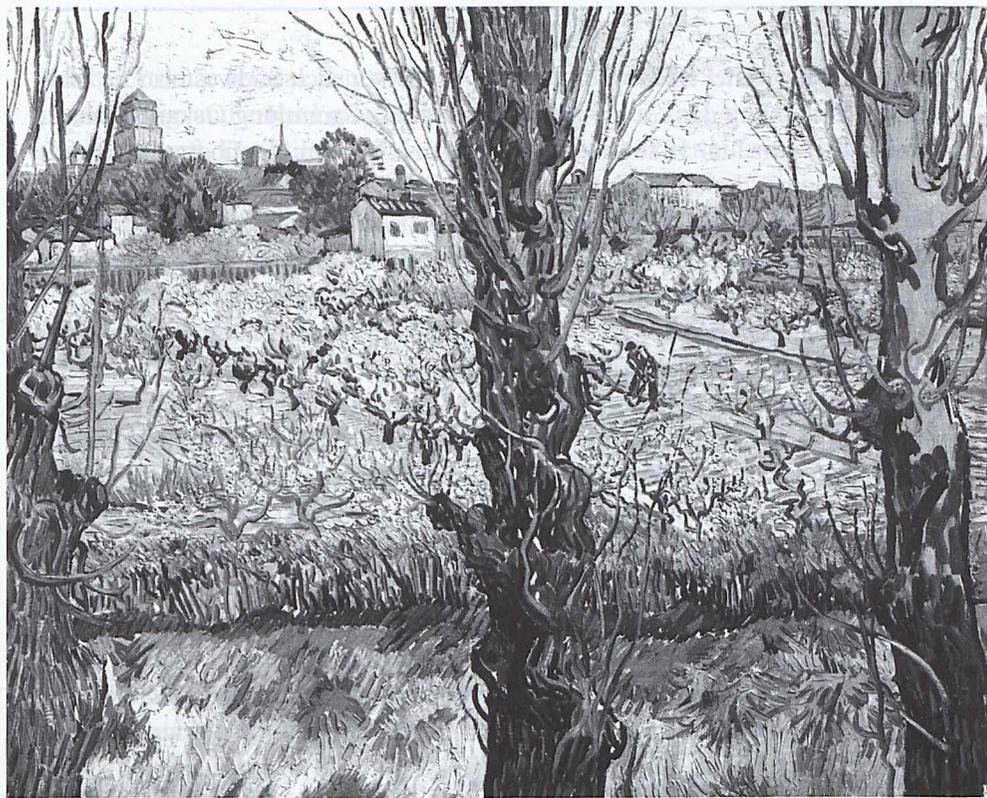


Abb. 2: Vincent van Gogh, *Vue d'Arles: verger en fleurs*. Öl auf Leinwand, 72 × 92 cm, 1889, München, Neue Pinakothek.

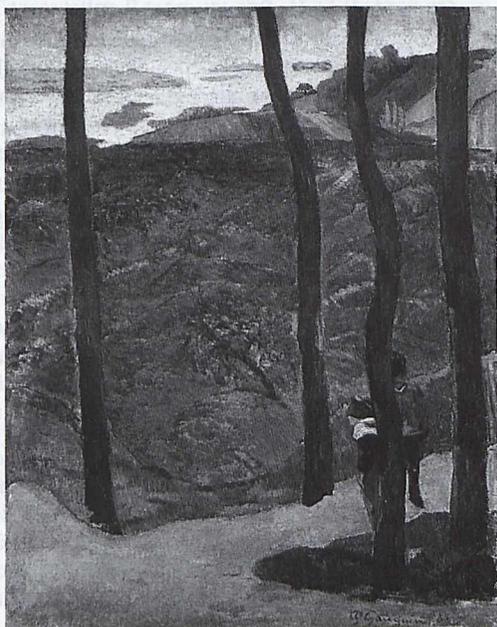


Abb. 3: Paul Gauguin, *Les arbres bleus*. Öl auf Leinwand, 92 × 73 cm, 1888, Kopenhagen, Ordrupgaardsamlingen.

im September weiter im Norden steht, in den Blick nach Südwesten. Die bildmäßige Zeichnung der Kirche in Saintes-Maries (Sammlung Oskar Reinhart, Winterthur) von Juni 1888 gibt den Blick nach Norden; die übergroße, strahlende Sonne hat der Künstler also absichtlich als christologisches Symbol neben die Kirche gesetzt.<sup>18</sup> Damit hatte er nicht wie Gauguin eine bloß formale Synthese erreicht, sondern eine Synthese des sinnbildlichen Gehaltes seiner Werke bzw. der Inhalte seiner symbolisierenden Absichten mit der Form.

Das genannte Gemälde der blauen Pappelstämme zur Baublüte bei Arles (Abb. 2) ist letztlich wiederum eine Reaktion auf Gauguins *Les arbres bleus* (Abb. 3). Dieses Bild, datiert »88« rechts unten auf dem chromgelben Weg und, da auf grobe Sackleinwand gemalt, zweifellos im November in Arles entstanden, hatte die Verflächigung des Motivgefüges radikalisiert, die Raumtiefe in teppichartiger Weise reduziert, Landmotive bei Arles mit einem bretonischen Menschenpaar gemischt.<sup>19</sup> Van Gogh realisierte nach der Krise wieder seine Gestaltungsprinzipien der Raumtiefe, der expressiv-suggestiven Farbe und der enormen Plastizität der Dinge, in Abgrenzung von der dekorativen Flachheit, der »Raumscheu«<sup>20</sup> und den matten Farben Gauguins.

