

Zeitschrift: Neue Schweizer Rundschau
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 20 (1952-1953)
Heft: 10

Artikel: Bilderbuch ohne Bilder
Autor: Carlsson, Anni
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-759345>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 29.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

BILDERBUCH OHNE BILDER

Zu van Goghs Briefen

Von Anni Carlsson

«Die Poesie umgibt uns überall.»

Vincent van Gogh, 1883.

Vincent van Gogh hat die Welt nicht allein gemalt. In seinen Briefen beschreibt er seine wechselnden Umgebungen, die Landschaften, die er durchwandert, was er sieht und erlebt. Diese Schilderungen lassen sich aus den Berichten an den Bruder herauslösen wie poetische Miniaturen. Wollte man sie aneinanderreihen, es entstünde ein «Bilderbuch ohne Bilder», dessen geistige Prägung unverwechselbar den Namenszug «Vincent» trägt, der auch die vielen Werke des Malers signiert. Mit Worten hat Vincent van Gogh weit früher festgehalten, was ihm begegnete, als mit Pinsel und Stift. Und mancher Dichter könnte ihn beneiden um das atmende Leben, um die Kraft und Weite seiner Landschaftspoesie.

«Habe ich dir schon geschrieben», fragt der Dreiundzwanzigjährige den Bruder Theo am 21. Mai 1876, «von dem Sturm, den ich kürzlich sah? Die See war gelblich, überall hoch auf dem Strand. Am Horizont ein Streifen Licht und darüber die unsagbar großen dunkelgrauen Wolken, aus denen man den Regen in schrägen Streifen niederfallen sah. Der Wind fegte den Staub des weißen Pfades in die See und bewegte die blühenden Rotdornbüsche und den Goldlack, die auf den Felsen wachsen. Rechts Felder jungen grünen Korns, in der Ferne die Stadt, die mit ihren Türmen, Mühlen, Schieferdächern und gotischen Häusern und unter dem Hafen zwischen zwei in die See hinausragenden Dämmen aussah wie die Städte, die Albrecht Dürer malte.»

Bezeichnend ist schon hier, was van Gogh in der Natur als charaktervoll anspricht, und wie er diesen Charakter der Landschaft herausmodelliert: die Gewalt der Elemente braust in Meer und Wind. Die Einsamkeit der Schöpfung wächst unter den Strahlen des jenseitig einfallenden Lichtes, und mit dem Aufruhr von Sturm und Flut kontrastieren plastisch die grauen Wolkenriesen. Schwere lastet über der Bewegung. Wie Inseln schimmern, unter Wetter und Wind gebeugt, die bunten Gesichter der Blumen, auch sie einsam und doch ein Teil des Ganzen.

Daneben ein Ausblick, der an alte Bilder gemahnt: im Vordergrund die grüne, von Menschenhand bebaute Ebene und am Horizont die in allen Feinheiten sich abzeichnende Silhouette einer mittelalterlichen Stadt.

Was van Gogh gibt, sind keine Momentaufnahmen des Zufalls. Alles, was dem Auge entgegentritt, erhält in der Wahrnehmung Struktur, Form, geistigen Bezug. Der junge Vincent erlebt die Welt nicht bloß naiv. Sein Blick ist ästhetisch geschult, er sucht und findet die Essenzen der Kunst in der Wirklichkeit wieder. «Es war eine Luft wie Ruysdael oder Constable sie malen», schreibt der Dreiundzwanzigjährige — oder ein Jahr später aus Amsterdam: «Die Wintermorgen haben etwas Eigenartiges, wie es Frère in seinem Atelier ‚Un tonnelier‘ malte.» Auch ihm selbst gelingt es, in der Schilderung einer Landschaft deren schwebende Essenz poetisch zu verdichten:

«Es war ein heller Herbsttag», schreibt Vincent 1876 aus England, «und ein schöner Spaziergang von hier nach Richmond längs der Themse, in der die großen Kastanien mit ihrer Last von gelben Blättern und die hellblaue Luft sich spiegelten, und zwischen den Gipfeln der Bäume hindurch sah man den auf dem Hügel liegenden Teil von Richmond, die Häuser mit ihren roten Dächern und Fenstern ohne Gardinen und grünen Gärten, darüber den grauen Turm und unten die große, graue Brücke, über welche die Menschen wie kleine schwarze Figürchen gingen.»

