

## VINCENT VAN GOGHS PORTRÄT DES ARMAND ROULIN

VON DIETRICH SCHUBERT

«Cette sacrée vie dans les beaux-arts est éreintante . . .»

Brief 604 an Théo, September 1889

### I.

In den Sommermonaten in Arles, auf der Höhe seines Stils, beschäftigte sich Vincent van Gogh immer wieder mit Plänen und Studien zu Figuren: Er suchte Modelle, um diese Figurenbilder realisieren zu können. Im Juni saß ihm ein Soldat des Zuavenregiments Modell, so daß eine ganzfigurige Zeichnung, ein ganzfiguriges Gemälde und ein Bildnis entstanden.<sup>1</sup> Im Juli malte er die *Mousmé* (Abb. 1), eine junge Provençalin als ein quasi japanisches Mädchen, denn die Idee dazu entnahm er der Lektüre von Pierre Loti »Madame Chrysanthème« (vgl. die Briefe an Théo, zum Beispiel no. 514). Er vollendete das Gemälde gegen Ende Juli 1888.

Auf der einen Seite suchte van Gogh das Ganzfigurenbild, auf der anderen Seite war es sein Ziel, in Bildnissen symbolische, allgemeingültige Dimensionen im Individuellen zu verwirklichen: So porträtierte er den belgischen Maler Eugène Boch in überhöhender Weise als einen »poète«; damit versuchte er, das Bild eines Freundes zu realisieren, »eines Künstlers, der von besonderen Dingen träumt«. Zugleich wollte van Gogh seine Liebe und Bewunderung für den Mitmenschen in das Gemälde legen. »Hinter dem Kopf – statt der Wand eines Zimmers – male ich das Unendliche, ich mache einen simplen Hintergrund vom reichsten und intensivsten Blau« (er nahm Preußischblau). In einem »effet mystérieux« sollte der Kopf wie ein Stern vor Azur leuchten (Br. 520, 531, August/September 1888).<sup>2</sup>

Im Meisterwerk seines Bildnisses des Camargue-Bauern *Patience Escalier* (F 444; Abb. 2), den van Gogh ebenfalls im August erstmals zeichnete, erreichte er dann einen Höhepunkt in seinem Schaffen, der die Dimensionen des individuellen Porträts mit denen des symbolischen Figurenbildes verknüpfte, ja amalgamierte. Damit hatte van Gogh die erste Phase seines reifen, synthetischen Stils erreicht.<sup>3</sup> Sehr wahrscheinlich hat dieses Bild später Gauguin inspiriert, seinerseits den Bauern zu malen: Gauguins Studie eines weißhaarigen Bauern mit Stock im Petit Palais, auf grober Sackleinwand, scheint offensichtlich P. Escalier wiederzugeben.

Eine Steigerung erfuhr diese Phase in van Goghs Schaffen schließlich im Herbst 1888 vor und nach Ankunft Gauguins in Arles; das Treffen sollte Vincents Utopie einer Ateliergemeinschaft im Midi verwirklichen – ein Traum, dem er bereits seit Monaten anhing. Armut, Einsamkeit und Melancholie sollten durch gemeinsames Arbeiten an »der neuen Malerei« ausgeschaltet werden. Das Kommen Gauguins gab van Gogh ohne Zweifel vorerst neuen Schwung und Kraft. Hohe Plastizität, Raumgefühl, eindringliche Menschendarstellung, suggestive Raumbildung und expressive Überhöhung der Farbensprache kennzeichnen seinen Stil in der zweiten Jahreshälfte 1888, dessen historische Erben nicht der »Blaue Reiter«, sondern die »Brücke«-Expressionisten und Meidner und Beckmann sein sollten.



Abb. 1 Vincent van Gogh, La Mousmé, Juli 1888, Federzeichnung, Moskau, Puschkin-Museum

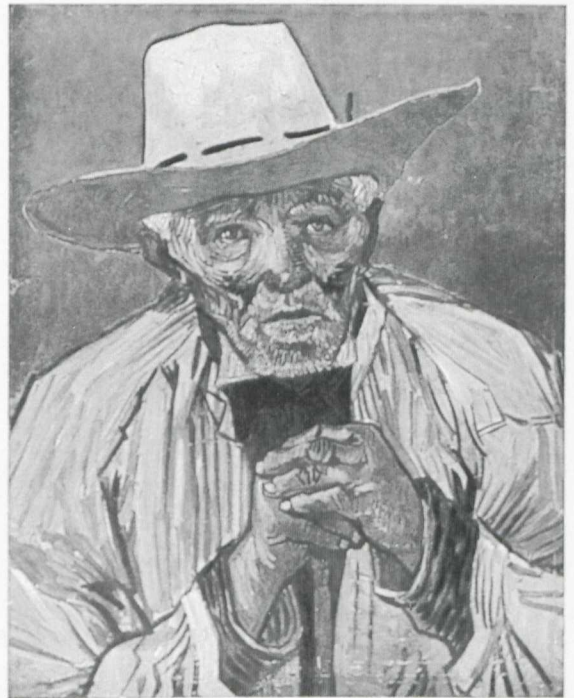


Abb. 2 Vincent van Gogh, Der Bauer P. Escalier (2. Fassung), August 1888, Privatbesitz

Einerseits knüpfte van Gogh mit diesen Konzeptionen an seine Studien in Paris 1887/88 an, etwa an die beiden Versionen des Porträts des *Farbenhändlers Tanguy* (Coll. Niarchos und Musée Rodin, Paris), die Figur jeweils vor japanischen *crépons*.<sup>4</sup> Andererseits plante der Künstler für die *Maison jaune* in Arles mehrere Serien als «décoration» des Hauses, das heißt für die verschiedenen Räume der erhofften Künstler-Gemeinschaft mit Bernard, Gauguin (und eventuell Laval). Diese Serien für die geplante Dekoration umfassen die Sonnenblumen, Landschaften, Gartenbilder (für die Serie für Gauguins Zimmer: «le jardin du poète») und auch Bildnisse – möglicherweise sogar Künstler-Porträts, welche die Freunde vereint zeigten.<sup>5</sup>

Da van Gogh nie genügend Geld hatte – insbesondere für Modelle – und er fortlaufend vom Bruder Théo unterstützt wurde, wobei er ständig über die soziale Lage der modernen Maler meditierte und klagte, daß ihr Außenseitertum zu Krankheit oder Irrsein führen müsse (wie bei Hugo van der Goes, bei Monticelli oder Méryon), suchte er diejenigen Menschen zu malen, die er persönlich freundschaftlich (also nicht entfremdet) kennenlernte und zu denen er im abweisenden Arleser Milieu menschlichen Kontakt fand. Anfang August 1888 nahm er Kontakt zu dem Briefträger Joseph Roulin, dem »Postmeister«, einem Republikaner (wie er ihn charakterisierte), auf und begann – wie die Briefe 516, 517, 518 reflektieren – mit einem Figurenbild (Dreiviertel-Figur, am Tisch sitzend) und mit einem Bildnis (F 432, 433, Boston und Detroit); von beiden Formen führte Vincent auch Rohrfederzeichnungen aus.<sup>6</sup>

Kurz zuvor hatte er seine *Mousmé* vollendet und charakterisierte sie mit Hilfe von drei Federzeichnungen und in einem Brief für den Bruder.<sup>7</sup> Obgleich Vincent zu der Zeit durchaus mit Hoffnung (auch auf das gemeinsame Atelier mit Gauguin), mit großer Anspannung und Energie malte, fühlte



er sich in Stunden des Abschwungs auch bereits gefährdet, das heißt er fühlte sich durch seine Einsamkeit, die permanente Armut, mit wenig Ausstellungsaussicht (bei den Indépendants), ohne Verkaufsaussichten, durch Nervosität, strapaziöses Arbeiten und klimatische Einwirkungen (Mistral, Sonne) an den Rand von Nervenkrisen und sogar an den Rand von Verrücktheit gedrängt. Schließlich prägte er den Ausdruck der «lucidité terrible» für sich. Und ganz hellsichtig beschreibt er seine Angst und Gefährdung an Théo in Brief 514 vom 29. Juli 1888, indem er von «mélancolie» und «crise» spricht.

Dabei sucht er sich eine historische Identifikationsfigur, eine Kollegengestalt, die in einem Bild des 19. Jahrhunderts dargestellt war, das Vincent kannte: Hugo van der Goes.

»Nicht nur meine Gemälde, sondern besonders ich selbst bin in letzter Zeit ganz wüst, verstört geworden – wie Hugo van der Goes auf dem Gemälde von Emile Wauters. Aber jetzt habe ich mir sorgfältig den ganzen Bart rasieren lassen, und so ähne ich dem Priester (l'abbé tres calme) auf demselben Bilde ebenso wie dem peintre fou, der mit Intelligenz dort dargestellt ist.«<sup>8</sup>

Hier fassen wir deutlich den Vorklang für van Goghs japanisch stilisierte Selbstdarstellung und Selbstdeutung als Priester und Anbeter des Buddha (das Fremde als Ferment), wie er sie im September/Oktober 1888 im erwähnten Selbstbildnis für seinen Freund Gauguin durchführte, im Gegenzug zu dessen Verfremdung und Überhöhung als ›Elender‹ und Außenseiter der Gesellschaft und an dieser leidend, als ein Jean Valjean (das Bild Gauguins heute im Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam).<sup>9</sup>

Im Brief 516 berichtet van Gogh an den Bruder:

»Jetzt bin ich mit einem anderen Modell an der Arbeit: es ist ein Postmeister (un facteur) in blauer Uniform mit goldenen Borten, ein derbes bärtiges Gesicht. Sokratisch. Leidenschaftlicher Republikaner wie Vater Tanguy [. . .]. Ich will mehr Figuren machen. Das ist eigentlich das Einzige, das mich an der Malerei tief erregt, es läßt mich das Unendliche mehr empfinden als alles Übrige.«

Er schildert farbig seine Beobachtung eines sommerlichen Platzregens auf die Lastkähne am Rhône-Kai, von denen Arbeiter die Ladung an Land trugen: «C'était de l'Hokusai pur.» Und: «Es wird mir schwer fallen diese Woche durchzukommen. Aber ich hoffe, die Figuren-Serie auf den Weg zu bringen.»<sup>10</sup>

Um den 3. August schreibt er in Brief 517:

»Jetzt habe ich also zwei Figuren in Arbeit, den Kopf und ein Brustbild mit Händen von einem alten Briefträger in dunkelblauer Uniform . . .«

In Brief 518 lesen wir:

