

Die Straße (Das Gelbe Haus)

September 1888

Öl auf Leinwand, 72 x 91,5 cm
Amsterdam, Van Gogh Museum

Paul Signac hielt van Gogh zeitlebens die Treue. Über einen Besuch in Arles schreibt er: »Ich ging in seine Wohnung an der Place Lamartine, und dort habe ich wunderbare Bilder gesehen, seine Meisterwerke: *Allee im Alyscamps*, *Nachtcafé*, *La Berceuse*, *Die Schleuse*, *Ansicht von Saintes-Maries*, *Die Sternennacht* und andere. Stellt euch den grandiosen Anblick dieser weiß gekalkten Wände vor, vor denen seine Farben in all ihrer Frische aufleuchteten.« Bei der erwähnten Wohnung handelt es sich um das berühmte »Gelbe Haus«, das Haus, das sich der Maler immer schon erträumt hatte, um dort in Ruhe arbeiten und Freunde als Gäste unterbringen zu können.

Das kleine Häuschen steht im prallen Sonnenlicht, es scheint geradezu von innen zu leuchten. Van Gogh hatte es Anfang Mai gemietet, und an seinem Geburtstag beschreibt er es in einem Brief an den Bruder Theo. Hier will er seinen lang gehegten, ehrgeizigen Plan verwirklichen, eine Künstlergemeinschaft zu gründen, denn er hatte schon immer an die Arbeit in der Gruppe geglaubt, die so viele Anregungen bereithält.

Ihm schwebt eine Gemeinschaft nach dem Vorbild der Bruderschaften holländischer Maler des 18. Jahrhunderts vor. Auch ein passender Name ist bald gefunden: *Atelier du Midi*. An wen soll er sich wenden? Als Erster kommt ihm Paul Gauguin in den Sinn, den er in Paris kennengelernt hat und den er für einen »mutigen und authentischen« Maler hält; er zählt zu den geistigen Vätern des Synthetismus.