Die von Gauguin eigens im November 1888 gekaufte *toile de sac* (»toile très forte«) brachte nicht nur Kostenersparnis,<sup>21</sup> sie kam in ihrer ungründerten

<sup>18</sup> Dies hat Tsukasa Kodera (Christianity versus Nature: A Study of the Thematics in Van Gogh's Œuvre, Amsterdam 1990, S. 37–38) zu Recht betont. Auch die berühmtere *Sternennacht* von 1889 (New York, Museum of Modern Art) ist eine Kombination, und zwar aus dem Blick nach Osten (Ansatz der Berge) und dem Blick nach Norden auf den Ort St.-Rémy hinab. Dazu erscheint als Kulisse und Symbol des Midi eine imaginierte Zypresse, die bei dem erhöhten Standpunkt in den felsigen Bergen südlich der Anstalt St. Paul überhaupt nicht zu sehen wäre, auch gar nicht existierte, womit das Gemälde astronomisch nicht analysierbar ist (Charles A. Whitney: The skies of Vincent van Gogh, in: Art History, 9 [1986], S. 351–361). Vgl. dazu auch Thomas Noll, »Der große Sämann«: Zur Sinnbildlichkeit in der Kunst von Vincent van Gogh, Worms 1994, S. 93.

<sup>19</sup> Merete Bodelsen (Hrsg.), Gauguin og Van Gogh i København i 1893, Ausst.-Kat. Kopenhagen, Ordrupgaardsamlingen, 1984, Kopenhagen 1984, Nr. 29; Gauguin, Ausst.-Kat. Paris, Grand Palais, 1989, hrsg. von Richard R. Brettell und Françoise Cachin, Paris 1989, Nr. 60; Douglas W. Druick, Peter K. Zegers (Hrsg.), Van Gogh und Gauguin: Das Atelier des Südens, Ausst.-Kat. Art Institute of Chicago, Van Gogh Museum Amsterdam, 2001/02, Stuttgart 2002, Nr. 42 und Abb. 87; der dort verwendete Begriff »Rollenverteilung« harmonisiert jedoch mittels Theater-sprache die Schärfe der Auseinandersetzung zwischen dem Franzosen und dem Holländer.

<sup>20</sup> Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, München 1959 (1908), S. 49.

<sup>21</sup> »Gauguin a acheté pour la maison une commode, divers ustensiles de ménage, puis 20 mètres de toile tres forte [...]« (van Gogh [ed. van Crimpen, wie Anm. 15], Nr. 722, S. 1772, um den 6. November 1888 geschrieben; = Br. 559 nach der alten Zählung). Die *toile de sac* wird öfters erwähnt; die ältere Literatur hat sie nicht genügend beachtet. Druick/Zegers (Kat. Chicago/Amsterdam 2001/02 [wie Anm. 19], S. 226) schreiben versehentlich, daß van Gogh die Jute gekauft habe, beachten aber genau die Differenzen der Farbträger und ihre Wirkung.

Struktur primär seinem Kunstwollen entgegen. Denn die Farben ziehen mehr als auf der grundierten Leinwand in das Gewebe ein, und sie verlieren damit an Leuchtkraft. Das Bild erhält schon vom Farbträger her eine matte, teppichartige Struktur.<sup>22</sup> Dies konnte in keiner Weise dem Expressionismus van Goghs dienen, im Gegenteil. Deshalb gab er nach dem überstürzten Weggang Gauguins sofort diese bräunliche Sackleinwand für seine genuinen Bildideen auf, malte lediglich die berühmt-berüchtigte, 1987 bei Christie's versteigerte *Sonnenblumen*-Version für Gauguin als eine ganz in Gelbtönen gehaltene Wiederholung der Londoner Fassung von August 1888 auf eine große Leinwand dieser Art, als er im Februar/März 1889 dem Wunsch des Kollegen entsprach, ein Sonnenblumen-Gemälde zu bekommen.<sup>23</sup>

Wenden wir uns einem Gauguin-Bild im Pariser Petit Palais (Abb. 4) zu, das bisher keine genaue Beurteilung erfahren hat und auch in der jüngsten Ausstellung *Van Gogh and Gauguin: L'atelier du Midi* in Chicago und Amsterdam fehlte.<sup>24</sup> Es zeigt einen alten Bauern mit weißem Haar und Vollbart in einem Holzstuhl sitzend, die ineinandergelegten Hände auf einen Stock aufgestützt. In der Literatur ist das Gemälde immer unsicher datiert worden: Während Huyghe und Rewald es um 1893 datierten, rückte es Wildenstein in den dritten Bretagne-Aufenthalt 1889.<sup>25</sup>

<sup>22</sup> Gauguin benutzte diese Juteleinwand in 73 × 91 cm Grösse auch für sein Gemälde *Vincent Sonnenblumen malend* (Amsterdam, Museum Van Gogh): s. Vojtech Jirat-Wasiutynski, *Painting from Nature versus Painting from Memory*, in: *Closer look: Technical and art-historical studies on works by Van Gogh and Gauguin*, hrsg. von Cornelia Peres u. a. (Cahier Vincent, 3), Zwolle 1991, S. 90ff.; Cornelia Peres, *Condition and Conservation Report*, in: ebd., S. 112f.; man erkennt die Struktur der Juteleinwand sehr gut auf den Abb. 21, 22, 28.