»Vorige Woche habe ich nicht nur ein sondern sogar zwei Bildnisse meines Briefträgers gemacht (deux portraits de mon facteur), den Leib mit Händen und einen Kopf in Lebensgröße; da der Mann kein Geld genommen hat, war er teurer, denn wir haben zusammen gegessen und getrunken, und ich habe ihm Rocheforts ›La Lanterne‹ geschenkt. [. . .] ich rechne damit, sein Neugeborenes zu malen, seine Frau ist niedergekommen.«

Später, im November 1888, entstanden dann die Studien des Kindes *Marcelle Roulin* und diejenigen der Mutter *Augustine mit dem Kinde* (Philadelphia, New York)<sup>11</sup>, Studien, mit denen Vincent nicht zufrieden war, die eine expressive Häßlichkeit zeigen, welche bereits weit auf den Expressionismus (Meidner, »Brücke«) vorausweist. Nebenbei gesagt: Die Frage, Kinder zu schaffen oder aber Kunst-



Abb. 3 Vincent van Gogh, Porträt Armand Roulin (1. Fassung), Dezember 1888, Öl auf Leinwand, 66 × 54 cm, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen





Abb. 4 Vincent van Gogh, Porträt Armand Roulin (2. Fassung), Dezember 1888, Öl auf Leinwand, 66 × 55 cm, Essen, Museum Folkwang

werke, hat van Gogh in diesen Monaten stark bewegt: »Schaffen im Fleische« oder »Schaffen im Geiste«. Die Geburt des Kindes seines Bruders warf ihn schließlich endgültig aus der Bahn, denn sie ließ ihn seine eigene Einsamkeit stärker spüren und auch, daß er zum (christlichen) »Schaffen im Fleische« nicht mehr in der Lage war.

November/Dezember 1888 war die Zeit – zusammen mit Gauguin –, in der Vincent seine Arbeit an den Porträts der Familienmitglieder Roulin wiederaufnahm. Er malte außer Marcelle und den Studien der Frau mit Kind einen neuen Kopf des Joseph (heute Museum Winterthur), zwei Versionen des Porträts des kleinen Jungen Camille Roulin, ferner den 17jährigen Sohn Armand in zwei Fassungen, und er nahm später das Bild der Madame Roulin in seine Idee und Konzeption der *Berceuse* auf (Dezember 1888 und Januar 1889 nach dem Konflikt mit Gauguin). Im Januar 1889 entstanden dann nochmals drei Porträts des Briefträgers vor Blumengrund.<sup>12</sup>

Das Interesse der vorliegenden Untersuchung zielt jedoch lediglich auf die Darstellungen des 17jährigen *Armand Roulin*, insbesondere auf das Bildnis aus der Folkwang-Sammlung (Abb. 3, 4). Dabei stellt sich die Frage nach dem hohen Stellenwert des PORTRÄTS in van Goghs Schaffen. Immer wieder betonte er die Bedeutung des Porträts in der Tradition und für seinen Weg der Erneuerung der Malerei über den Impressionismus hinaus. Was Vincent in den Bildnissen individueller Menschen, deren Signifikanz er hoch bewertete (auch für das Publikum) und deren Tradition er bei Rembrandt, den Holländern, bei Delacroix und Courbet studierte und bewunderte (vgl. besonders die Bildnisse des kranken, melancholischen Mäzens *Alfred Bruyas* von Delacroix und Courbet in Montpellier, Musée Fabre<sup>13</sup>) suchte und welche Aufgabe er den Porträts zuschrieb, geht unter anderem aus dem Brief 531 an Théo von Anfang September 1888 hervor. Zugleich dokumentiert dieser Brief signifikante Aspekte des Selbstverständnisses des Malers:

»Ach mein lieber Bruder, manchmal weiß ich ganz genau, was ich will. Ich kann im Leben und auch in der Malerei ohne den Lieben Gott gut auskommen, aber ich als *Leidender* kann nicht auskommen ohne etwas, das größer ist als ich – qui est ma vie la puissance de créer. Und wenn man, im Physischen um diese Schaffenskraft betrogen, nun Gedanken zu schaffen versucht statt Kinder, so gehört man dadurch auch der Menschheit an. Et dans un tableau je voudrais dire quelque chose de consolant comme une musique. Ich möchte Männer und Frauen malen mit diesem gewissen Ewigen, wofür früher der Nimbus das Symbol war, und das wir suchen durch das Leuchten und das Schwingen (vibration) unserer Farbgebung. Das Porträt wird so verstanden kein Ary Scheffer [. . .]. Aber es wäre weit mehr das, was Eug. Delacroix gesucht und erarbeitet hat in seinem Tasso im Gefängnis<sup>14</sup> [Abb. 5] und auch in anderen Gemälden – représentant un homme vrai.

Ach, das Porträt, das Porträt mit dem Geist, mit der Seele des Modells, mir scheint das muß unbedingt kommen.

[. . .] das Studium der Farbe [. . .]. Die Liebe zweier Liebenden auszudrücken durch die Vermählung zweier Komplementärfarben, durch ihre Mischung und ihre Oppositionen, durch das mysteriöse Vibrieren verwandter Töne. Das Geistige auszudrücken einer Stirne durch das Leuchten eines hellen Tones vor dunklem Grund. Die Hoffnung auszudrücken durch einen Stern. Die Leidenschaft eines Menschen durch ein Strahlen des Sonnenuntergangs. Dies ist gewiß kein trompe-l'œil réaliste, aber ist es nicht eine wirklich existierende Sache!<sup>15</sup>

Nachdem Gauguin Ende Oktober in Arles angekommen war (Br. 557), während man zusammen teils die gleichen Motive malte, die in ihren Unterschieden äußerst aufschlußreiche Konkretionen hinsichtlich der Verflächigung bei Gauguin und der Raumdarstellung und Plastizität bei Vincent



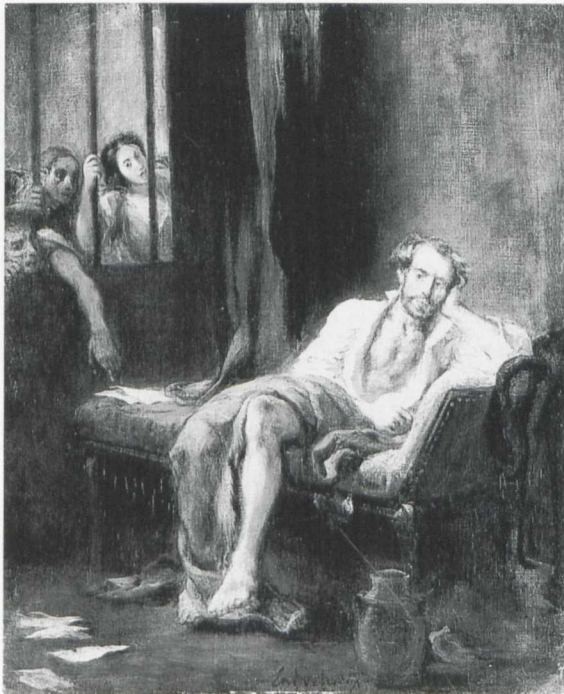
bieten (die Alysamps, die roten Weinberge, das Nachtcafé, den Bauern Escalier, Madame Roulin), arbeitete Vincent weiter an seinen Porträtserien, und es entstanden Ende November/Anfang Dezember neue Studien zur Familie Roulin. Brief 560 an den Bruder meldet:

«Mais j'ai fait les portraits de tout *une famille* celle du facteur [ . . . ] l'homme, la femme, le bébé, le jeune garçon et le fils de 16 ans, tous des types et bien français» – obgleich sie wie Russen ausähen. »Und wenn es mir gelingt, diese *ganze Familie* noch besser zu machen, so hätte ich eine Sache erreicht nach meinem Geschmack und etwas Persönliches.«<sup>16</sup>

Außer der neuen Kopfversion des Joseph Roulin (F 434, Museum Winterthur) malte van Gogh den kleinen Sohn *Camille* in zwei En-face-Versionen und zwei Fassungen des 17jährigen (geb. 1871) *Armand Roulin* (F 493, F 492, heute Rotterdam und Essen; Abb. 3, 4).<sup>17</sup> Diese beiden Bilder sind denkbar verschieden und von auffallend unterschiedlichem Ausdruck sowohl in der äußeren Komposition als auch im Vorschein der dargestellten Persönlichkeit.

Welche Studie entstand früher? Diese Frage ist schwer zu beantworten, doch scheint es mir am Anschaulichen deutlich zu sein, daß das Gemälde in der Folkwang-Sammlung die reifere Version darstellt, das heißt also die fortgeschrittenere Fassung. R. Pickvance wollte in der Rotterdamer Version das spätere Exemplar erkennen; er nennt es "an introspective reverie". In seinem kurzen Kommentar weist er für das Bild in Essen auf Manet hin und dessen "fluid brushwork". Van Gogh habe diejenigen Charakterisierungen, die er auf Bernards *Selbstbildnis* von 1888 (Abb. 6) anwandte, in seine eigene Formen- und Bildsprache umgesetzt. Dies vermag ich nicht zu erkennen. Abgesehen davon, daß Vincents Lob für das Bernard'sche Selbstporträt («a son copain Vincent») und sein direkter Vergleich mit dem Stil Manets übertrieben scheint (siehe Brief an Théo no. 545 über den

Abb. 5 Eugène Delacroix, Tasso dans la maison des fous, 1839, Öl auf Leinwand, 60 × 50 cm, Winterthur, Sammlung Oskar Reinhart