Die Straße
(Das gelbe Haus),
Details



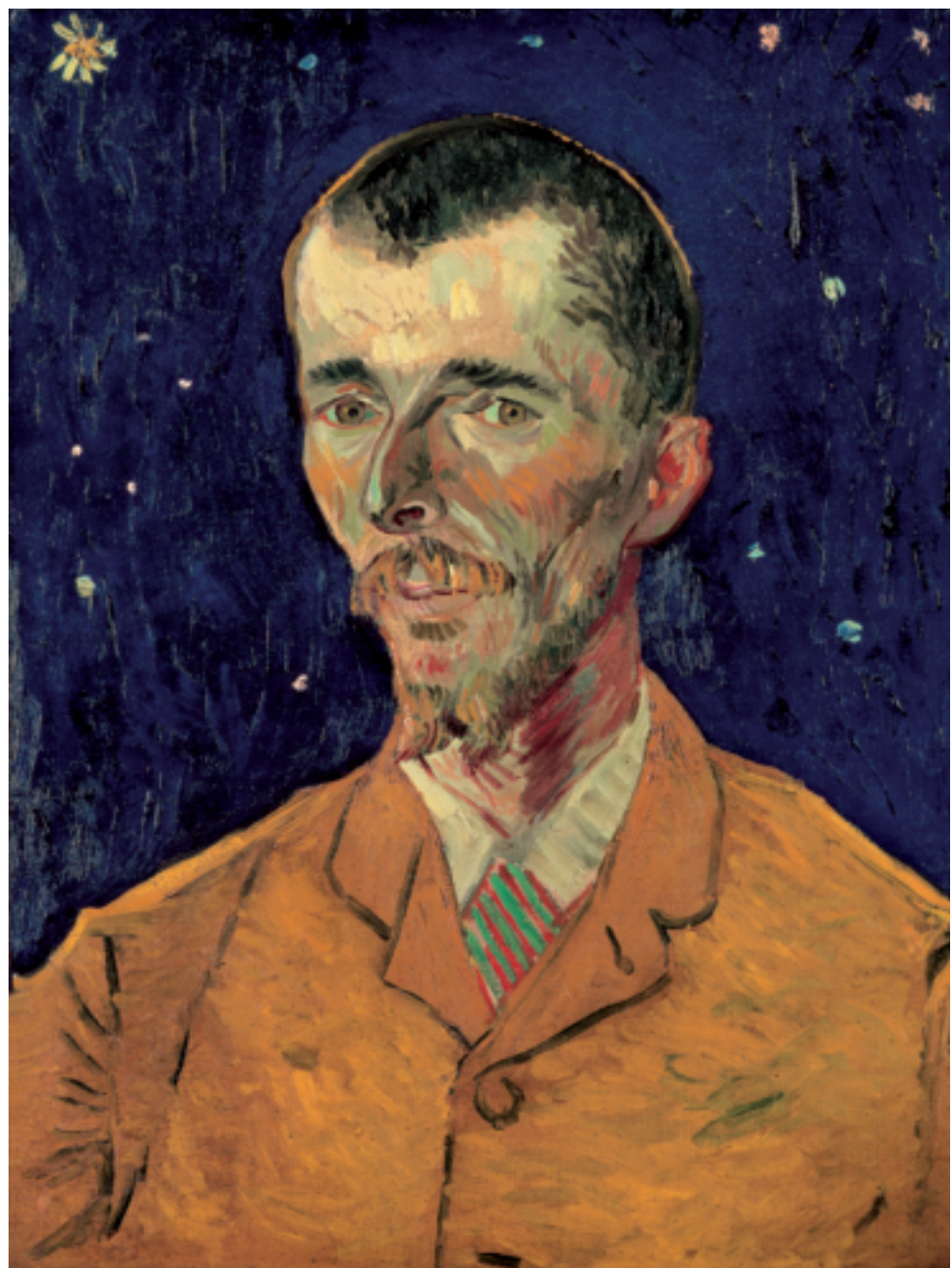
Porträt Eugène Boch

September 1888

Öl auf Leinwand, 60 x 45 cm
Paris, Musée d'Orsay

Eugène Boch, der Sohn eines belgischen Industriellen, der sich in der Bergbauregion Borinage niedergelassen hatte, kam 1879 nach Paris. »Dieser Boch hat einen Kopf, der ein bisschen an einen flämischen Edelmann aus der Zeit Wilhelms I. erinnert. Es würde mich nicht wundern, wenn es gut wird.« Das Porträt zeichnet sich durch große Ähnlichkeit aus, wie der Vergleich mit einer Fotografie des Modells deutlich macht. Zugleich gibt van Gogh ihm eine symbolische Dimension. Als Hintergrund dient ein gestirnter Nachthimmel, eine ockerfarbene Umrisslinie umschließt den Kopf des jungen Mannes. Seinem Bruder Theo erläutert Vincent seine künstlerischen Absichten, wenn er schreibt: »Ich möchte Männer und Frauen mit diesem gewissen Ewigen malen, wofür früher der Heiligenschein das Symbol war und das wir durch das Leuchten, durch das Zittern und Schwingen unserer Farben zu geben suchen.«

Das Spektrum der verwendeten Farbtöne ist hier stark reduziert und harmonisch: Ocker, Hellgrün, Blau. Der französische Kritiker Jean Leymarie wird über van Goghs großartige Porträts 1950 schreiben: »Die impressionistische Sichtweise stellte den Fortbestand des Porträts infrage; wie Himmel und Meer wurde das menschliche Gesicht einem verunklarenden Spiel der Farben unterworfen; für das impressionistische Auge wurde es immer mehr zu einem reinen Oberflächenphänomen, das kaum noch oder gar kein Leben mehr in sich hatte ... Die Bildnisse van Goghs waren da eine unerwartete Offenbarung. Und das ist umso erstaunlicher, wenn man bedenkt, dass sie zu einer Zeit entstanden, als seine Zeichnung und seine Farben immer freier und abstrakter wurden und immer unabhängiger von der Natur.«