Mit dem Flußbilde der herbstlichen Allee und den Baumgipfeln in hellblauer Luft ist die durchsichtige Klarheit der Atmosphäre unausgesprochen da. Die Spiegelung des Aethers, die Spiegelung des Wassers, die Spiegelung des betrachtenden Auges schließlich ist das Element, das die Vision umfängt und ausbildet. Wieder ist die farbig weiche Landschaft den Konturen eines Stadtbildes vorgelagert, dessen Intérieur — wie Rilke sagen würde — die Menschen als Figürchen zeigt. Stadt und Land verweben sich wie Weltkreise, in deren innerster Mitte der Mensch sichtbar wird.

Das Bilderbuch der Wirklichkeit, das Vincent in den Briefen aufblättert, ist unerschöpflich bunt. Die Lust des Schauens teilt sich der Schilderung mit und reizt durch dieses Medium auch den Leser an. Wie der Fischer der Beute nachstellt, ist van Gogh den Gesichtern der Welt auf der Spur. «Ich wandle gern durch alte, enge, mehr oder weniger düstere Straßen mit Apotheken, Stein-druckereien und dergleichen, mit Läden für Seekarten und Magazinen von Schiffsproviant usw. Alles spricht dort», schreibt er 1877 an Theo.

Von eigenster Stufung zeugt auch die Perspektive der Borinage,

die Vincent — damals Missionar unter den Bergarbeitern dieses belgischen Landstriches — 1879 dem Bruder entwirft:

«Die Schornsteine, die Berge von Steinkohlen, die kleinen Arbeiterwohnungen und über Tag die Rührigkeit der kleinen schwarzen Gestalten wie in einem Ameisenhaufen; ganz in der Ferne dunkle Tannenwälder, davor kleine weiße Arbeiterhäuser und in weiter Ferne ein paar kleine Kirchtürme und eine alte Mühle.»

Wer so sieht, hat viel alte Stiche betrachtet und deren ordnende Uebersicht sich eingeprägt.

Die Entwicklung im Schauen und in der Lust des Schauens führt Vincent dahin, die Poesie mehr und mehr «überall» zu finden, nicht nur im Eigentümlichen und Besonderen, sondern ebenso sehr in den Offenbarungen des Alltags. Die anonyme Wirklichkeit erschließt ihm ihre Bereiche. Jeder bunt gewebte Ausschnitt des geahnten Ganzen ist von reiner Wirkung, dessen Fäden sich von ungefähr zusammengefunden haben. Geheimnisvoller ist die absichtslose Komposition des Weltzusammenhanges als das zweckvolle Trachten des Menschen. Als Vincent im Juni 1882 für kurze Zeit ins Krankenhaus muß, rühmt er dem Bruder von dort:

«Die Aussicht aus dem Fenster des Krankensaales ist herrlich für mich: Werften, die Gracht mit Kartoffelkähnen, die Rückseiten von Häusern, die abgebrochen werden, Arbeiter, ein Stück Garten und auf dem folgenden, weiter entfernten Plane, der Kai mit seiner Reihe Bäume und Laternen; ein kompliziertes Hofje mit zugehörigen Gärtchen und dann alle die Dächer. Das Ganze ist à vol d'oiseau, aber am Abend und besonders am Morgen infolge des Lichteffekts so mysteriös wie ein Ruysdael oder ein Van der Meer.»