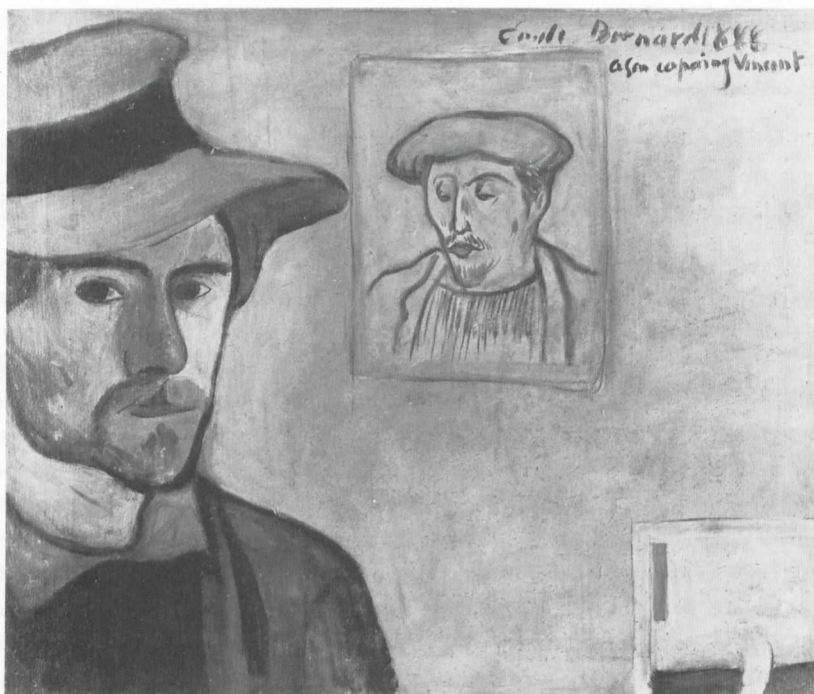
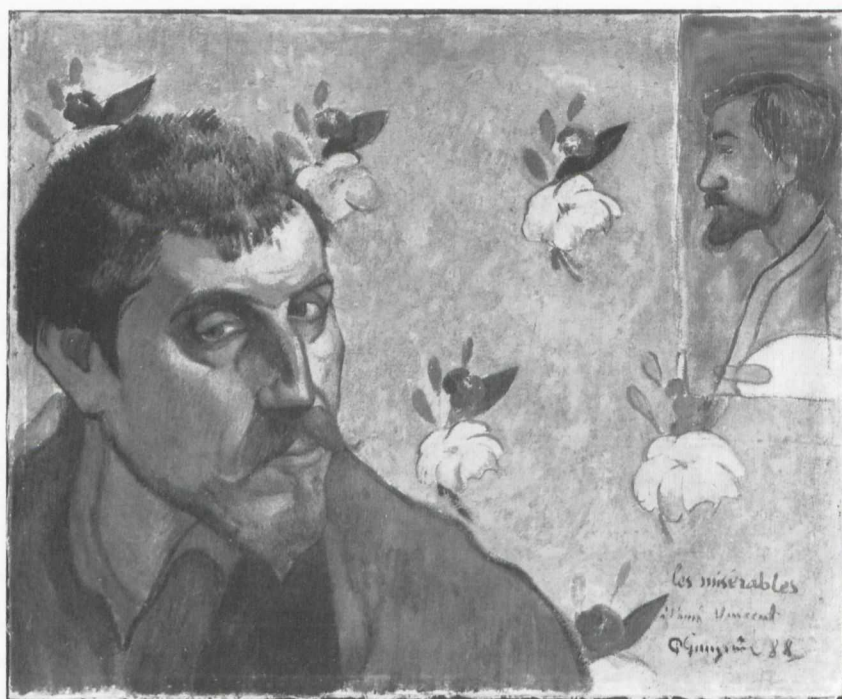


Abb. 6 Emile Bernard, Selbstbildnis (für van Gogh), September 1888, Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh

Abb. 7 Paul Gauguin, Selbstbildnis «Les misérables» (für van Gogh), September 1888, Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh





Erhalt der beiden Widmungs-Selbstbildnisse<sup>18</sup>), sind Farbgebung und Komposition im Bildnis des Armand Roulin von den Gestaltungsformen Bernards denkbar verschieden. Bernard rückte das fiktive Porträt Gauguins beinahe in die Mitte seiner Komposition, sich selbst angeschnitten an den linken Bildrand. Das Selbstbildnis, das Anfang Oktober als Tauschobjekt in Arles zusammen mit Gauguins *Selbstbildnis als Jean Valjean* (Abb. 7) eintraf, wie wir Brief 545 entnehmen, war von Bernard ganz monochrom gehalten. Und es war lediglich skizzierend gemalt. Im Gegensatz zu van Goghs Bildnissen, die die lebendige Kraft suchen, verflüchtigt Bernard – im Sinne der Lehren Gauguins – die Plastizität seiner Halbfigur. Dies war nun eben gerade *nicht* das künstlerische Ziel Vincents. Hierin besteht eine wesentliche kunsthistorische Differenz, die Pickvance durch bloß formales Sehen und Denken überdeckt. Van Goghs *Armand* steht fest und plastisch klar in einem imaginativen Raum vor uns. Da die Figur in das Zentrum des Bildformates 66 × 55 cm unverrückbar eingepaßt ist, also nicht von einem Bildrand angeschnitten, entfällt die Wirkung der Zufälligkeit, die Bernards *Selbstbildnis* (Abb. 6) besitzt; vielmehr hat Vincents Komposition etwas Notwendiges. Der Sohn des Briefträgers sitzt leicht schräg im Raum. Zwar sind keine Hinweise auf räumliche Dimensionen gegeben, doch ist die Tiefe durch Unbestimmtheit wesentlich stärker suggeriert als in Bernards Flachmalerei (die einen Hintergrund angibt).

Der leichten Schräge der Haltung der Figur korrespondiert die Schräge des blaugrünen Hutes des Jünglings. Im Gegensatz zu Bernard, der bei flüchtigem, schnellem Komponieren blieb, paßte van Gogh seine Gestalt derart ideal in das Bildformat, daß sich die Erinnerung an »klassische«, traditionelle Bildnis-Kompositionen einstellt, nämlich an Rembrandt (*Selbstbildnisse; Titus mit roter Mütze*, 1658, Wallace Collection, London) und an Delacroix. Dies ist der eine wesentliche Unterschied. Der andere betrifft Plastizität und eben Raumwirkung. Der Proträtierte wendet – im Unterschied zur ersten, spontaneren Fassung (Rotterdam) – dem Maler Kopf und Blick zu, schaut ihn sinnend und fragend zugleich an. Indem der linke Hutkontur die Linie des Antlitzes aufnimmt, gelingt Vincent eine enorme Stabilisierung der Komposition und zugleich eine Unterstreichung bzw. obere Begrenzung der Augenpartie. Denn zwischen dem hellen Gelb mit den grünlichen Modellierungen auf der Jacke und dem grünen Hintergrund, der gänzlich ruhig ist (wie bei der *Mousmé*), ist das Liniengefüge von Jackenausschnitt und Antlitz höchst gelungen aufeinander bezogen. Das heißt, die kurvenden Linien des Jackenausschnittes (blau mit gelb vermischt) und des weißen Halstuches führen unseren Blick von unten zum Antlitz empor. Dergestalt lenken sie auf das Zentrum des Bildes und des Ausdrucks hin: auf die Augen, die von einer markanten Nase und der klaren Stirn gerahmt sind. Der Blick auf den Maler fällt mit dem Blick des Betrachters zusammen. Der Ausdruck des Gesichtes ist von leuchtender Offenheit, die von den braunen Augen mit den chromgelben Lichtpunkten getragen wird.

Gerade auch im Unterschied zu van Goghs anderen Studien und Gemälden<sup>19</sup> im Rahmen seiner Porträts und Bildnisse der Familie Roulin, die unruhiger in den Farbkontrasten oder unkonzentrierter in der Komposition, quasi spontaner sind (dies gilt auch für die Halbfigur des *Camille Roulin* vor Rot und Orange im Museum São Paulo), hebt sich das Bildnis Armands in Essen eben dadurch aus dem Umfeld heraus, daß es eine auffallende Ruhe im plastischen Aufbau, eine konzentrierte Komposition, große beruhigte Farbpartien (besonders der Hintergrund) und auch eine Ruhe des Modells zeigt. Letzteres mag durchaus ein auffallender Aspekt sein, denn andere Menschen, die Vincent malte, strahlen die Spannungen ihres Seins und diejenige des Malers aus. Das gilt wiederum nicht für die *Mousmé* und nicht für den zweiten Kopf Joseph Roulins vor Chrom (Museum Winterthur). Selbst das Meisterwerk des *Bauern Escalier* (Coll. Niarchos) wirkt vibrierender und spannungsvoller.

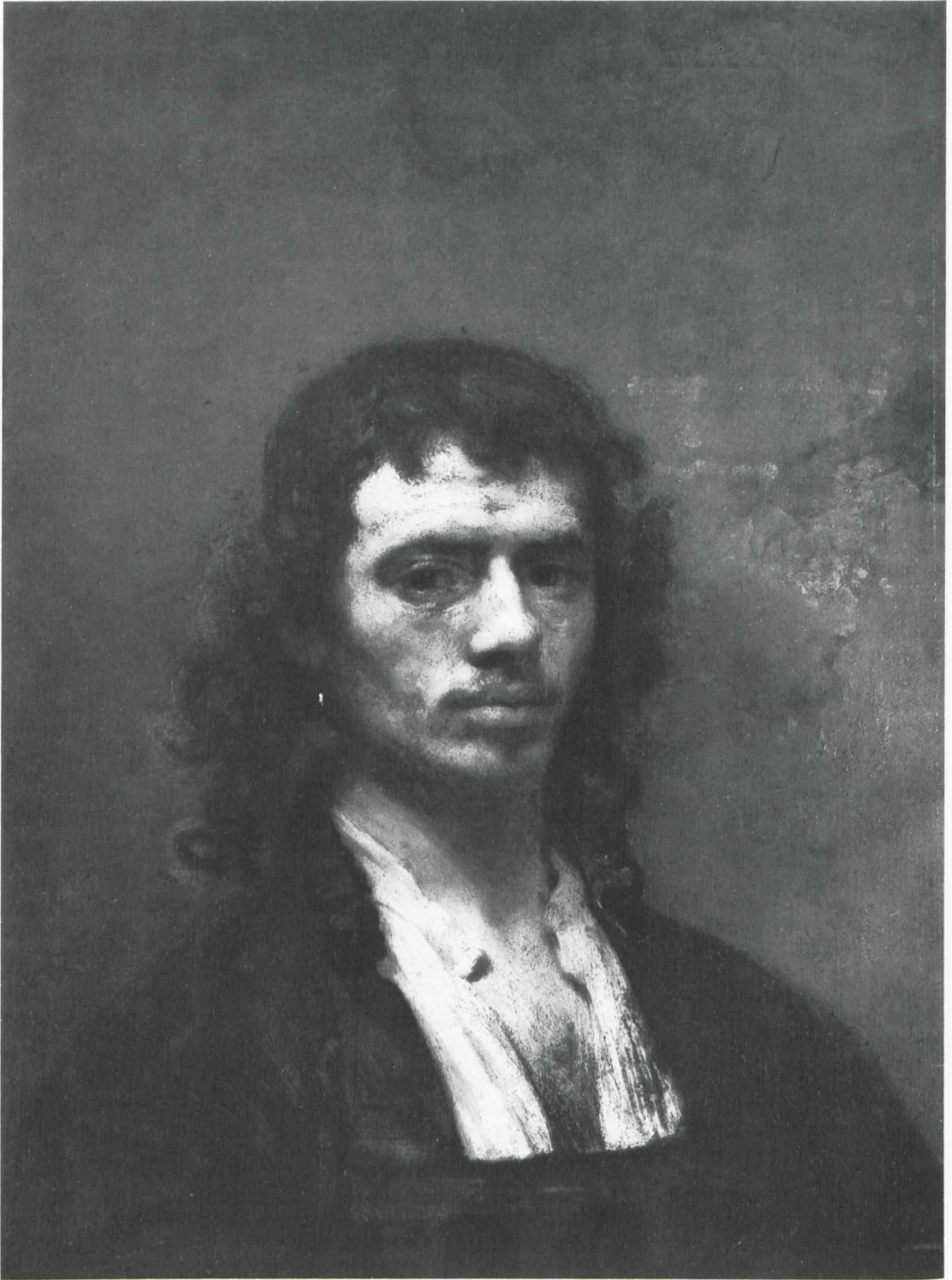


Abb. 8 Carel Fabritius, Selbstbildnis, um 1650, Öl auf Holz, 65 × 49 cm, Rotterdam, Museum Boymans-van-Beuningen