Das Nachtcafé

September 1888

Öl auf Leinwand, 72,4 x 92,1 cm
New Haven, Yale University Art Gallery

Dieses Gemälde, dem der Künstler den gleichen Rang zuschrieb wie den *Kartoffelessern*, entstand in drei langen Nächten. Unter einem gedämpften Licht erscheint jeder einzelne Gegenstand, sei er klein oder groß, in einer heftigen perspektivischen Verzerrung. Zur großen Freude van Goghs erwies sich das Gemälde als eine Art Sinnestäuschung, ein Traumbild, in dem ein Gefühl der Angst und Leere herrscht. Die große Wanduhr hält gleichsam die Zeit an für die letzten eingeschlafenen Trinker, die stummen, müden Protagonisten einer Nacht, die hier mit genialer Kreativität erfasst ist. »Ich habe versucht, mit Rot und Grün die schrecklichen menschlichen Leidenschaften auszudrücken ... Überall ist Kampf und Antithese: in den verschiedensten Grüns und Rots, in den kleinen Figuren der schlafenden Nachtbummler, im leeren, trübseligen Raum ...«, und: »In meinem Bild vom Nachtcafé habe ich auszudrücken versucht, dass das Café ein Ort ist, wo man sich ruinieren, wo man verrückt werden und Verbrechen begehen kann. Durch die Gegensätze von zartem Rosa und Blutrot und Dunkelrot, von mildem Louis-XV- und Veroneser Grün gegen die gelbgrünen und harten blaugrünen Töne – das alles in einer Atmosphäre von höllischer Backofenglut und blassem Schwefelgelb – habe ich die finstere Macht einer Kneipe ausdrücken wollen.«



Abendliche Caféterrasse an der Place du Forum in Arles

September 1888

Öl auf Leinwand, 81 x 65,5 cm
Otterlo, Kröller-Müller Museum

»Auf der Terrasse sitzen kleine Figuren ... Eine riesige, gelbe Laterne beleuchtet die Terrasse, die Vorderseite des Hauses, den Gehsteig und wirft ihr Licht sogar aufs Straßenpflaster, das eine rosa-violette Tönung annimmt. Die Häuserfassaden der Straße, die sich unter dem blauen Sternenhimmel hinzieht, sind dunkelblau oder violett, davor ein grüner Baum.«

Das Motiv ist hier weniger dramatisch als bei *Nachtcafé*, es erinnert eher an die heiteren Bilder von Montmartre oder von den Befestigungsanlagen am Stadtrand von Paris. Das Bild ist perspektivisch korrekt aufgebaut, mit dem Fluchtpunkt in der Bildmitte in der Nähe der Kellnerin. Die Passanten auf dem Platz, die das warme und fröhliche Ambiente des Cafés umkreisen, schauen sich an und betrachten sich aufmerksam: Die Wege der Frau mit Haube und Schultertuch und eines Mannes, der die Hände in die Taschen gesteckt hat, kreuzen sich, und auch ihre Blicke werden sich sicherlich begegnen. Hell wie Silbermünzen leuchten die Tischchen des Lokals und locken die Vorbeigehenden, die Stammkunden, die Touristen. Sie wirken fast wie kleine Sommermonde, einer neben dem anderen reflektieren sie die Lichter der Nacht. Diesmal erscheinen die Sterne wie kleine Blumen am Himmel – Henri Matisse wird einmal sagen, Blumen seien wie die Sterne auf der Erde. Die Farbe singt, sie ist ein Mittel, um das Absolute zu erreichen: In diesem wegweisenden Kolorismus liegen die Wurzeln für die gewagtesten koloristischen Abenteuer des vergangenen Jahrhunderts, von den Fauves bis zu den Expressionisten und darüber hinaus.