Charakteristisch ist für van Gogh, daß ihn besonders die Vogelperspektive fesselt: die übersichtliche Weite, in welche die Menschenhand besondere Linien eingegraben hat, die sich zu Schriftzügen eigener Art verschlingen: zu Wegen und Gärten, zu Kanälen und Brücken, zu Alleen und Häusern — und das alles übergossen vom Mysterium des Lichtes, das die Seele jedes verborgenen Winkels zu wecken scheint.

Ein verwandtes Bild ist die Aussicht aus dem Bodenfenster, die Vincent einen Monat später, da er aus dem Krankenhaus zurückgekehrt ist, dem Bruder schildert. Er betrachtet die Welt um vier Uhr morgens von seiner Mansarde. Seine Beschreibung hat etwas wunderbar Poetisches, Quellfrisches:

«Ueber die roten Ziegeldächer kommt ein Flug weißer Tauben, zwischen den schwarzen, rauchenden Schornsteinen hindurch. Aber dahinter eine Unendlichkeit feinen, zarten Grüns, Meilen

und Meilen flachen Wiesenlandes und eine graue Luft, so still, so friedsam, wie von Corot oder van Goyen.

Der Blick über die Firsten der Dächer, die Dachrinnen, in denen das Gras wächst, morgens ganz früh, und die ersten Zeichen des erwachenden Lebens — der Vogel, welcher fliegt, der Schornstein, der dort raucht, und das Figürchen ganz unten in der Tiefe, welches dahinschlendert — .»

Problematischer wird das Bild, wo der Mensch nicht mehr als «Figürchen» sich einfügt ins Ganze, sondern als Figur den Horizont beherrscht. Diese Figur hat in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts nicht mehr die Stattlichkeit und behäbige Würde der Ratsherren, der Bürgermeister und Matronen von einst. Im Schlepptau von Technik und Zivilisation ist ein städtisches Proletariat entstanden. Marx, Zola, die soziale Frage haben den Blick für die Leidenszüge dieses neuen Kollektivgesichtes geschärft. Der Frühlingstag im Haag, den Vincent 1883 schildert, nimmt gewisse Beobachtungen des Malte Laurids Brigge in Paris vorweg:

«Der Wechsel der Jahreszeiten», so schreibt er dem Bruder, «ist etwas, was das Volk stark empfindet. In einem Viertel wie der Geest z. B. und in den ‚Hofjes‘ oder in den sogenannten ‚geefhuisjes‘ ist der Winter immer eine ängstliche und schwere Zeit und der Frühling eine Erlösung. Wenn man darauf achtet, dann sieht man, daß ein solcher erster Frühlingstag eine Art von Evangelium ist. Und es ist herzerreißend, so viel graue, verwelkte Gesichter an einem solchen Tage herauskommen zu sehen, Menschen, die gar nichts Bestimmtes tun, sondern sich gleichsam nur überzeugen wollen, daß der Frühling da ist. — So drängen sich zuweilen allerlei Leute, von denen man es nicht erwarten sollte, auf dem Markte um eine Stelle, wo ein Verkäufer mit Krokus, Schneeglöckchen, Narzissen und anderen Zwiebelgewächsen steht. Manchmal ein pergamentener Schreiber aus einem Ministerium in einem abgetragenen schwarzen Rock mit fettigem Kragen — *der* bei den Schneeglöckchen, das finde ich schön.»

Die Figur des pergamentenen Schreibers mit dem fettigen Rockkragen könnte aus einem Dostojewskijroman herausgestiegen sein. Sie hebt sich von der Menge ab und ist gleichzeitig Stellvertreter einer entpersönlichten Gesamtheit. Der kleine Beamte, der Bürokrat, die perfekt funktionierende Marionette des Staates, von der Literatur des neunzehnten Jahrhunderts — insbesondere der russischen Literatur — entdeckt, ist ein Vorläufer des technischen Automaten. Sozial ist er meist ein Verbindungsglied zwischen drittem und viertem Stand, zwischen Kleinbürgertum und Proletariat.