Aus allen diesen Erwägungen heraus muß die Rotterdamer Version die erste Studie des Siebzehnjährigen sein, das Gemälde in Essen aber die zweite, das heißt die reifere. Das erste Bildnis, das den Jüngling mit dem Hut seitlich beinahe im Profil, mit traurig geneigtem Kopf zeigt, trägt – wie die Halbfigur seines Bruders Camille – einige Züge der spontanen Naturaufnahme. Das folgende Bildnis in Essen aber vermittelt den Charakter reifer, konzentrierter Konzeption, die die Kenntnis des Modells voraussetzt; sie ist also die bewußt konzipierte Erfindung. Und sie stellt sich als Bildnistypus in die Tradition des schrägen Schulterstückes.

Gemessen an beinahe allen anderen Roulin-Bildnisstudien des Spätherbstes 1888 bildet der Armand in Essen mit dem einen oder anderen *Selbstbildnis* (zum Beispiel dem im europäischen Habitus<sup>20</sup> mit der Widmung für Charles Laval, F 501) etwas Besonderes in der ›klassischen‹ Größe und Ausgewogenheit der Komposition, in der Vincent auf die flackernden Spontaneitäten in Zeichnung und Farben verzichtete. Zugleich hebt die konzentrierte Blickgestaltung, die Offenheit des Bildnisses im Dialog mit dem Betrachter, das Befinden des Augen-Ausdrucks zwischen hoffender Persönlichkeitswerdung und leiser Traurigkeit (Melancholie) und nicht zuletzt die enorme Sicherheit des zeichnerisch-plastischen Aufbaues gerade dieses Werk aus dem Schaffen van Goghs, das oft Studiencharakter besitzt, auf die Höhe der «tableaux», der vollendeten Bilder. Vincent wußte, in welche Tradition er sich zu stellen suchte, und woran er mit dem Bild des Bauern Escalier, mit der *Mousmé*, dem zweiten Roulin-Kopf, dem *Selbstbildnis à la japonais* (im Tausch für Gauguin) und dem *Selbstbildnis als Europäer* (dem Freund Laval gewidmet) anknüpfte. Noch im August 1889 in St.-Rémy bezieht er sich auf diese Tradition, wenn er nach der Erwähnung einer Radierung von Rembrandt auch das Porträt (Selbstbildnis?) von Carel Fabritius in Rotterdam (Abb. 8) nennt. Im Brief 602 an Théo lesen wir:

»Das gehört alles mit dem Bildnis von Fabritius in Rotterdam [. . .] in eine besondere Gruppe, wo das Porträt eines Menschenwesens sich in etwas Leuchtendes und Tröstendes verwandelt (quoi de lumineux et de consolant).«<sup>21</sup>

## II.

Die überragende Qualität des Armand-Bildnisses erfüllt diejenigen Forderungen, die van Gogh an ein vollkommenes Porträt stellte.

Dies ist meines Erachtens schon zu einer Zeit gesehen worden, als es noch darum ging, die Malerei van Goghs gegen den herkömmlichen Geschmack, gegen die herrschenden Normen und gegen die deutsch-nationalen Anfeindungen durchzusetzen, das heißt im wilhelminischen Deutschland vor 1911, dem Jahr des Vinnen-Streits um das sogenannte *Mohnfeld* (F 581) für die Kunsthalle Bremen.<sup>22</sup>

Gustav Pauli löste mit dem Ankauf dieses Bildes die chauvinistische Hetze »Protest deutscher Künstler« gegen die französische Malerei, insbesondere gegen van Gogh aus. In der liberalen Gegenschrift »Im Kampf um die Kunst: Die Antwort auf den ›Protest deutscher Künstler‹«, München 1911, herausgegeben von G. Pauli, L. Kaemmerer, A. Hagelstange, K. E. Osthaus, G. Swarzenski, Alfred Lichtwark und anderen äußerten sich auch viele Künstler wie Rösler, Hofer, Pechstein, Klimt, Kandinsky, Marc, Herrmann, Macke, Beckmann, Corinth, ferner Harry Graf Kessler, W. Cohen, Henry van de Velde, A. W. von Heymel, Wilhelm Worringer, Otto Grautoff und andere.<sup>23</sup>

In dieser Zeit hatte auch der Dichter Carl Sternheim seinen ersten enthusiastischen van Gogh-Aufsatz geschrieben (Februar 1910), der ihm von Seiten der Presse den Vorwurf der »Deutschfeind-

lichkeit« einbrachte. Sternheim teilte mit Alfred W. Heymel und Hugo von Tschudi die Verehrung van Goghs, und er sammelte auch: In seinem Besitz war um 1908/10 eine Fassung der *Arlésienne* (F 489, Louvre), und nach 1908 kaufte Sternheim von P. Cassirer die *Moussmé* (bei Cassirer auf der 7. Ausstellung des 10. Jahrgangs als Nr. 10 »Mädchen mit Blume«). Die Ausstellung des »Sonderbundes westdeutscher Kunstfreunde« von Mai bis September 1912 gab van Gogh bekanntlich mehrere Säle mit triumphalen 108 Gemälden; im Katalog sind zum Teil die privaten Leihgeber aufgeführt, unter anderem G. F. Reber, Tilla Durieux-Cassirer; von Carl Sternheim die Nummern 27, 49, 87, 92 und als 82 eine Version der *Arlésienne*.<sup>24</sup>

Julius Meier-Graefe, Tilla Durieux-Cassirer, Curt Herrmann, Alfred W. von Heymel, Hugo von Tschudi, Harry Graf Kessler, Carl Sternheim, K. E. Osthaus waren in Deutschland die frühesten Sammler neben P. Cassirer als Händler. H. v. Tschudi kaufte ab 1905 Gemälde van Goghs; Curt Herrmann im November 1904 (vgl. Nr. 42 und 103 der Sonderbund-Ausstellung, 1912). Harry Graf Kessler, dessen Verdienste um die Vermittlung französischer und deutscher Kultur bedeutend waren (unter anderem die Förderung der Neo-Impressionisten, die Kontakte zu Maillol seit 1904, besonders 1906/07, die Vermittlung Henry van de Veldes nach Weimar, um dort um das Nietzsche-Archiv ein »neues Weimar« zu begründen, die Rodin-Ausstellungen, die Gründung des deutschen Künstlerbundes)<sup>25</sup>, besaß vor 1904 das Bild F781 *Ebene von Auvers*, und im Juli 1904 ging von Cassirer ein »Herrenporträt« für 2400 M an ihn, das heute in New York befindliche *Bildnis Dr. Gachet mit Büchern*.<sup>26</sup>

Um den 1. Oktober 1909 sandte J. Meier-Graefe zwei Gemälde van Goghs – eine kleine Landschaft und ein Blumenstück – nach München an die Süddeutschen Monatshefte für Alfred W. von Heymel, der zur gleichen Zeit einen seiner van Goghs an Paul Cassirer für 5000 M verkaufte und diesen mit Post vom 20. 1. 1910 bat: »Würden Sie u. U. versuchen, auch meinen grossen van Gogh – den Bahndurchgang – für mich zu veräussern? Ich möchte für ihn M 9000.– haben.« Heymel hatte seine van Goghs als Leihgaben in der Kunsthalle Bremen hängen (wie der Korrespondenz Heymels mit P. Cassirer zu entnehmen ist). Cassirer zeigte Heymels *Bahndurchgang* (F 480, heute Zürich, Kunsthaus) im Sommer 1910 auf der Ausstellung der Berliner Secession, und zwar ohne Wissen des Sammlers (s. Brief vom 23. Juni 1910 im Heymel-Nachlaß).<sup>27</sup> Im Jahre 1910 erwarb das Kölner Museum das *Bildnis des Armand Roulin*, das sich heute im Museum zu Rotterdam befindet (Abb. 3). 1912 kamen die van Goghs aus der Tschudi-Spende an die Münchner Sammlung.

Auffallend früh nun lag der Ankauf des zweiten Armand Roulin-Porträts durch Karl Ernst Osthaus für seine Folkwang-Sammlung in Hagen, vor 1904 sogar, nämlich 1902/03.<sup>28</sup> Herta Hesse-Frielinghaus wertete eine heute verschwundene Liste Paul Cassirers an Osthaus mit 18 Gemälden van Goghs aus; diese Begleitliste von Februar 1902 verzeichnete angeblich einen »Tête de garçon (fonds vert)« für 1000 Francs. Es kann sich bei diesem Bild aufgrund der Farbbezeichnung kaum um das Essener Armand-Bildnis handeln, vielmehr wahrscheinlich um die Version vor Grün, die dann 1910 das Kölner Museum kaufte.

Osthaus erwarb im Jahre 1902/03 das gelbe Kornfeld mit *Schnitter* (F 619, von September 1889), eine Version aus der latenten Serie des »Champ clôturé«, an der Vincent von Mai 1889 bis April 1890 im Asyl St. Paul in St. Rémy arbeitete. In der Rheinisch-Westfälischen Zeitung vom 6. Oktober 1903 wurden die Neuerwerbungen von Osthaus für 1902/03 genannt, unter anderem das »Bildnis eines jungen Mannes«. Offenbar kaufte Osthaus den *Armand Roulin* jedoch nicht aus dem Cassirer-Angebot, sondern direkt von Vollard aus Paris; denn eine Quittung Vollards in Hagen (auf die dankenswerterweise Roland Dorn, Mannheim, hinwies), datiert vom 5. Mai 1903 und nennt eine Summe für zwei Bilder Paul Gauguins, einen van Gogh und eine Mappe von Maurice Denis. Im



Oktober 1903 korrespondierte Osthaus mit J. Meier-Graefe, der am 15. 10. schreibt: »Ihr van Gogh'sches Portrait ist zweifellos echt, und zwar stellt es den Sohn des [...] Postboten, des Freundes van Goghs, dar, den Vincent wiederholt gemalt hat.«<sup>29</sup>

Gerade dieser frühe Ankauf, zehn Jahre vor der Sonderbund-Ausstellung in Köln, belegt meines Erachtens von dieser Seite her (zusätzlich) – sozusagen äußerlich – die hohe Qualität des Porträtmäldes Armands. Besonders auf die Rezipienten damaliger Zeit, als van Gogh öffentlich noch umstritten war und 1904 Meier-Graefes »Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst« erschien, als es noch galt, die Kunst van Goghs als eine Erneuerung aus der »Krise« des Impressionismus und als Inspiration des aufkommenden Expressionismus zu verstehen und durchzusetzen, mußte dieses Bildnis natürlich als offensichtlich ausgereifter wirken als andere spontanere Porträtstudien.