Das Schlafzimmer

Oktober 1888

Öl auf Leinwand, 72 x 90,5 cm
Amsterdam, Van Gogh Museum

An Gauguin schreibt van Gogh, er habe ein Bild von seinem »Schlafzimmer gemalt, mit Möbeln aus rohem Holz, wie Sie wissen. Nun, es hat mir ungeheuren Spaß gemacht, dieses Interieur mit nichts drin, von einer Einfachheit à la Seurat: flache Farben, aber derb aufgetragen, sehr pastos ... Wissen Sie, mit all diesen sehr verschiedenen Tönen habe ich eine vollkommene Ruhe ausdrücken wollen, Weiß kommt nicht vor, außer in der kleinen Note des schwarz gerahmten Spiegels.« Auch in diesem Fall war sich van Gogh durchaus bewusst, dass er ein Meisterwerk geschaffen hatte. Es ist eine Schilderung seines eigenen Lebens, ein Spiegel seines Inneren, aber zugleich ein Werk, das in Komposition und Farbgebung subtil ausbalanciert ist. Er hat dieses Motiv so sehr als eine Metapher des häuslichen Lebens verstanden, dass er in der frühen Phase der Bildfindung sogar in Betracht zog, eine nackte Frau auf dem Bett oder eine Wiege hinzuzufügen. Und er dachte daran, die Lebendigkeit des koloristischen Ganzen durch einen weißen Rahmen zusammenzufassen. Van Gogh malte, als er in der psychiatrischen Klinik von Saint-Rémy interniert war, zwei Repliken dieses Gemäldes, das ihm nun zum Sinnbild einer unwiederbringlich verlorenen Lebensfülle geworden war. Auf dem Tisch platziert er Dinge des täglichen Gebrauchs, ärmliche Gegenstände, aber es sind seine eigenen, und das genügt. Und aus seiner Sicht haben diese Dinge eine eigene Seele. Es geht hier nicht um eine perspektivische Übung sondern um den – gelungenen – Versuch des Einswerdens mit einem Gegenstand in seinem unverstellten Wesen. Es sei noch auf die Signatur hingewiesen, die dem Werk die »Würde eines Gemäldes« verleiht. Die Kammer ist klein und schmucklos, und um ihr eine persönliche Note zu geben, malt van Gogh die Möbel, die in Wirklichkeit weiß waren, gelb; an der Wand hängen die eigenen Bilder, darunter ein Selbstporträt.



Les Alyscamps

Oktober – November 1888

Öl auf Leinwand, 72 x 91 cm
Privatsammlung

In dem bezaubernden provenzalischen Städtchen Arles gibt es einen Ort von ganz eigenem Charme: Ein heidnischer Friedhof, wo Christus der Legende zufolge an dem Tag erschienen sein soll, an dem der erste Bischof von Arles die Begräbnisstätte der neuen Religion weihte. Seit Jahrhunderten hatten die Bewohner, zunächst die Kelten, später die Römer, ihre Verstorbenen an dieser Stelle bestattet, weil sie glaubten, es führe von hier aus ein leichter Weg zu den Elysischen Gefilden. Deshalb trägt der Friedhof den Namen ›Les Alyscamps‹ (provenzalisch für Champs Élysées, d.h. Elysische Felder); auch während des gesamten Mittelalters wurde er weiter genutzt. Vincent van Gogh malte hier gemeinsam mit Gauguin. Auch bei diesem Bild übernahm er Anregungen aus der japanischen Kunst: Die ungewöhnliche Perspektive von einem erhöhten, schrägen Blickwinkel erinnert an japanische Drucke, die der Maler kannte. Auch kommt hier der Linie eine besondere Rolle zu. Sie interessiert van Gogh nicht so sehr als eigenständiges Medium des Ausdrucks, sondern eher als ein Mittel, um Farbflächen einzugrenzen und damit hervorzuheben. So kommt es, dass die Umrisse der Bäume sofort ins Auge fallen, auch wenn sie sich im Hintergrund befinden. Wir nehmen also einen unwirklichen, metaphysischen Bildraum wahr, als hätte van Gogh den Wert des Imaginativen betonen wollen.



Sämann vor untergehender Sonne

November 1888

Öl auf Leinwand, 32 x 40 cm
Amsterdam, Van Gogh Museum

Dieses Gemälde kann als das Letzte einer Serie gelten, die der Feldarbeit gewidmet ist.

Die inhaltlichen und malerischen Unterschiede zu den im Sommer gemalten Bildern sind gewaltig. Die hier gezeigte Sonne wärmt nicht, und obwohl sie direkt über den Horizont gesetzt ist, wirkt sie wie eine Halluzination, wie das Sinnbild der erlöschenden Energie (die Kehrseite der »Sonnenmythe«, von der der Kunstkritiker Albert Aurier in seinem Artikel von 1890 spricht).