Aber *dieser* Mann bei den Schneeglöckchen — das ist die Vision van Goghs: das Beieinander der Gegensätze als Mysterium, das Nebeneinander zweier hochgetriebener Zuchtprodukte des Lebens als — Lobgesang, so möchte man sagen, auf die schöpferische Vielfalt des Lebens selbst.

In dem Maße, in dem der Maler van Gogh an Können, an handwerklicher Erfahrung, an Beherrschung der Mittel zunimmt, wird seine Anschauung der Dinge souverän. Er schreibt die Formen der Welt nicht mehr nach, er schreibt sie der Welt vor. Angesichts einer bewegten Landschaft gibt er gleichsam den Dirigenten des orchestralen Geschehens ab, verteilt die Stimmungsakzente, steigert hier und dort den Vorgang, prägt ein eigenwilliges Heroen-antlitz, das die Züge der Natur im Spiegel der Seele gesichthaft verdichtet. Mit wenigen Umrissen wirft er 1883 ein großes Gemälde aufs Papier. Er schildert seinem Bruder einen Ausflug vom Haag:

«Ich kam also nach Voorburg und ging von da aus bis nach Leidschendam.

Du kennst die Natur dort: prachtvolle Bäume voller Majestät und Heiterkeit neben abscheulichen grünen Spielschachtel-Pavillons und allem, was die schwerfällige Einbildungskraft der von ihren Renten lebenden Holländern sich an Albernheiten ausdenken kann, als da sind: Blumenbeetchen, Lauben, Veranden. Die Häuser meistens sehr häßlich, manche jedoch alt und vornehm. Nun, in diesem Augenblick drängte sich, hoch über den Wiesen, unendlich wie die Wüste, ein Wolkengebilde nach dem andern, und der Wind warf sich zuerst einmal gegen die Reihe der Landhäuser mit ihren Bäumen, jenseits des Kanals, wo der schwarze Kohlenweg entlang führt. Die Bäume waren prachtvoll — in jeder *Figur*, möchte ich sagen, aber ich meine, in jedem Baum ein Drama.»

Wieder stehen sich Natur und Mensch in einem Verhältnis der Spannung gegenüber, das van Goghs Ausdruckssymbolik aufs äußerste steigert. Die Villenkolonie wird zu einer Ausgeburt zwergenhafter Phantasie, zu einem realen Zerrbild des kleinen menschlichen Verstandes. Dagegen recken sich die Leiber der Giganten, die Urkräfte selbst. Aber van Gogh bleibt bei dem Gegensatz nicht stehen. Er greift weiter:

«Uebrigens war das Ganze fast noch schöner als die vom Wind gepeitschten Bäume an sich, gerade weil der Augenblick von der Art war, daß sogar die albernsten Pavillons, naßgeregnet und verweht wie sie waren, eigenartig von Charakter wurden.»

So bemächtigt sich das Element aufs neue der Gebilde von Men-

schenhand — nicht indem es sie auslöscht, sondern indem es sie demaskiert, ihnen ihre Selbstsicherheit nimmt. Vincent folgert vor diesem Bilde:

«Ich sah darin ein Gleichnis: so kann auch ein Mensch mit albernem Formen und Konventionen oder ein anderer voller Exzentrizität und Kaprizität, wenn ihn nur ein wahrhafter Schmerz ergreift, eine Kalamität ihn aufregt, eine dramatische Figur von eigenartigem Charakter werden.

Und einen Augenblick dachte ich auch an die Gesellschaft von heute — wie auch sie sich jetzt, während sie untergeht, zuweilen, wenn man sie gegen das Licht irgendeiner Erneuerung betrachtet, wie eine große düstere Silhouette davon abhebt.

Ja, das Drama des Sturms in der Natur — das Drama des Schmerzes im Leben — das ist für mich wohl das Beste.

Aber ach, ein klein wenig Lust, ein klein wenig Glück ist doch notwendig, dies vor allem deshalb, damit die Form fühlbar wird, damit die Linien der Silhouette sprechen können — aber das Ganze kann düster sein.»