<sup>23</sup> Bei der Frage der Echtheit dieser *Sonnenblumen* (F. 457, Tokyo, Yasuda Kasai Museum) ist neben der Provenienz die Sackleinwand letzlicher Beweis; schon Dorn 1990 (wie Anm. 16), S. 456–461, lieferte die Argumente der Echtheit und der Datierung auf Ende Januar/Februar 1889. Siehe außerdem Roland Dorn, *Van Gogh's Sunflowers series: The fifth toile de 30*, in: *Van Gogh Museum Journal*, 1999, S. 43–61; vgl. dazu zuletzt Louis van Tilborgh, Ella Hendriks, *The Tokyo Sunflowers, a genuine repetition by Van Gogh or a Schuffenecker forgery?*, in: *Van Gogh Museum Journal*, 2001, S. 17–42. Das Gemälde hing 2001/02 in Chicago und Amsterdam als Kat. Nr. 113 (Kat. Chicago/Amsterdam 2001/02, wie Anm. 19), wurde jedoch dort wegen der Juteleinwand auf Anfang Dezember 1888 datiert; dann hätte Vincent die Wiederholung in Anwesenheit Gauguins gemacht? Bei dieser Sicht wäre die Aussage in Br. 573 vom 23. 1. 1889 entwertet: »Gauguin serait content d'en avoir une, et j'aime bien à faire à Gauguin un plaisir [...]. Alors il désire une de ces deux toiles, eh bien! j'en referai une des deux, celle qu'il désire« (van Gogh [ed. Charensol, wie Anm. 15], Bd. 3, S. 297). Es gab eben noch Sackleinwand im Gelben Haus, und Vincent malte die Repetition für Gauguin nach dem 23. Januar 1889 – plausibel – auf dessen Jute.

<sup>24</sup> Im September 1998 hatte ich Louis van Tilborgh in Amsterdam und D. W. Druick in Chicago brieflich vorgeschlagen, dieses Gemälde neben van Goghs *Alten Bauern* (Abb. 5) auszustellen, wozu es jedoch nicht kam.

<sup>25</sup> René Huyghe, *Gauguin*, München 1967, S. 66; John Rewald, *Gauguin*, Paris 1949, S. 49, 166; Georges Wildenstein, *Gauguin*, Bd. I: *Catalogue*, Paris 1964, Nr. 318; nicht behandelt in

Beim *Selbstbildnis* im Moskauer Puschkin-Museum war die Datierung ebenfalls lange umstritten, bis Isabelle Cahn sah, daß im Hintergrund das angeschnittene Bild der *Ondine* erscheint, die sich mit ihren zinnoberroten Haaren ins grüne Meer wirft.<sup>26</sup> Das Selbstbildnis, das wohl schon in Arles begonnen wurde, ist unten links in Chromgelb »P Go« signiert,<sup>27</sup> eine Art des Signierens, die Gauguin besonders im Zeitraum 1888/89 anwendete. Das Bauernbildnis in Paris ist freilich weder datiert noch signiert, aber wie das Selbstbildnis in Moskau auf jene grobe, die Leuchtkraft der Farben dämpfende Sackleinwand gemalt, die Gauguin, wie gesagt, primär verwendete, als er im November/Dezember 1888 neben van Gogh arbeitete. Denn Gauguin wollte eine flächige Zusammenfassung der Farben und Formen der Natur zugunsten seiner Bildharmonie, keinesfalls jene expressionistisch aufgeheizte Farbgebung (»la couleur suggestive«), wie sie van Gogh 1888 unter Betonung der Charakteristika der Gegenstände suchte. Gauguin nannte diese Tendenz später – während der Volpini-Ausstellung in Paris im Juni 1889 – synthetisch bzw. »Synthétisme«.<sup>28</sup> Damit führte er Ansätze des sogenannten »Cloisonnisme« von Anquetin und Bernard fort, den diese um 1887 entwickelt hatten.

Auch sein Bild des Bauern (Abb. 4) wirkt nicht expressiv, die Figur kommt nicht auf den Betrachter zu, sie bleibt in sich, ist distanziert gemalt. Eine Wendung des Bauern nach rechts und die synchrone Drehung des Kopfes vermei-

---

Kat. Paris 1989 (wie Anm. 19). Noch 1998 rückte Dominique Boudou das Gemälde in den Aufenthalt in Le Pouldu 1889 und sah in dem Bauern einen »Handlanger in der Herberge von Marie Henry« (in: Von Ingres bis Cézanne: Kunst des 19. Jahrhunderts aus dem Musée du Petit Palais, Paris, Ausst.-Kat. Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1998, S. 256).