Malerisch erreicht dieses Bild in seiner Ausbalanciertheit und in der Verteilung der Farbfächen einen hohen Grad an Vollkommenheit. Es zeigt, wie die Auseinandersetzung mit dem Impressionismus nicht zu einer rein mechanischen Nachahmung der Malweise führte, sondern zu einer ganz persönlichen Interpretation, in der van Gogh zum Teil schon die Bildsprache des Symbolismus vorwegnimmt und noch einmal der grafischen Stilisierung in der japanischen Kunst seine Referenz erweist. Er ist nun an einem Punkt angelangt, wo er sich gewissermaßen Rechenschaft ablegt. Die Gegenwart Gauguins führt nicht wie erhofft zu einer Belebung, sie hat eher zerstörerische Auswirkungen. Van Gogh war in die Provence gekommen, um zu sich selbst zu finden, doch dazu kommt es nicht. Die »Krankheit«, wie er selbst es nennt, schreitet mit großen Schritten voran, immer häufiger hat er Halluzinationen, nach denen er in einen Zustand der völligen Erschöpfung verfällt. Manchmal ist er aber auch wütend, weil es ihm nicht gelingt »von Gauguin verstanden zu werden«, was ihn in einen unerträglichen Zustand der Anspannung versetzt. Noch bevor der Malerfreund eintrifft, schreibt er: »Ich sehe mich genötigt zu arbeiten bis ich seelisch erdrückt und körperlich erschöpft bin, einfach nur, weil ich keine andere Möglichkeit habe, die Ausgaben zu decken«, und etwas später: »Meine Bilder sind wertlos, kosten mich aber außerordentlich viel, manchmal sogar an Blut und Hirn.« Das kann auf Dauer nicht gut gehen. Nach der tragischen Episode im Dezember, als er Gauguin angreift, sich dann das linke Ohr läppchen abschneidet und es einer Prostituierten zum Geschenk macht, verständigen die Mädchen aus dem Bordell die Polizei und rufen Männer herbei. Die »tugendhaften Einheimischen« umzingeln sein Haus, sie wollen wieder ihre Ruhe haben, und so wird van Gogh ins Krankenhaus eingewiesen.