Im Bildnis des jungen *Armand Roulin* gelang van Gogh, auf der nunmehr erreichten Höhe seines Stils wiederum dasjenige Spezifische zu realisieren, das er bereits im Porträt des alten *Camargue-Bauern Escalier* (Abb. 2) verwirklicht hatte. Es bezieht sich auf Vincents Vorstellungen und Zielsetzungen hinsichtlich des »modernen Porträts«.

Wie schon *Escalier* (Coll. Niarchos, F 444) eine zwingende Komposition mit hoher Plastizität, Lebendigkeit und dem suggestiven Ausdruck der besonderen Persönlichkeit verband, so realisierte dies van Gogh in gleicher Weise im *Armand*-Bild der Folkwangsammlung. Gegenüber dem Bauern-Bildnis, das bereits die Dimensionen des Besonderen und Allgemeinen verband, ist der Malstil im *Armand*-Porträt noch einen Grad beruhigter. Sowohl die Jacke als auch die Darstellung des Antlitzes zeigen eine diszipliniertere Form- und Farbführung. Es scheint hier ein gewisser Einfluß des Temperaments und Malstils Gauguins zu fassen zu sein, nämlich die Tendenz, Unruhe im Bilde und die

Abb. 9 Vincent van Gogh, Bildnis Dr. Paul Gachet rauchend, Mai 1890, Radierung

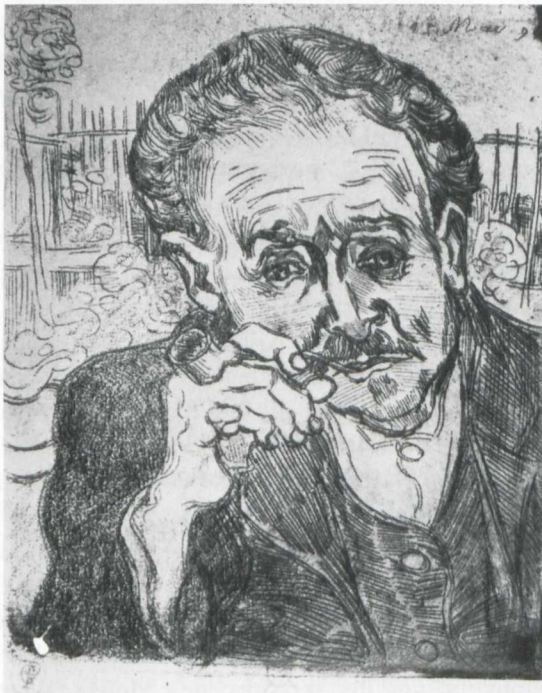




Abb. 10 Ludwig Meidner, Selbstbildnis beim Malen, Juli 1915, Berlin (West), Nationalgalerie, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz

Spontaneität der Pinselschrift<sup>30</sup> zurückzunehmen, sie gleichsam aufzuheben. War im *Escalier-Bildnis* noch die Hitze der brennenden Sonne durch die kreisende Bewegung der Pinselschrift um die Augen anschaulich gemacht worden, so beruhigte van Gogh im Dezember 1888 den Pinselduktus im Gesicht von Armand. Auch gibt er den grünen Grund ruhiger und zugleich gleichmäßiger wieder als es sonst der Fall ist (vgl. etwa das Porträt Dr. F. Rey, 1889).

Gauguin hatte den Freund ermahnt, ruhiger zu arbeiten, das Motiv zu studieren und dann im Atelier aus Erinnerung und Phantasie zu gestalten. Van Gogh konnte und wollte dies nicht. Er unternahm zwar einige Anläufe und Versuche, sogar gänzlich aus der Imagination zu malen (*Erinnerung an den Garten in Etten*, F 496; die *Romanleserin*, F 497), doch schienen ihm selbst diese Studien nicht gelungene Bilder. Auch für die Porträts benötigte Vincent die Modell-Sitzung des Dargestellten, möglichst mehrere. An dem Ausgefeilten bzw. Ausgereiften der Komposition können wir auch den Grad der Intensität der Modellstudien ablesen, also Spontaneität oder längere Arbeit am Modell bzw. am Motiv. Im Gegensatz zum Rotterdamer Armand-Bild (das strukturell zum *Camille-Porträt* in São Paulo gehört) stellt die Version in Essen das ausgearbeitetere Tableau dar. Und sie steht offenbar unter der Wirkung der beruhigten, ja flächigen Malerei von Paul Gauguin. Im Vergleich mit Gauguins Köpfen (*Arlésienne*, *Mme. Roulin*, *Vincent beim Malen*) jedoch hält van Gogh – und dies ist kunstgeschichtlich von besonderer Bedeutung bis zur Krise der Kunst um 1912 (Beckmann-Marc-Kontroverse) – an Plastizität, Raumsuggestion und hoher Lebendigkeit der Menschendarstellung fest. Ferner beobachten wir, daß für van Gogh die menschlichen und die naturentnommenen Motive nicht gleichwertig sind, wie dies bei Gauguin bereits seit dem *Stilleben mit Laval-Profil* 1887 der Fall wurde. Die flächige Vereinheitlichung der verschiedenen Motive (bretonische Frauen, Wiesen,



Bäume, Büsche, Tiere, Himmel usw.) im Primat der Bildfläche machte van Gogh nicht mit. Hier liegt seine historische Leistung. Seine Kunst bleibt leidenschaftliche Unterscheidung und Gewichtung der Gegenstände und ihres Ausdrucks durch Plastizität und Farben im Komplementärkontrast. Van Gogh sucht das Charakteristische auszudrücken, das heißt der Mensch als Individuum wird in der Bildflächigkeit eben nicht so aufgehoben, wie dies gleichzeitig bei Gauguin in seinen Kompositionen von Menschen in der Landschaft der Fall war (zum Beispiel Gauguins *Wäscherinnen am Kanal*).

Flächigkeit versus Plastizität, dies waren die alternativen Pole der Malerei Gauguins und van Goghs. Somit trafen in Arles im November/Dezember 1888 zwei Maler ganz unterschiedlichen Naturells aufeinander, die sich weder vom Temperament noch von der Weltanschauung und der künstlerischen Zielsetzung (und den so implizierten kunsthistorischen Perspektiven) her parallel entwickeln konnten.

Gauguins Stil suchte die fortschreitende «abstraction» (natürlich vom Studium der Natur ausgehend)<sup>31</sup>; er faßte ganz subjektiv die Bildfläche als Hauptgesetz auf und vereinheitlichte die Motive in der flächig-dekorativen Komposition. Dies wird deutlich etwa an seinem im Sommer 1888 gemalten Bild *Vision nach der Predigt – Jakobs Ringen mit dem Engel*, ebenso 1889 in seinem *Christus im Olivenhain* (Le Pouldu).<sup>32</sup>

Van Gogh hingegen suchte die allgemeine Überhöhung des besonderen, charakteristischen Motivs, das er in deutlicher Plastizität und Raumsuggestion gestaltete. Die anthropomorphisierte Landschaft hier steht dem symbolischen Figurenbild und dem expressiv überhöhten Bildnis (*E. Boch* als «poète», *Dr. Gachet*, 1890, Abb. 9) dort gegenüber. Gauguin dagegen baut die Grenzen dieser Bildgattungen ab. Seine Malerei führt zunehmend zu Abstraktion und Flächigkeit, insbesondere nach seinem Tode bei anderen Malern um 1912.

Die Kunst van Goghs führte historisch letztlich zur plastisch-bewegten Menschendarstellung der deutschen Expressionisten, besonders zu Ludwig Meidner (vgl. dessen Bildnisse in ihrem Anschluß an van Goghs Radierung *Dr. Gachet*, Abb. 9, 10)<sup>33</sup>, zu Kokoschka, zu Schiele, Beckmann (dessen Verehrung van Goghs bekannt ist)<sup>34</sup> und zu den frühen »Brücke«-Werken. Ein signifikantes Zeugnis für die Wirkung van Goghs gab Conrad Felixmüller 1919 im »Kestnerbuch« mit folgenden Sätzen:

»Der Mensch von heute wachte auf prophetisch in van Gogh, dem Unstet der Seele. Der Neuschöpfer der Erde, die er selbst war und fühlte in sich, in seinem Kopf und in seiner Seele: die war wie Landschaft, wie bewegter Baum, wie wogendes Feld; gewunden und schmerzvoll verzogen stöhnend wie das Antlitz mit der Faltenlandschaft (*Dr. Gachet*). Dämonie überall in allen Dingen: er selbst der alltägliche Mensch, belastet mit Verantwortung und Zwang, sich selbst zu gestalten, weil er ist wie Alles was ist: Unruhe, Geheimnis. Ruhe zu finden, sich zu erinnern, zu befreien von seinem Dämon – was anderes war seine Arbeit kaum als Kampf um dinglichstes wahrhaftiges Sein.«

Die Polarität, die sich um 1912 mit Kandinsky/Hoelzel einerseits und mit Meidner/Beckmann andererseits herauskristallisierte, also der eine Pol bloßer Farbe und Form auf der Bildfläche (mit mystischem »inneren« Klang) und der andere Pol mit der Darstellung des Menschen im Raum (unter Anverwandlung der tradierten Mythen), diese Polarität hat letztlich ihren Ursprung im Gegensatz Gauguin–van Gogh. Belegt wird diese Sicht der kunsthistorischen Entwicklung auch und besonders durch Paul Sérusiers kleines Bild von Herbst 1888, *Le souvenir* (der Bois d'Amour bei Pont-Aven), in dem bereits eine sehr weitgehende Abstraktion, ein bloßes Komponieren von Farben und Formen auf der Bildfläche – wie Maurice Denis 1890 bekanntlich definierte – erfolgt ist.<sup>35</sup> Dies war keinesfalls

der künstlerische Weg, den Vincent suchte bzw. der aus seinen Kunstzielen folgte. Denn die Gauguin-Sérusier'sche «abstraction» bedeutete Verzicht auf konkrete Menschendarstellung, auf Plastizität, auf Raumbtiefe, auf expressive Figuren- und Porträt-Malerei; stattdessen war sie mystisches Aufladen der flächigen Formen mit undefinierter Innerlichkeit. Anders gesagt (und zwar in Anlehnung an Jean Pauls Kritik an Schillers idealischer Tendenz): Form ohne Stoff.<sup>36</sup>