<sup>26</sup> Vgl. vom Verfasser: Gauguins »Volpini«-Selbstporträt von 1888/89 im Puschkin-Museum Moskau (Vortrag an der Universität Jena, 3. April 1992). Siehe Isabelle Cahn, *Les Gauguin dans Gauguin: peintures et céramiques dans les tableaux*, in: *Gauguin, Actes du colloque Musée d'Orsay* 1989, Paris 1991, S. 174, dort erstmals in der Gauguin-Literatur präzise bestimmt; *Capolavori impressionisti e postimpressionisti dai musei sovietici*, Ausst.-Kat. Lugano, Collezione Thyssen-Bornemisza, 1983, Nr. 15; Pickvance 1984 (wie Anm. 16), Nr. 142, mit Bezug auf Br. 570; Pickvance schrieb aber fälschlich: »In the *Self-Portrait* it is impossible to match the background shapes and colors with any of his surviving paintings.«

<sup>27</sup> Die Sackleinwand des Moskauer Selbstporträts und der chromgelbe Streifen links sprechen für den Beginn des Bildes noch in Arles im Dezember 1888. Die Frage ist, ob die Briefstelle Vincents (Br. 570 vom 9. 1. 1889: »[...] und hast Du das Selbstporträt gesehen, das Gauguin gerade in den letzten Tagen gemacht hat?«, übers. nach van Gogh [ed. van Crimpen, wie Anm. 15], Bd. 3, Nr. 738) auf das Moskauer Bildnis oder auf jenes in Washington mit Widmung für Laval/Carrière zu beziehen ist; m. E. wohl eher auf das Moskauer (s. Pickvance 1984 [wie Anm. 16], Nr. 142, S. 236).

<sup>28</sup> *Exposition de peintures du groupe Impressionniste et Synthétiste*, Ausst.-Kat. Paris, Café Volpini, 1889, Paris 1889; Reprint in: Theodor Reff, *Modern Art in Paris, New York/London* 1982, Bd. 28; Françoise Cachin, in: *Kat. Paris 1989* (wie Anm. 19), S. 148–158.



Abb. 4: Paul Gauguin, *L'Homme au bâton*.  
Öl auf Leinwand, 70 × 45 cm, 1888, Paris,  
Musée du Petit Palais.



Abb. 5: Vincent van Gogh, *Le Vieux Paysan*  
(*Patience Escalier*). Öl auf Leinwand, 69 ×  
56 cm, 1888, Privatbesitz, zur Zeit als Leih-  
gabe im Kunsthaus Zürich.

den einen Blickkontakt zum Maler und Betrachter. Die ungrundierte Jute hat die Farben geschluckt, obwohl es sich um warme, also dynamogene Farben – im Sinne von Charles Henrys Farbentheorie<sup>29</sup> – handelt. Kopf und Hände sind deutlich in Ocker bis Rotocker gemalt, der Hintergrund in mattem Gelbocker, der Stuhl, die Hose und der Gürtel des Bauern in rotem Braun. Das Weißgrau der Haare und des Bartes sowie das Halstuch in gebrochenem Weiß zeigen nur wenig Hellgrün. Der Stock des Bauern dagegen leuchtet etwas in Chromgelb.

Die Form des Stuhles ist uns bekannt von dem Gemälde *Gauguins Stuhl* in Amsterdam (Museum Van Gogh), das Vincent im Dezember 1888 als Ersatz für ein Porträt des Kollegen Gauguin und als Pendant zum Bilde seines gelben Stuhles (London, Tate Gallery) malte.<sup>30</sup> Überblickt man van Goghs Schaffen in Arles bis zum Herbst 1888, also vor Gauguins Ankunft, so stößt man unter den Hauptwerken auf das in der Farbe äußerst suggestive Porträt des alten Bauern Patience Escalier in der Hitze der Provence, von ihm selbst in der Kontinuität seiner frühen Bauernköpfe verstanden. Vincent malte den alten Ochsenreiber in einer ersten Studie (links oben signiert in Rot, 64 × 54 cm, heute Norton Simon Foundation, Pasadena, dazu entstand die Nachzeichnung für Bernard oder Theo, heute Fogg Art Museum, Harvard), um in der Folge ein vollendetes, weniger nervöses Gemälde, ein Tableau, zu realisieren (Abb. 5).<sup>31</sup>

Die Briefe van Goghs (an Theo ab Nr. 520 und an Bernard Nr. 15) geben Aufschluß darüber, welche bildnerische Idee er mit dem Porträt eines Bauern in der vollen Mittagshitze verfolgte, das im Kontext seiner Konzeption der »suggestiven« (und zugleich anti-mimetischen) Farben<sup>32</sup> und innerhalb der geplanten Serie der Porträtdekoration für das Gelbe Haus als Künstlerdomizil

<sup>29</sup> Charles Henry, *Cercle chromatique et sensation de couleur*, in: *Revue Indépendante*, Mai 1888, S. 238f.; vgl. William J. Homer, *Seurat and the Science of Painting*, Cambridge (Mass.) 1964, S. 206f.

<sup>30</sup> Siehe Pickvance 1984 (wie Anm. 16), Nr. 141. Die beiden symbolischen bzw. metaphorischen Porträts der Stühle, beide auf Sackleinwand im Format 30 gemalt, hingen in der Ausstellung Chicago–Amsterdam 2001/02 nebeneinander, wie sie vom Künstler auch als Pendants konzipiert waren (Kat. Chicago/Amsterdam 2001/02 [wie Anm. 19], Nr. 77–78, S. 209).