Gauguins Stuhl

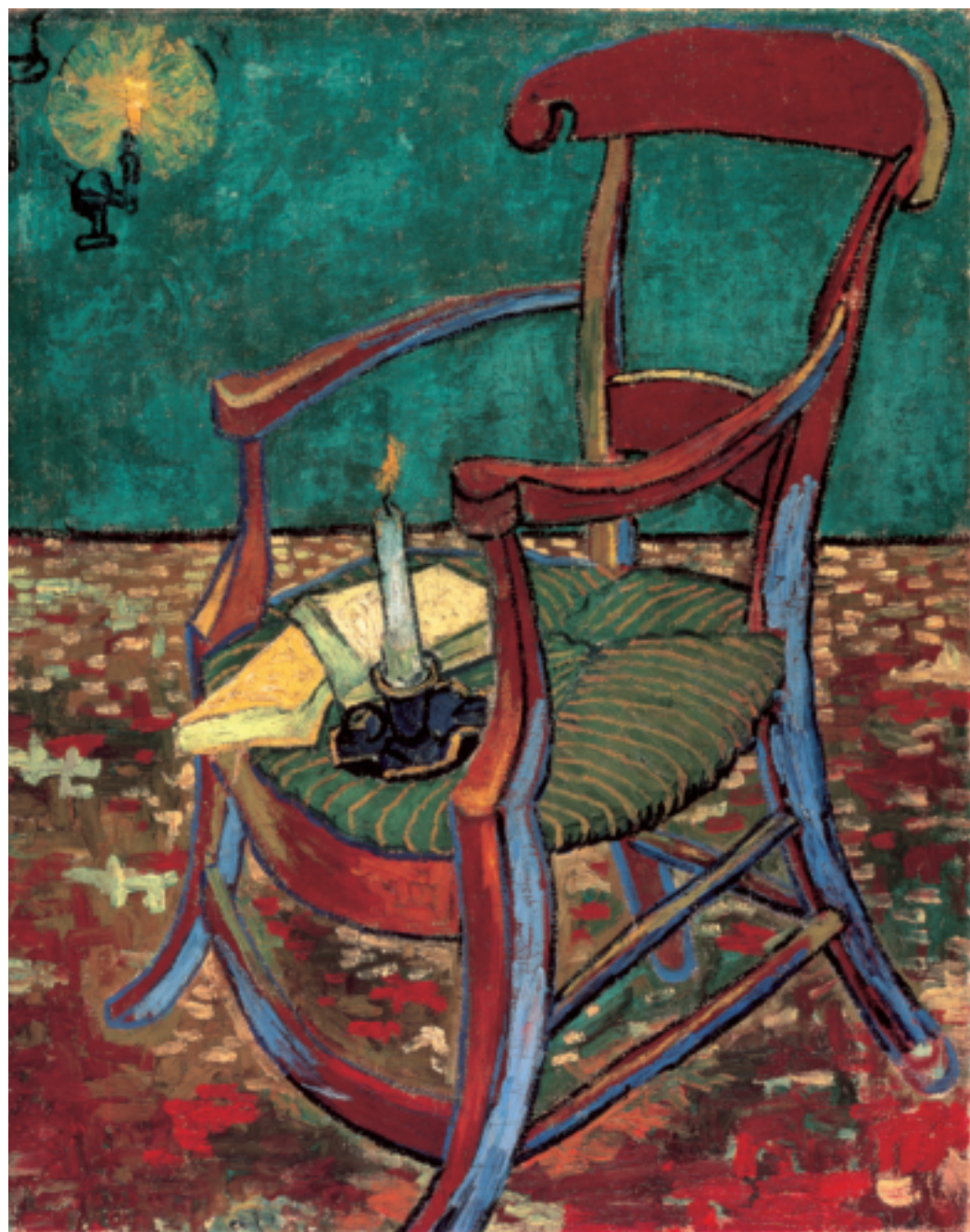
Dezember 1888

Öl auf Leinwand, 90,5 x 72,5 cm
Amsterdam, Van Gogh Museum

»Einige Tage vor unserer Trennung, als die Krankheit mich zwang, in eine Heilanstalt zu gehen, habe ich versucht, »seinen leeren Platz« zu malen. Es ist eine Studie von seinem dunkel-rotbraunen Holzlehnstuhl mit grünlichem Strohsitz und darauf statt des Abwesenden eine brennende Kerze und moderne Romane.« Diese Beschreibung des hier gezeigten Bildes findet sich in einem Brief an den Kunstkritiker Albert Aurier vom 12. Februar 1890. Van Gogh fasst darin in wenigen kargen Worten die traurige Episode zusammen, die sich am 23. Dezember des vorangegangenen Jahres zugetragen hatte, und berichtet von seiner seelischen und körperlichen Verfassung. Van Gogh hat sich schon immer für den Stuhl als Motiv interessiert. So gehören zu den Gegenständen, mit denen er sich 1881/82 in einer Reihe von Studien auseinandergesetzt hat, auch Stühle.

In der englischen Zeitschrift *The Graphic*, die sich besonders der nackten und ungeschminkten Darstellung des Alltagslebens verschrieben hatte, war van Gogh auf eine Darstellung des leeren Arbeitsstuhls von Charles Dickens gestoßen, ein Bild des englischen Künstlers Luke Fildes, das er nie vergessen sollte.

In seinem Gemälde versucht van Gogh, einen »Nachteffekt« zu erzielen. Das Bild ist als Pendant zu *Vincents Stuhl* (1888) zu verstehen, ein etwas größeres Ölgemälde, das sich heute im selben Museum befindet. Trotz der motivischen Verwandtschaft sind die Unterschiede unverkennbar: Beim Stuhl des Kollegen herrschen stark dunkle, kalte Farbtöne vor, bei seinem eigenen eine helle, leuchtende und warme Farbigkeit. Gauguin war entsetzt aus dem »Gelben Haus« geflohen, nachdem van Gogh ihn in einem Zustand höchster Erregtheit mit einem Rasiermesser angegriffen hatte. Am nächsten Tag verließ er Arles.