Was van Gogh im Bildnis suchte und was er im Armand-Porträt gab und später – im Mai 1890 – auch in den beiden *Bildnissen* des Arztes *Dr. Gachet* (der über Melancholie promoviert hatte) in Auvers zu verwirklichen hoffte, dies hat er genau beschrieben. Der Brief an die Schwester Wilhelma (Nr. 22) von Juni 1890, also der Zeit der Arbeit an den beiden *Gachet-Bildnissen* (im Louvre und in New York)<sup>37</sup>, dokumentiert als primäre Quelle zu den Werken die Absicht van Goghs, über die fotografische Ähnlichkeit des rein Äußeren hinausgehend auch das Innere, das Seelische des individuellen Menschen im Porträt anschaulich wirksam zu machen:

»Dann habe ich in Dr. Gachet einen richtigen Freund gefunden, etwas wie einen neuen Bruder. [. . .] Neulich habe ich ihn gemalt.«<sup>38</sup>

Der Arzt war sehr angetan von van Goghs Malerei, auch von einem *Selbstbildnis*<sup>39</sup>; Vincent fährt im Brief fort:

». . . und dies freut mich besonders, weil er mich anspornen wird, Figuren zu malen. [. . .] Am leidenschaftlichsten – mehr als alles übrige meines métiers – fesselt mich das Porträt, le portrait moderne. Ich suche, ihm durch die Farbe beizukommen [. . .]. Ich erstrebe es wenigstens; ich möchte Porträts malen, die hundert Jahre später den Menschen jener Zeit wie Erscheinungen (comme des apparitions) vorkommen. Aber dies suche ich nicht durch fotografische Ähnlichkeit zu erzielen, sondern durch leidenschaftlichen Ausdruck (par nos expressions passionnées), indem ich als Ausdrucksmittel und als Mittel zur Steigerung des Charakters unser Wissen und unser modernes Gefühl für die Farbe einsetze.«<sup>40</sup>

Dann verglich Vincent in diesem Brief an die Schwester noch sein Selbstbildnis mit dem Porträt Gachets und skizzierte die *Arlésienne* und die Szene eines im Freien malenden Künstlers mit ihm umgebenden Figuren unter einem Baum (nach dem Gemälde *Inter Artes et Naturam* von Puvis de Chavannes, 1890, heute New York, The Metropolitan Museum of Art). Diese Briefstelle an die Schwester faßte wenige Wochen vor dem verzweifelten Selbstmord van Goghs seine überaus klare Theorie (und Praxis) des Bildnisses des individuellen Menschen zusammen. Sie muß verknüpft werden mit der oben zitierten Passage aus dem Brief 531 an Théo vom 3. September 1888: ». . . das Bildnis mit dem Geist, mit der Seele des Dargestellten [. . .] das muß unbedingt kommen.«

Van Goghs eigene Leistungen in dieser Hinsicht haben sein Ziel realisiert. In ihrer Tradition suchten später auch Beckmann, Kokoschka und Meidner gerade im expressiven Porträt das Geistige und Seelische der Menschen in der äußeren Gestalt anschaulich zu machen.

<sup>1</sup> J. B. de la Faille, *The Works of Vincent van Gogh*, Amsterdam 1970 (Gemälde van Goghs im folgenden mit »F« und Ziffer nach diesem Œuvrekatalog bezeichnet); Jan Hulsker, *Van Gogh door van Gogh – de brieven als commentaar op zijn werk*, Amsterdam 1973; ders., *The Complete van Gogh*, Amsterdam 1977, Oxford 1980, no. 1485 f.; John Rewald, *Von van Gogh zu Gauguin*, Zürich/Wien 1956, S. 185 f.; Catalogue: *Van Gogh in Arles*, ed. by R. Pickvance, The Metropolitan Museum of Art, New York 1984, no. 52, 53.



<sup>2</sup> Van Gogh – *Sämtliche Briefe*, hrsg. v. F. Erpel, Berlin 1965, Bd. 4: An den Bruder, S. 116f.; *Letters of Vincent van Gogh – A Facsimile Edition*, ed. by Jean Leymarie, London/Amsterdam 1977, vol. I, no. 520, 531 (no. 531 ist nachträglich mit dem 3.9.88 datiert); Hulsker 1980 [Anm. 1], no. 1574, heute Paris, Louvre. – Die Briefe werden zitiert nach der geläufigen Nummerierung mit »Br.« plus Ziffern.

<sup>3</sup> Hulsker 1980 [Anm. 1], no. 1548, 1563; Wolfgang Braunfels, *Vincent van Gogh*, Berlin/Darmstadt 1962; E. van Uiter, *Van Gogh – Leben und Werk*, Köln 1976; B. Welsh-Ovcharov, *V. van Gogh and the Birth of Cloisonism*, Toronto/Amsterdam 1981, p. 21.

<sup>4</sup> Hulsker 1973 [Anm. 1]; vgl. Hulsker 1980 [Anm. 1], no. 1351–1352. – Im Hintergrund der Tanguy-Bildnisse sehen wir «japonaiseries», japanische crépons, die die Brüder van Gogh, Tanguy, Anquetin, Lautrec und andere sammelten und die van Gogh liebte. Der Einfluß ihres Stils auf van Goghs künstlerische Selbstwerdung ist bekannt. Vincent fühlte sich außerdem in Arles quasi wie in Japan; die Landschaft sei «un rêve japonais» (Br. 487); man sehe im Laufe der Zeit mehr mit einem japanischem Auge. Durch den Reisebericht von Loti ließ er sich zu dem japanisierenden Bildnis der «Mousmé» anregen (vgl. Kurt Badt, *Die Farbenlehre van Goghs*, Köln 1961, S. 65f.; Welsh-Ovcharov [Anm. 3]; zuletzt T. Kodera, Japan as Primitivistic Utopia – van Gogh's Japonisme Portraits, *Simiolus*, 14, 1984, Heft 3/4, p. 189). Im September 1888 verfremdete van Gogh dann die eigene Person in dem für Gauguin im Tausch bestimmten Selbstporträt F 476 (Fogg Art Museum) zu einem schlichten japanischen Priester-Maler, zu einem Buddha-Anbeter – wie er schrieb – und stellte seine Augen in einem zweiten Malvorgang zuletzt schräg «à la japonaise» (vgl. Br. 545 von Anfang Oktober); vgl. dazu E. van Uiter [Anm. 5]; Kodera a. a. O. und ferner meinen Beitrag: *Die gewidmeten Selbstbildnisse Paul Gauguins und van Goghs von 1888 – das Eigene und das Fremde in ihrer Selbstdeutung* (als Vortrag an den Universitäten Braunschweig und Frankfurt/M. im Januar/Februar 1986).

<sup>5</sup> E. van Uiter, Vincent van Gogh and Paul Gauguin: A Creative Competition, *Simiolus*, 9, 1977, p. 149–199; ders., Vincents Original Contribution, *Simiolus*, 11, 1980, p. 81f.; ders., Van Gogh's Concept of his Œuvre, *Simiolus*, 12, 1981/82, p. 223–244 (als Buch auch Zutphen 1983). – Zur «Décoration» insbesondere und die dafür geplanten Serien vgl. die Dissertation von Roland Dorn, Universität Mainz (im Druck); ferner R. Dorn, Vincent van Gogh's Concept of "décoration", in: *Van Gogh-Symposium*, Tokyo 1985 (im Druck).

<sup>6</sup> Vgl. Rewald [Anm. 1], p. 230; Hulsker 1980 [Anm. 1], "coloristic portraits" p. 349 und no. 1522f.; Pickvance [Anm. 1], no. 87–90.

<sup>7</sup> Zur «Mousmé» vgl. die Zeichnungen aus Gauguins Besitz im Louvre und in Moskau (Puschkin-Museum), ferner eine dritte bei Hulsker 1980 [Anm. 1], no. 1520/21, 1533; Pickvance [Anm. 1], no. 91; Kodera [Anm. 4], p. 195f.

<sup>8</sup> Leymarie [Anm. 2], no. 514, 8/8 (der 8 Blatt umfassende lange Brief ist von hoher Signifikanz). E. Wauters Bild des wahnsinnigen Hugo van der Goes erwähnt bei Rewald [Anm. 1], p. 269.

<sup>9</sup> Zu Gauguins Selbstbildnis als ein Jean Valjean, genannt «Les Misérables», vgl. van Uiter 1977 [Anm. 5], p. 160f.; Welsh-Ovcharov [Anm. 3], p. 184, no. 52.

<sup>10</sup> Leymarie [Anm. 2], no. 516. Auch im Brief no. 14 an E. Bernard schildert Vincent seine Arbeit am Roulin-Bildnis: »Er ist ein leidenschaftlicher Republikaner wie der Vater Tanguy . . .« Vgl. Fr. Bayl, *Briefe über die Kunst*, Köln 1963, S. 77; *Correspondance complète de Vincent van Gogh*, ed. G. Charensol, 3 vol., Paris 1960, tome 3, pp. 157–159.

<sup>11</sup> Zu den Studien zu Marcelle und Madame Roulin mit Marcelle vgl. Rewald [Anm. 1], p. 259f.; Philippe Huisman, *Van Gogh-Porträts*, München/Wien 1961, S. 56; F 491, The Metropolitan Museum of Art, New York, Coll. Lehmann; F 490, The Philadelphia Museum of Art; Hulsker 1980 [Anm. 1], no. 1637–1638.

<sup>12</sup> Hulsker 1980 [Anm. 1], no. 1673–1675.

<sup>13</sup> Zur gemeinsamen Fahrt mit Paul Gauguin nach Montpellier ins Musée Fabre vgl. den Brief an Théo no. 564 vom Dezember 1888. Beide Maler, deren Position und Geschmack außer in ihrer Verehrung für Delacroix sehr auseinandergingen, bewunderten dort auch das Bildnis einer Mulattin von Delacroix. Zu Alfred Bruyas vgl. Ausstellungskatalog: *Gustave Courbet 1819–1877*, Paris 1977/78, no. 33, 36, 39 (Hélène Toussaint); Klaus Herding (Hrsg.), *Realismus als Widerspruch – Die Wirklichkeit in Courbets Malerei*, Frankfurt/M. 1978, 1984<sup>2</sup>.