<sup>31</sup> De la Faille 1970 (wie Anm. 14), Nr. 443, 444; Jan Hulsker, *The Complete Van Gogh*, Oxford 1980, Nr. 1548, 1563. Vgl. dazu auch Meyer Schapiro, *Van Gogh*, New York 1950, S. 64: »perhaps the last realistic portrait of a peasant... perhaps the only great portrait of a peasant«. Ferner: Jean Leymarie, *Wer war van Gogh?*, Genf 1968, S. 138, mit Hinweis auf Rembrandts Porträt seiner Mutter in Wien; Bogomila Welsh-Ovcharov (in: *Van Gogh and the Birth of Cloisonism*, Ausst.-Kat. Toronto, Art Gallery of Ontario, 1981, Toronto 1981, Nr. 21); Pickvance 1984 (wie Anm. 16), Nr. 96 mit (Nr. 97) der kleinen Federzeichnung von 13 cm Höhe, die wohl einem Brief angehörte; Schubert 1985 (wie Anm. 9), S. 329f.; Dorn 1990 (wie Anm. 16), S. 353–355.

<sup>32</sup> Zur Ausdruckssteigerung (»exagération«) durch Komplementärfarben und »suggestive Farben« siehe die Briefe an Theo Nr. 520, 533, 539 der alten Zählung (van Gogh [ed. Charensol, wie Anm. 15], Bd. 3, S. 164f., 191, 206).

entstand. Der erste Satz des Briefes 520, in dem er um den 11. August die (erste) Bauernstudie ankündigt, bezieht sich auf das prominente Werk *Der Mann mit der Hacke* von Jean-François Millet (1862, J. Paul Getty Museum, Los Angeles), und van Gogh erläutert danach, inwieweit er »la qualité ensoleillée et brûlée, hâlée du grand soleil et du grand air« suchte.<sup>33</sup> Ferner schreibt er im selben Brief, im Vergleich zu seinem Porträt des belgischen Malers E. Boch: »Mais en supposant l'homme terrible que j'avais à faire en pleine fournaise de la moisson, en plein midi. De là des orangés fulgurants comme du fer rougi, de là des tons de vieil or lumineux dans les ténèbres. Ah mon cher frère – et les bonnes personnes ne verront dans cette exagération que de la caricature.«<sup>34</sup>

Mit dem Terminus der *exagération* gab Vincent einen Begriff, der den künftigen Expressionismus der Maler Beckmann, Meidner, Kirchner oder Soutine kennzeichnen sollte. Aus den Briefen geht eindeutig hervor, daß van Gogh – wie beim überragenden Bildnis *Armand Roulin* (Essen, Museum Folkwang) – eine zweite, vollendetere Fassung ausführte; die beiden Versionen verhalten sich wie Studie (*étude*) zu Gemälde (*tableau*), was für van Gogh zentral ist, denn er hat auf diesen Unterschied zweier Schritte immer wieder rekurriert.<sup>35</sup> Die Briefe 528 und 529 an den Bruder belegen die Entstehung der zweiten Version: »Diese Woche habe ich zwei Modelle – eine Arlesierin und den alten Bauern, den ich diesmal vor einem Hintergrund von feurigem Orange [*orangé vif*] male [...].«<sup>36</sup>

Erscheint das verbrannte Antlitz des Bauern in der ersten Version in Goldorangetönen vor nervös gemaltem Blau, vor dem der leuchtend gelbe Hut strahlt, so setzte Vincent in der reiferen Version den Mann mit blauer Jacke, die grün aufgehellte, vor einen ruhigen Hintergrund von Orange, womit ein Komplementärkontrast realisiert war, und nahm die auf einen Stock gestützten Hände als Symbole der Arbeit ins Bild, womit er dem Existenz Ausdruck von Rembrandts Mutterbildnis in Wien nahekam. An den Händen verwendete er Erdtöne (Terra di Siena, Umbra), ebenso an der Stirn.<sup>37</sup>

Beinahe alle Züge von van Goghs zweiter Version des Bauernporträts wie das Antlitz, der Habitus als Vermittlung zwischen subjektivem Wesen und Umwelt (im Sinne von Pierre Bourdieu), das scheinbar Verbrannte der Hände

<sup>33</sup> Van Gogh (ed. Charensol, wie Anm. 15), Bd. 3, S. 164f.; van Gogh (ed. van Crimpen, wie Anm. 15), Bd. 3, Nr. 663.

<sup>34</sup> Van Gogh (ed. Charensol, wie Anm. 15), Bd. 3, S. 165. – Im Original liest man »feu rougi«; Lesefehler des Hrsg.?

<sup>35</sup> Die großen Gemälde wurden jeweils im Format 30 ausgeführt, also ca. 71 × 92 cm.

<sup>36</sup> Br. 529 von Ende August; übers. nach van Gogh (ed. Charensol, wie Anm. 15), S. 182; vgl. van Gogh (ed. van Crimpen, wie Anm. 15), Nr. 675, S. 1670.

<sup>37</sup> Vgl. die Farbabbildung in Kat. Amsterdam 1990 (wie Anm. 16), Nr. 55.

und des Gesichts verweisen uns auf das Gauguinsche Ölbild des Bauern mit dem Stock. Gauguins Gemälde ist folglich seine Version bzw. Kontradiktion des Bauernbildes van Goghs. Der Hauptunterschied ist der zwischen *abstraction* und *expression*: Gauguins Werk wirkt matt und flach, jenes van Goghs kraftvoll plastisch und verräumlicht.