Selbstporträt mit verbundenem Ohr

Januar 1889

Öl auf Leinwand, 51 x 45 cm
Privatsammlung

Dieses Gemälde ist das traurige Dokument der herzerreißenden Geschichte der Freundschaft zwischen Vincent van Gogh und Paul Gauguin, einer von Zuneigung, Hoffnung und Überschwang, von Wut und Enttäuschung geprägten Geschichte, die ein tragisches Ende fand. Es gibt eine weitere, leicht abweichende Version – van Gogh erscheint dort ohne Pfeife vor einem olivgrünen Hintergrund mit einem japanischen Druck –, die sich auch im emotionalen Ausdruck unterscheidet: Der Maler wirkt dort weniger traurig. Unvergesslich ist der Blick des Malers auf diesem Selbstbildnis: In den geröteten Augen scheint sich der rote Hintergrund zu spiegeln, eine Anspielung auf das Blut, das hier nicht gezeigt, sondern nur indirekt evoziert wird. Die Komposition ist denkbar konventionell – ein Dreieck, das von den unteren beiden Bildecken ausgeht –, doch der Farbauftrag zeigt eine Dynamik, die von den schwarzen Umrisslinien kaum im Zaum gehalten werden kann. Das dumpfe Grün des Mantels mit dem abgewetzten Revers, die Asymmetrie der hängenden, ein wenig buckligen Schultern unterstreichen den abwesenden Ausdruck des Dargestellten, der ganz in sich gekehrt wirkt, weil er – und zwar nicht nur körperlich – verletzt ist, und der sich hier frei von jeglicher Selbstrechtfertigung oder romantischer Selbststilisierung präsentiert. Als Romantiker hatte ihn allerdings Gauguin in einem Brief an Émile Bernard bezeichnet, denn van Gogh liebe »Daumier, Daubigny, Ziem und den großen Rousseau, alles Leute, die ich nicht riechen kann«.



Sternennacht mit Zypresse

Januar 1889

Öl auf Leinwand, 73,7 x 92,1 cm
New York, Museum of Modern Art

In diesem Gemälde, das sicherlich zu den berühmtesten Werken van Goghs zählt, gerät der sternenübersäte Himmel zu einem schwindelerregenden Strudel, und die nach der Natur gemalte Landschaft wird zu einer Demonstration der kompositorischen und expressiven Genialität des Malers. Man kann das Bild als den zum Äußersten getriebenen Versuch betrachten, über die bloße bildliche Wiedergabe der Natur hinauszugelangen, hin zu einer auf die Innerlichkeit bezogenen, ebenso monumentalen wie konkreten Neuschöpfung. Die Vertikalität der imposanten Zypresse und des Kirchturms im Hintergrund sowie die Diagonalen der abfallenden Hügel und der unwirklichen Wirbel am Sternenhimmel prägen die Grundstruktur der komplexen Komposition. Van Gogh entwirft hier eine Traumreise, bei der die Landschaft zu einer imaginären Wahrnehmung wird, zu einer transzendenten Erfahrung, einer lustvollen Verzerrung der Sinne, zu einem wirklichen, konkreten poetischen Abenteuer. Van Goghs Denken, und damit auch sein malerisches Wirken, entwickelten sich niemals zu einem offenen Symbolismus, den etwa seine Freunde Gauguin und Bernard vertraten. Er blieb immer der sichtbaren Natur verpflichtet, auch wenn er sie bis aufs Äußerste verformte. Hier wird der Betrachter unweigerlich in den nächtlichen seelischen Strudel des Malers hineingezogen, in die kosmische Energie, die der Nachthimmel über Arles zu verströmen scheint. Diese kreisenden Pinselstriche gehören jedenfalls zu den wirkmächtigsten und berühmtesten Schöpfungen der gesamten Malerei der Moderne.