<sup>14</sup> Eugène Delacroix, «Tasso dans la maison des fous», Öl auf Leinwand, signiert und datiert 1839 (Coll. O. Reinhart, Winterthur) und die Version von 1824 »Tasso im Hospital St. Anna«, Privatbesitz, Zürich; als Litho 1844, als Holzstich und als Radierung 1868 publiziert; vgl. L. Johnson, Delacroix et les Salons, *Revue du Louvre*, 16, 1966, S. 220; G. Busch, *Delacroix – der Tod des Valentin*, Frankfurt/M. 1973; L. Johnson, *The Paintings of E. Delacroix 1816–1831, A Critical Catalogue*, 2 vol., London 1981, cat. no. 106.

<sup>15</sup> Leymarie [Anm. 2], no. 531, 4/6, 6/6. – Die Briefstelle «le portrait avec la pensée, l'âme du modèle, cela me paraît tellement devoir venir» erinnert unmittelbar an Honoré Balzac, *Le chef-d'œuvre inconnu* (1831), wo der alte Meister Frenhofer sagt: »Es ist nicht die Aufgabe der Kunst, die Natur zu kopieren, sondern sie auszu-drücken! Du bist kein gemeiner Abschreiber, sondern ein Dichter. [. . .] die Bewegung und das Leben [. . .] Wir müssen den Geist, die Seele, die Physiognomie der Dinge und der Menschen erfassen. Wirklichkeit!«

<sup>16</sup> Die Hervorhebungen von Vincent. Vgl. Leymarie [Anm. 2], no. 560; Pickvance [Anm. 1], p. 223.



<sup>17</sup> Vgl. Hulsker 1980 [Anm. 1], no. 1642, 1643; Ausstellungskatalog: *Vincent van Gogh*, The National Museum of Western Art, Tokyo 1985, p. 218, no. 77 (Exemplar des Museums Boymans-van-Beuningen, Rotterdam); Pickvance [Anm. 1], no. 133 (Exemplar des Folkwang-Museums, Essen). Die Bildnisse des kleinen Bruders Camille in São Paulo und Amsterdam bei Welsh-Ovcharov [Anm. 3], p. 145, no. 31; J. N. Prion, Van Gogh et la famille Roulin, *Revue P. T. T. de France*, Mai/Juin 1955/—

<sup>18</sup> Welsh-Ovcharov [Anm. 3], no. 105 (das Selbstbildnis Emile Bernards für Vincent, Amsterdam, hier Abb. 6); Pickvance [Anm. 1], p. 224.

<sup>19</sup> Van Gogh unterschied in seinen Briefen deutlich zwischen den «études» und den «tableaux». Vgl. Ausstellungskatalog: *Vincent van Gogh 1853-1890, Leben und Schaffen*, Essen 1957.

<sup>20</sup> Im »Selbstbildnis als Japaner« (im Tausch für Gauguins Selbstporträt als ein Jean Valjean) hatte sich Vincent durch einen geschorenen Schädel und schräg gestellte Augen verfremdet. Im »Selbstbildnis für Charles Laval« gibt er sich im Dezember 1888 (F 501, The Metropolitan Museum of Art) wieder mit längerem Haar und gerade stehenden Augen, in europäischem Habitus also! Das Eigene und das Fremde in ihrer Dialektik wurden von Vincent sozusagen getrennt in zwei Selbstdeutungen konkretisiert (vgl. oben Anm. 4).

<sup>21</sup> Leymarie [Anm. 2], no. 602; die Herausgeber datieren diesen Brief auf den 3./4. September 1889. Die zweite Passage des Briefes berichtet über die Vorzeichnung für ein Gemälde, das den pflügenden Bauern innerhalb der Mauern des Asyls St. Paul zeigt. Somit gehört diese Skizze in die Serie der Studien zum ummauerten Feld der Anstalt (auf das van Gogh aus seinen beiden Räumen hinabsah - Richtung Osten), über die ich einen Beitrag vorbereite: *Le champ clôturé - van Goghs Gemälde der Tages-, Jahres- und Wetter-Zeiten* (von Ende Mai 1889 bis April 1890). Der Brief 592 schildert erstmals den Blick auf den Sonnenaufgang über der Mauer. Diese wird Symbol seines Eingeschlossenseins. In diese Serie gehört die Zeichnung in Otterlo mit der aufgehenden Sonne, das herrliche Bild in Kopenhagen (F 611) nach Regenwetter, das im Juni gemalte ummauerte Feld mit Schnitter, ganz in gelb in Otterlo, die beiden Wiederholungen in Amsterdam und Essen (F 617-619), dann F 720 in Otterlo, das taumelnde Feld mit rotem Mohn im Vordergrund, das grüne Feld in Zürich (Kunsthau), der Mond-Aufgang von Juli 1889 in Otterlo, die kleine Skizze in B 602 mit dem Bild F 625, das leuchtende Herbstbild in Indianapolis (Oktober 1889), das Regen-Bild in Philadelphia (F 650) von Anfang Dezember, das Bild mit den fliehenden Furchen in violett (F 737), das van Gogh im Brief 21 an Bernard beschreibt und das im April 1885 bei Sotheby's für 9,9 Mill. Dollar versteigert wurde; mehr als ein Dutzend Vorzeichnungen zur Mauer von Mai 1889 (als Vincent das Spital noch nicht verlassen durfte) und Nachzeichnungen nach den Gemälden (Brief 597 an Théo); auch die Zeichnung von März 1890 mit dem säenden Bauern (Hulsker 1980 [Anm. 1], no. 1897) gehört dazu, ebenso wie das Bild mit dem Strohschober im Regen (F 563, Otterlo; vgl. R. W. D. Oxenaar, *Katalog Rijksmuseum Kröller-Müller*, Otterlo 1975, Nr. 227, richtig nach St. Rémy lokalisiert, da im Hintergrund ein Teil der Mauer erkennbar ist). Den Schluß bildet das auch von Hulsker falsch in den Juni 1889 datierte Bild in rostrot (F 724, Otterlo), das den Blick über die Mauer nach Südosten, hoch hinauf in die Alpillen richtet, stilistisch bereits auf die Malweise von Auversweisend (also April 1890) - ein Schlußakkord mit bewegten Bergen, die geradezu verlebendigt sind und halluzinativ erscheinen. Das Schicksal des kleinen Feldes in den Wetter- und Jahreszeiten wird für van Gogh zum Spiegel seines Schicksals und Eingeschlossenseins in St. Paul, ebenso wie das Feld von der Mauer eingeschlossen war. Heute befindet sich an der Stelle ein Park für die Anstalt; die Mauer ist unverändert erhalten.

<sup>22</sup> Vgl. dazu Hulsker 1980 [Anm. 1], no. 1751; er datiert das Bild auf Juni 1889. - Sollte tatsächlich Mohn - und nicht die blühenden Blumenbeete - dargestellt sein, so wäre zu erwägen, daß der Mohn in der Provence bereits im April blüht. Meines Erachtens handelt es sich um die charakteristischen provençalischen Blumen-gärten, die eingezäunt, mit Bäumen durchsetzt und von Zypressen gerahmt sind. Das Gemälde war im Jahre 1893 in Kopenhagen auch auf der Gauguin-Van Gogh-Ausstellung »Den frie Udstilling«, no. 184; vgl. dazu jetzt Merete Bodelsen, *Gauguin og Van Gogh i Kobenhavn i 1893*, Coll. Ordrupgaard, Kopenhagen 1984, no. 74 (datiert das »Mohnfeld« in die letzten Wochen von St. Rémy 1890). - Den Hinweis auf die Ausstellung 1893 verdanke ich Roland Dorn, Mannheim. Vor dem Ankauf durch die Kunsthalle Bremen befand sich das Bild im Besitz von Henry van de Velde (vor 1906?); vgl. die Abbildungen bei W. D. Pecher, *Henry van de Velde - das Gesamtwerk: Gestaltung*, Bd. 1, München 1891, S. 80, 88.

<sup>23</sup> Zum Vinnen-Streit vgl. D. Schubert, Über Waldemar Rösler, in: Ausstellungskatalog: *Waldemar Rösler 1882-1916*, Regensburg, Ostdeutsche Galerie 1982, S. 10; *Ein Protest deutscher Künstler*, mit Einleitung von Carl Vinnen, Jena 1911. Der Direktor der Bremer Kunsthalle, Gustav Pauli, gewann den folgenden Prozeß (vgl. Ausstellungskatalog: *Worpswede - eine deutsche Künstlerkolonie um 1900*, Bremen 1980, S. 102). Im Piper-Verlag München erschien noch 1911 die Antwort auf diesen »Protest«.

<sup>24</sup> Vgl. W. Eckhardt, *Van Gogh in Deutschland*, Diss. Heidelberg 1956, S. 107f. - Zu C. Sternheim und van Gogh vgl. Manfred Linke, *Carl Sternheim*, Reinbek 1979, S. 58, 61, 65f. - Wichtige Ausstellungen von Gemälden van Goghs: Im März 1901 in Paris bei Bernheim-Jeune (65 Bilder); auf der 3. Secession in Berlin 1901; in Brüssel 1904 »La Libre Esthétique«; dann die große Retrospektive im Juli 1905 in Amsterdam, Stedelijk Museum; 1905 bei Cassirer in Berlin; neben Gauguin auch sieben Gemälde auf der 1. internationalen Kunstausstellung in Mannheim 1907 (vgl. dazu die Magister-Arbeit von Roland Scotti, Heidelberg 1984); dann im Jahre 1912



van Goghs Triumph in Deutschland auf der Kölner Sonderbund-Ausstellung (Mai–September 1912, Kat. Nr. 1–108, Zeichnungen Nr. 109–124, Nr. 125 die Radierung »Dr. Gachet rauchend«); eine kleinere Ausstellung fand im Herbst 1912 in Dresden, Galerie E. Arnold, mit 41 Bildern statt. – Vgl. auch O. K. Werckmeister, Hofmannsthal und van Gogh, in: *Ideologie und Kunst bei Marx u. a.*, Essays, Frankfurt/Main 1974, S. 36f.