Die diametralen Positionen lassen sich an den Gestaltungsprinzipien mühelos erkennen. Die Unterschiede beider Richtungen der Malerei, die ins 20. Jahrhundert strahlen sollten, erkennt man außerdem besonders gut im Vergleich der beiden Versionen des *Roten Weinbergs*, die in der zweiten Novemberhälfte entstanden und durch Briefe Vincents belegt sind. Er selbst schaltete in Brief 561 um den 12. November eine winzige Skizze seiner Komposition ein. Der Brief berichtete von der Vollendung beider Versionen. Den starken Eindruck vor der Natur hatte er im Brief 559 geschildert: »Wir haben einen roten Weingarten gesehen, ganz rot wie roter Wein. In der Ferne wurde er gelb, dazu ein grüner Himmel mit der Sonne, das Gelände nach dem Regen violett und hier und da funkelnd gelb, wo die untergehende Sonne sich spiegelte.«<sup>38</sup> Die expressive Komposition (Abb. 6) lebt von einem enormen Raumzug in einer Kurvung von rechts unten nach rechts oben, unter zusätzlicher Betonung der Diagonale von links unten nach rechts oben. Indem van Gogh den Horizont derart hoch legt – während Gauguin diesen überhaupt vermeidet – erreicht er wieder sein Prinzip der Trichterperspektive, die die Raumsuggestion trägt. Rechts in der Tiefe strahlt die beinahe weiße Sonne in einer Aureole von Chromgelb; am Horizont rechts in der Tiefe erkennt man bläulich die Stadtkrone von Arles. Die von links ins Bild fluchtende Baumallee in Blau- und Grüntönen schließt die Komposition links ab. Die Figuren verraten, daß van Gogh das Gemälde zum Teil »aus dem Kopf« gemalt haben muß (was er in Brief 561 auch ganz allgemein im Anschluß an die Meldung der Vollendung der *Vigne rouge* erwähnte).<sup>39</sup> Die nicht ganz zu klärende Topographie in der Nähe des Montmajour-Felsens bei Arles (van Goghs Blickbündelungen ähneln oft einem modernen Weitwinkelobjektiv), die unorganisch eckigen Figuren, besonders der zu große Pferdewagen und das zu große Doppelhaus am Horizont weisen darauf hin, daß das Ganze zwar den Eindruck vor der Natur wiedergibt, die Ausführung des Vordergrundes mit den Figuren aber wohl – »dans

<sup>38</sup> Übers. nach van Gogh (ed. van Crimpen, wie Anm. 15), Bd. 3, Nr. 722.

<sup>39</sup> Im gleichen Brief erwähnt van Gogh, daß er mit Gauguin jetzt selbst Rahmen fertigt, indem er Leisten auf die Keilrahmen fügt und weiß streicht. Gauguin muß sich als Erfinder der weißen Rahmen ausgegeben haben, wie Vincent berichtet. Dies war falsch. Schon Camille Pissarro hatte für seine Ausstellung in Paris bei Durand-Ruel 1883 die weißen Rahmen erprobt (vgl. Camille Pissarro, Briefe an seinen Sohn Lucien, hrsg. von John Rewald, Erlenbach-Zürich 1953, S. 31), von ihm hat es Gauguin abgeschaut.



Abb. 6: Vincent van Gogh, *La Vigne rouge (Montmajour)*. Öl auf Leinwand, 75 × 93 cm, 1888, Moskau, Puschkin-Museum.

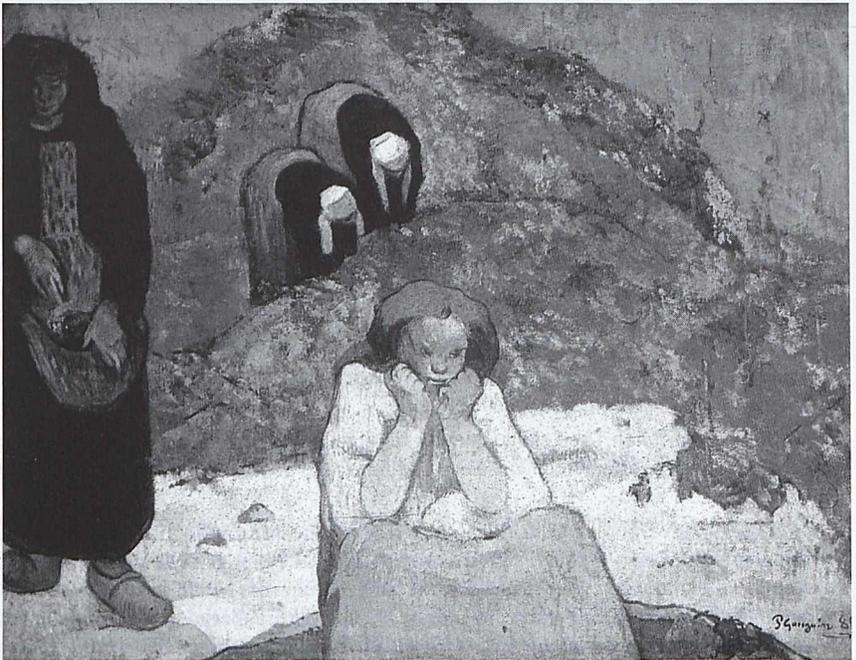


Abb. 7: Paul Gauguin, *La Vendange (Misères humaines)*. Öl auf Leinwand, 73 × 92 cm, 1888, Kopenhagen, Ordrupgaardsamlingen.

les jours mauvais« – im Atelier erfolgte, sozusagen aus dem Kopf, wie Gauguin forderte.