Mit der wachsenden Subjektivität der Anschauungsformen und ihrer Loslösung vom so und so gegebenen Material verändert sich auch die Perspektive: das Nebeneinander und Gegeneinander von Natur und Menschenwelt. Die sich berührenden und sauber abgegrenzten Sphären schieben sich immer näher zusammen, greifen immer tiefer ineinander, bis sie sich decken in einem Vordergrund-Hintergrund-Verhältnis. Es ist die seelische Substanz, die nunmehr vom Hintergrunde in jedes Bild der Welt einströmt, im «Drama» des Baumes das Drama des Menschen, im Drama der Landschaft das Drama der Gesellschaft figürlich faßt.

Die nur noch als Farbenteppich empfundene, die ganz entstofflichte Landschaft, vermag van Gogh im Herbst 1883, da er in Drenthe malt, mit reifer Meisterschaft des Ausdrucks auf das Briefpapier zu zaubern. Da ist alles gesättigte Atmosphäre, die Farben schwingen wie Töne:

«Im Moos Töne von Grüngold, im Boden von rötlichen, bläulichen oder gelblichen, dunklen Lilagraus, Töne von unaussprechlicher Reinheit in dem Grün der kleinen Kornfelder, Töne von Schwarz in den nassen Stämmen, die sich von dem goldenen Regen der schwirrenden, wimmelnden Herbstblätter abheben, welche in losen Perücken, so als wären sie darauf geblasen, still, und die Luft schimmert zwischen ihnen hindurch, an Pappeln, Birken, Linden und Apfelbäumen hängen.

Die Luft gleichmäßig hell, leuchtend mit Weiß, doch einem Lilaweiß, das nicht zu ergründen ist, einem Weiß, in dem

man Rot, Blau, Gelb flimmern sieht, das alles reflektiert und das man überall über sich fühlt, das dunstig ist und sich mit dem dünnen Nebel unten vereinigt: alles zusammen bringt eine Skala feiner Graus hervor.»

Aber auch dort, wo van Gogh nicht betrachtend verweilt, wo er nur andeutet, welche Fülle der Bilder seinem Auge unterwegs begegnet, bewahren seine Schilderungen den Atem dichterischen Lebens. «Ah, diese Bauerngärten», ruft er 1888 in Arles aus, «mit den großen, roten Rosen der Provence, den Weinreben, den Feigenbäumen! Das ist sehr poetisch. Die ewige Sonne strahlt gewaltig. Trotzdem steht alles in frischem Grün.»

Noch in der Krankheit behält sein Blick die visionäre Tiefe. Die Bilder sinken bis auf den Meeresgrund der Seele, weiten sich dort zu Gleichnissen. Erinnerung, Traum und Wirklichkeit schmelzen ineinander. Die Schilderung aus der Irrenanstalt zu St-Remy, datiert vom 25. Mai 1889, überliefert einen Schattenraum aus hermetischen Provinzen: «Der Saal, wo man sich während der Regentage aufhält, ist wie ein Wartesaal dritter Klasse in einer schlafenden Stadt. Um so mehr, als es einige irrsinnige Personen gibt, die immer einen Hut tragen, eine Brille, einen Stock, und tun, als wenn sie auf der Reise wären, beinahe wie in einem Seebad, und die glauben, hier durchzufahren.»

In den poetischen Skizzen seiner Briefe schöpft Vincent van Gogh ein Bildermosaik aus dem Ganzen der Welt. Mit ihm wird die Geräumigkeit des Geistes sichtbar, der das bunte Leben in seinen Spiegelsälen auffängt und zurückstrahlt. An geheimem Ort dauern die Gaben, die das Füllhorn der Wirklichkeit jedem spendet, der Augen hat, zu sehen. Wer so viel Welt in sich aufnahm wie dieser Einsame, der ist — in welch dunkles Labyrinth das Schicksal ihn auch hinabzog — dennoch glücklich zu preisen.