<sup>25</sup> Harry Graf Kessler, *Über den Kunstwert des Neo-Impressionismus*, Berlin 1903; *Deutsche und französische Kunst – eine Auseinandersetzung*, München 1913, darin Kessler S. 121f. Hans Rosenhagen, *Der Tag*, 15. Juli 1903, nannte die Zielsetzungen Kesslers in seinem unterstützenden Artikel das »Neue Weimar«. – Kessler gehörte 1903/04 neben Graf Kalkreuth und Klinger zu den Mitbegründern des Deutschen Künstlerbundes, der gegenüber der Berliner Anton von Werner-Clique liberal taktierte und ein ausgewogenes Konzept verfolgte. Kessler lud dann ins »neue Weimar«, in dem Henry van de Velde als Leiter der Kunstgewerbeschule wirkte, mehrmals 1905/06 Edvard Munch ein, auch zu Ausstellungen des Künstlerbundes. – Die Tagebücher Graf Kesslers der Jahre 1902–1914, die als verschollen galten, sind inzwischen aufgetaucht und wurden vom Deutschen Literaturarchiv Marbach erworben. Zwischen 9. und 11. Juli 1906 finden sich Tagebuch-Notizen zu dem ganzfigurigen Bildnis, das Munch in Weimar von Graf Kessler ausführt (heute Berlin, Nationalgalerie). Vgl. G. Stamm, Henry van de Velde's and Harry Graf Kessler's Project for a Nietzsche-Monument at Weimar 1910–14, *Geentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, 23, 1973/75, S. 303–342; ferner D. Schubert, Nietzsche-Konkretionsformen in der bildenden Kunst 1890–1933 – ein Überblick, *Nietzsche-Studien*, 10/11, 1981/82, S. 378–418; P. Krieger, *Edvard Munch – der Lebensfries*, Berlin 1978.

<sup>26</sup> J. Meier-Graefe, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, 3 Bde., München 1904, Bd. 1, S. 120, – ich danke auch an dieser Stelle nochmals Herrn Dr. Roland Dorn, Mannheim, für verschiedene hilfreiche Hinweise.

<sup>27</sup> Die Briefe von A. W. von Heymel an Meier-Graefe und an Paul Cassirer befinden sich in seinem Nachlaß in Marbach, Deutsches Literaturarchiv. – Die Korrespondenz mit H. von Tschudi drehte sich nicht um V. van Gogh, beide sahen sich aber in München gemeinsam jene zwei Bilder aus Meier-Graefes Besitz an (Oktober 1910).

<sup>28</sup> Vgl. Eckhardt [Anm. 24], S. 109.

<sup>29</sup> Vgl. *Rheinisch-Westfälische Zeitung* vom 6. Oktober 1903; Ausstellungskatalog Essen 1957 [Anm. 19], S. 305. – Zum Bild mit »Moissonneur« (Gelbes Feld mit Schnitter), das Osthaus von P. Cassirer kaufte, und zur Serie »Le Champ clôturé« vgl. oben Anm. 21. – Zur Cassirerliste von Februar 1902 vgl. Herta Hesse-Frielinghaus, *Karl Ernst Osthaus – Leben und Werk*, Recklinghausen 1971, S. 139 und 233. (Für freundliche Hilfe danke ich Frau Dr. Hesse-Frielinghaus und Frau Anna Funk-Jones, Hagen).

<sup>30</sup> Vgl. auch Georges Bataille, La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent van Gogh, in: *Documents*, vol. 2, 1930, S. 11–20; M. Roskill, Van Gogh's "Blue Cart" and His Creative Process, *Oud-Holland*, 81, 1966, S. 3–19; Badt [Anm. 4]; Jan Bialostocki, Van Goghs Symbolik, in: *Stil und Ikonographie*, Dresden 1966; S. 182f.; M. Arnold, *Duktus und Bildform im Werk von van Gogh*, Diss. Heidelberg 1974; H. R. Graetz, *The Symbolic Language of Vincent van Gogh*, New York 1963; M. W. Roskill, *Van Gogh, Gauguin, and the Impressionist Circle*, Greenwich 1970.

<sup>31</sup> Seinen Weg als »abstraction« erläuterte Gauguin in den Briefen an Schuffenecker und an Vincent, auch im Zusammenhang mit seinem Selbstbildnis als Jean Valjean 1888. Dazu E. van Uiter, *Vincent van Gogh in Creative Competition*, Zutphen 1983, p. 18, "Abstraction". – Vgl. dazu auch van Goghs Brief über »abstraction« an Emile Bernard von Anfang Dezember 1889 (Br. B 21). D. Cooper, *Paul Gauguin – 45 lettres à Vincent, Théo et Jo van Gogh* (Coll. Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam), Den Haag 1983, besonders no. 32 mit der Skizze Blatt 9, no. 33, no. 37; zu Cooper die Besprechung von Roland Dorn, *Oud-Holland*, 99, 1985, S. 324–328.

<sup>32</sup> Gauguins Zeichnungen in den Briefen bei Cooper [Anm. 31]; van Uiter [Anm. 31], p. 21f.

<sup>33</sup> Der Anschluß des Expressionismus in der Menschendarstellung an van Goghs Gachet-Bilder ist bekannt und für unsere Fragen wichtig; vgl. Meidners eigene Schriften, ferner Martin Gosebruch, Zum Expressionismus in der Malerei, in: *Zugang zu Ernst Barlach*, Göttingen 1961, S. 18f.

<sup>34</sup> Max Beckmann, *Schöpferische Konfession* (Tribüne der Kunst und Zeit 13), hrsg. von Kasimir Edschmid, Berlin 1920, S. 66; D. Schubert, *Max Beckmann – Auferstehung und Erscheinung der Toten*, Worms 1985; Hans Belting, *Max Beckmann*, München 1984.

<sup>35</sup> M. Denis, *Théories 1890–1910*, Paris 1920; ders., *Du symbolisme au classicisme*, Paris 1965, p. 33; vgl. Rewald [Anm. 1], p. 275; Werner Hofmann, *Grundlagen der modernen Kunst*, Stuttgart 1966, S. 201f., 213ff.; ders., *Zeichen und Gestalt*, Frankfurt/M. 1957, S. 22; Marcel Guicheteau, *Paul Sérusier*, Paris 1976. – Natürlich konnte man aus van Gogh auch nur formale Extreme destillieren, grelle Farben, überspitzte Zeichnung und »Zebrastreifung« (M. Denis), wie es die französischen Maler des Fauvisme taten. Wichtig war 1901 die Ausstellung van Goghs bei Bernheim Jeune (dazu M. Vlaminck, *Portraits avant décès*, Paris 1943, p. 30–31); – ferner Badt [Anm. 4], S. 87; Welsh-Ovcharov [Anm. 3], no. 137 (Sérusier).

<sup>36</sup> Zur Entwicklung nach Gauguin-van Gogh bis um 1912 und der Krise dieser Zeit vgl. die signifikante Kontroverse zwischen Beckmann und Marc, im *Pan* 1912. Vgl. D. Schubert, »Sachlichkeit« versus »innerer Klang«, in: *Expressionismus und Kulturkrise*, hrsg. von Bernd Hüppauf, Heidelberg 1983 (Reihe Siegen 42), S. 207–244,

zu Denis S. 219. – Jean Paul hatte Schillers 22. Brief über ästhetische Erziehung (die Form müsse den Stoff aufzehren) bereits 1796 in seiner *Geschichte meiner Vorrede zum Quintus Fixlein* abgelehnt und persifliert; wichtig sodann 1804 seine *Vorschule der Ästhetik*, wo er die Tendenz zum bloß Inneren und extrem Subjektiven als nihilistisch bezeichnete.

<sup>37</sup> Zu den Bildnissen des Dr. Gachet vgl. die kleine Skizze im Brief 638 an Théo, die bereits den Typus des sitzenden Melancholikers (wie ihn Delacroix im Bild »Tasso im Irrenhaus« gestaltet hatte) aufgreift; das Gemälde in New York (F 753) mit den gelben Büchern und der Fingerhut-Blüte bei Hulsker 1980 [Anm. 1], no. 2007 und die Version im Louvre (F 754) mit der Blüte auf Rot ebd., no. 2014. Dazu Rewald [Anm. 1], S. 394f. und Badt [Anm. 4], S. 115 und 138f. – Zur Radierung Dr. Gachet vom 25. 5. 1890 vgl. R. W. D. Oxenaar, *Katalog Rijksmuseum Kröller-Müller*, Otterlo 1980<sup>4</sup>, no. 255; Tokyo 1985 [Anm. 17], no. 19. Zum New Yorker Gachet-Bildnis vgl. Welsh-Ovcharov [Anm. 3], no. 43.

<sup>38</sup> Vincents Brief an die Schwester (W 22) von Anfang Juni 1890. Vgl. Erpel [Anm. 2], Bd. 5 (An die Familie), S. 80f.; Leymarie [Anm. 2], vol. II, W. 22, 3/4.

<sup>39</sup> Aus dem Brief an die Schwester läßt sich nicht auf ein in Arbeit befindliches Selbstporträt schließen (merkwürdigerweise malte Vincent in Auvers kein Selbstbildnis); die Stelle verweist auf die fertigen Selbstporträts aus St. Rémy, das heißt auf die zwei im September 1889 gemalten Versionen in Blau und in Veroneser-Grün (vgl. Brief 604 an Théo), also das Bild der Coll. Withney und das im Louvre (F 626, F 627 – Farbtafel 35 bei Hulsker 1980 [Anm. 1] und bei Jean Leymarie, *Van Gogh*, Genf 1977, S. 182. Das Selbstbildnis mit der Palette (F 626) sandte er Théo, das Louvre-Bild (F 627) nahm er mit nach Auvers. Die Beschreibung des Bildes im Brief an die Schwester erinnert jedoch wegen des Blau an das Selbstporträt mit der Palette (blauer Grund, blauviolette Kleider). Vgl. auch F. Erpel, *Die Selbstbildnisse von Goghs*, Berlin 1963; A. H. Hammacher, *Van Gogh – Selbstbildnisse*, Stuttgart 1960.

<sup>40</sup> Auch im Brief 604 an Théo vom September 1889 finden wir Passagen über die Bedeutung des Porträts, in dem er etwas Ursprüngliches und Dauerhaftes zugleich erblickte (er malte gerade das Bildnis des Oberaufsehers der Anstalt, Trabu, F 629, Solothurn), für Vincents Kunstwollen: »Das ist eine alte Sache – wird man sagen – aber das ist auch etwas sehr Neues [. . .]. Und wir wollen immer sehen, daß wir Porträts bekommen, besonders Künstler-Porträts wie den Guillaumin. [. . .] und hebe das Bildnis von mir auf, das Russell gemalt hat und das ich so gern habe.« Vgl. auch J. G. van Gelder, *Van Gogh as Critic and Self-Critic*, *Vincent Bulletin*, 3, 1974, no. 3, S. 11–14.