Gauguins Komposition (Abb. 7) ist denkbar verschieden: Voller Raumscheu entfernt sie sich radikal von der Anschauung des herbstlich roten Weingartens nach Regen und unter Sonnenlicht. Gauguin baut quasi eine Wand von Farben vor dem Betrachter auf, die wie ein Teppich wirkt, im Vordergrund seine Symbolfigur der Melancholie (zugleich als christliche Eva nach dem Sündenfall gemeint), die Gauguin bis zum Holzschnitt *Aux roches noires* im Katalog der Pariser Volpini-Schau im Juni 1889 als Pendant zur unchristlichen Undine variierte. Links plaziert er eine unheimlich wirkende schwarze Gestalt, im Mittelgrund zwei sich bückende bretonische Frauen.<sup>40</sup> Seinem Symbolismus der Phantasie entsprechend gab Gauguin dem Bild den Titel *La vendange ou la pauvre*<sup>41</sup> und später, ab Juni 1889, stellte er es als *Misères humaines* im Café Volpini aus.

In einem verschollenen Brief an Émile Bernard schrieb er über diese Komposition: »Des vignes pourpres formant triangles sur le haut jaune de chrôme. A gauche bretonne du Pouldu noir tablier gris. Deux bretonnes baissées à robes bleu vert clair et corsage noir: au premier plan terrain rose et pauvre aux cheveux orange, chemise blanche et jupe (terre verte avec du blanc). Le tout fait au gros trait rempli de tons presque unis avec le couteau très épais sur de la grosse toile à sac. – C'est un effet de vignes que j'ai vu à Arles. J'y ai mis des bretonnes – tant pis pour l'exactitude. C'est ma meilleure toile de cette année [...].«<sup>42</sup> Das selbstbewußte Eigenlob scheint mir übertrieben und kann nur als Malerlatein gelesen werden.

<sup>40</sup> Vgl. Gösta Svenaeus, Gauguin og Van Gogh, in: *Billed Kunst*, 4 (1967), S. 27; Henri Dorra, Gauguin's dramatic Arles themes, in: *Art Journal*, 38 (Fall 1978), S. 12–17; Welsh-Ovcharov 1981 (wie Anm. 31), S. 190, leitet die hockende Melancholie/Eva von einer peruanischen Mumie in Paris ab, was mir zu eng gedacht scheint. Ferner Kat. Chicago/Amsterdam 2001/02 (wie Anm. 19), S. 192–193 (Gauguins Bild aus Kopenhagen war in der Ausstellung, nicht aber van Goghs Gemälde aus Moskau); in der Karte 3, S. 162, wird ein Blick- und Standpunkt van Goghs auf dem felsigen Hügel von Montmajour fixiert, der nicht überzeugt (wenn man Montmajour kennt), weil er nicht linker Hand eine Baumreihe gibt. Das Gemälde zeigt ja die Ebene mit den Türmen von Arles rechts, westlich.

<sup>41</sup> In einem Brief an Theo zählt Gauguin für eine Sendung von fünf Leinwänden die Titel auf, darunter die umgearbeiteten *Danseuses* (*La ronde des petites Bretonnes*) (Gauguin [ed. Cooper, wie Anm. 13], S. 75).

<sup>42</sup> Erstmals in: Douglas Lord (Cooper) (Hrsg.), *Vincent van Gogh Letters to Emile Bernard*, London/New York 1938, Nr. XXIII; Pickvance 1984 (wie Anm. 16), Kat. Nr. 118, 119; mit Abb. der Zeichnungen wieder abgedruckt bei Gauguin (ed. Merlhès, wie Anm. 11), S. 275. In einem Brief an Schuffenecker etwa vom 22. 12. 1888 äußerte sich Gauguin auch über den Symbolismus seiner *Vendange* als »la consolation sur cette terre (rien que la terre)«: s. Gauguin (ed. Merlhès, wie Anm. 11), S. 306, und vollständig in Victor Merlhès, *Paul Gauguin et Vincent van Gogh 1887 – 1888: Lettres Retrouvées, Sources Ignorées*, Taravao 1989, S. 240.

Van Goghs symbolische Überhöhung seiner Motive – besonders ab Mai 1889 in St.-Rémy – folgte immer der Naturgestalt, also in Einheit von Sujet und Bedeutung bzw. »Übereinstimmung zwischen Gestalt und Bedeutung« (Hegel). Gauguin abstrahierte in einer Weise, die zum Auseinanderklaffen von Bedeutung und Gestalt führen mußte. Er beutete in einer modernen Krisenlage die Flächigkeit der japanischen Crépons aus und amalgamierte diese mit Prinzipien Puvis' de Chavannes und einer eigenen Handschrift; sein Symbolismus ist im Gegensatz zu jenem van Goghs literarisch und katholisch determiniert. Als der Kritiker Albert Aurier im März 1891, angesichts von *La lutte de Jacob* von 1888, über Gauguins Symbolismus schrieb<sup>43</sup> und die Ideen über die bildnerische Darstellung der Wirklichkeit (Gegenstände seien lediglich Zeichen) stellte, führte der alte Pissarro in einem Brief an seinen Sohn Lucien am 20. 4. 1891 die berechnete Kritik: »Die Japaner haben diese Kunst gepflegt, ebenso die Chinesen, und ihre Zeichen sind wirklich natürlich. Aber sie sind nicht katholisch, und Gauguin ist katholisch. Ich mache Gauguin keinen Vorwurf daraus, einen zinnoberfarbenen Fond, zwei kämpfende Krieger und bretonische Bäuerinnen im Vordergrund gemalt zu haben, – ich werfe ihm vor, dies von den Japanern sowie byzantinischen und anderen Malern gestohlen zu haben. Ich werfe ihm vor, seine Synthese nicht auf unsere moderne, absolut soziale, antiautoritäre, antimystische Philosophie bezogen zu haben. Hierin liegt die ganze Schwere der Frage. Es bedeutet einen Rückschritt. Gauguin ist kein Seher, er ist ein Schlaukopf [...].«<sup>44</sup>

Damit war Pissarro, im Gegensatz zu den Kunsthistorikern, einer, der Gauguins flache Malerei genau beurteilte, statt sie nur zu behandeln und zu loben, d. h. er beurteilte sie nach den in ihr angelegten Konsequenzen, also nicht bloß ästhetisch.<sup>45</sup>

Zusammenfassend wäre zu sagen: Gauguins Position ist die der *abstraction*, wie er sie im Sommer 1888 gegenüber Bernard und Schuffenecker postulierte. Van Goghs Position ist die der *expression*, der subjektiven Leidenschaft, entzündet am Naturmotiv oder am Menschenphänomen, seine Malerei sollte »l'art pour l'Homme« (Thoré-Bürger<sup>46</sup>) sein; Gauguin malte für sich bzw. für den Kunstmarkt.

<sup>43</sup> Albert Aurier, Paul Gauguin: Le symbolisme en peinture, in: *Mercure de France*, 2, Nr. 15 (März 1891), S. 155–165.

<sup>44</sup> Pissarro an seinen Sohn Lucien (Pissarro [ed. Rewald, wie Anm. 39], S. 196f.).

<sup>45</sup> Zur Analyse der Konsequenzen siehe Wilhelm Emrich, *Atomzeitalter: Kapitulation von Dichtung und Geisteswissenschaft*, in: *Geist und Widergeist*, Frankfurt a. M. 1965, S. 104.

<sup>46</sup> Théophile Thoré-Bürger, *Neue Bestrebungen der Kunst* (1857), in: *Bürger's Kunstkritik*, hrsg. von August Schmarsow, Bd. 1, Leipzig 1908, S. 30. Der Republikaner, der unter dem Namen »W. Bürger« publizierte, unterschied angesichts der Weltausstellung 1855 zwischen »l'art pour l'art« und »l'art pour l'homme«, eine Differenz, die auf Gauguin und van Gogh zutrifft.

Damit waren die Grundlagen gelegt für die zwei divergierenden Richtungen in der Malerei der Moderne: dekorative Abstraktion und Selbstaussdruck der Formen und Farben in Formsynthese (wie Gauguin wollte) einerseits, Expressionismus des Dialoges zwischen leidenschaftlichem Subjekt und Welt in symbolischen Synthesen (des Gehalts) andererseits. Man könnte auch Worringers Begriffe der Abstraktion und Einfühlung anwenden, die in der Beckmann-Marc-Kontroverse anschaulich wurden, oder Nietzsches berühmtes Begriffspaar apollinisch und dionysisch. Daß van Goghs Kunst als ein dionysisches Sichverbrennen im Schaffensprozeß letztlich als existentielle Lebenssteigerung und ein zu Nietzsches Spätphase paralleles Phänomen gesehen werden kann, schrieb bereits Émile Langui 1962.<sup>47</sup> Seine Umwelt – auch Gauguin – verstand van Gogh und seinen Stil nicht hinreichend, auch wenn er sich 1890 mit einem berücksichtigenden Ensemble von Gemälden bei *Les Vingts* in Brüssel beinahe ideal präsentieren konnte; vielleicht verstand ihn der Kritiker Aurier.<sup>48</sup> Aber die Brüsseler Präsentation kam zu spät, van Gogh verzweifelte.

Jedenfalls verstanden ihn die Maler nach 1902/05, als van Goghs Gemälde ihre breite Wirkung entfalteten, die von Max Beckmann bis zu Francis Bacon reichte. Diese Wirkung ist ein historischer Beleg, aber nicht für eine Art »Meta-kunst«, sondern für den kunstgeschichtlichen Zusammenhang (Kurt Badt<sup>49</sup>) und die überzeitliche Traditionssetzung als die tiefere Dynamik der Umbrüche und bildnerischen Ergebnisse des sich – immer wieder – wandelnden Kunstwillens.

<sup>47</sup> Émile Langui, *Durchbruch zum 20. Jahrhundert*, München 1962, S. 143. Hans Rosenhagen hatte schon 1905 van Goghs Malerei ein »Elementarereignis« genannt und geschrieben, »daß sie wie eine Funktion des Leibes, des Körpers wirkt« (in: Van Gogh – Guys, Ausst.-Kat. Dresden, Kunstsalon Ernst Arnold, Dresden 1905, S. 3).

<sup>48</sup> Albert Aurier, *Les Isolés: Vincent van Gogh*, in: *Mercure de France*, 1, Nr. 1 (Januar 1890), S. 24–29.

<sup>49</sup> Kurt Badt, *Der kunstgeschichtliche Zusammenhang*, in: *Kunsttheoretische Versuche*, hrsg. von Lorenz Dittmann, Köln 1968, S. 141–175.