



# Koncent

**VAN GOGH**  
en Rembrandt

Peter Hecht

VAN GOGH MUSEUM



## Van Gogh en Rembrandt





K  
u  
t  
t  
t  
t  
t

**VAN GOGH**  
en Rembrandt

Peter Hecht

**VAN GOGH MUSEUM**



**HIJ DACHT MEER AAN REMBRANDT** dan wellicht uit zijn studies bleek, schreef Van Gogh in de winter van 1888 vanuit Arles aan zijn broer Theo en dat was niets te veel gezegd. Wie Vincents brieven leest, ontdekt al gauw dat Rembrandt hem zijn hele leven bezig hield en dat zijn voorstelling van Rembrandt hem als mens en kunstenaar ook in menig opzicht heeft gevormd. Rembrandt was een christen naar Vincents hart toen deze nog meende dat hij dominee of evangelist moest worden en later was Rembrandt de schilder die kon toveren en dingen wist te zeggen 'waarvoor in geen taal woorden bestaan'. Hij was voor Vincent ook de realist die had laten zien dat de natuur altijd het uitgangspunt van de kunstenaar moet zijn, terwijl zijn oprechtheid het hem mogelijk had gemaakt zelfs het bovennatuurlijke te verbeelden alsof het iets natuurlijk was. Toen Vincent werd verpleegd in het gesticht van Saint-Rémy stuurde Theo hem reproducties van enkele etsen van Rembrandt, en zodra hij kon vertaalde hij de prent naar diens *Opwekking van Lazarus in kleur* (1). Ook in Auvers, een paar weken voor zijn zelfgekozen dood, komt Rembrandt nog in Vincents brieven voor.

1  
Vincent van Gogh,  
detail uit *De opwekking  
van Lazarus*, 1890  
Van Gogh Museum,  
Amsterdam







2  
Vincent van Gogh,  
*Kop van een vrouw  
met loshangend haar*,  
1885  
Van Gogh Museum,  
Amsterdam

3  
Rembrandt, *Saskia*,  
1633, foto van  
Kunstverlag Braun,  
Clément & Cie  
Rijksbureau voor  
Kunsthistorische  
Documentatie,  
Den Haag

### HOEZO REMBRANDT: EEN VOORBEELD

Nu is het niet zo, dat wij bij het zien van Vincents werk dikwijls aan Rembrandt worden herinnerd. Een studie als de *Opwekking van Lazarus* is een heel uitzonderlijk geval en zelfs hier is van navolging in de gebruikelijke zin geen sprake. Het was dan ook eerder Rembrandts houding en manier van doen die Vincent interesseerde: hij wilde werken zoals Rembrandt had gedaan, maar dan in de geest van zijn eigen tijd en op zijn eigen wijze. Zo zag hij in Antwerpen een foto van een vrouwenkop van Rembrandt, een hoerenkop, zoals hij zegt, die grote indruk op hem maakte omdat de schilder de mysterieuze glimlach van die vrouw 'zo oneindig mooi gesnapt had' (3). In die dagen had Vincent zelf juist een model uit een café chantant, waarvan hij begreep dat zij het 's nachts nogal druk had gehad. Zij vertelde hem onder het poseren over haar werk, en dat de bijbehorende champagne haar niet vrolijk stemde maar integendeel verdrietig. Dat was nu precies wat Vincent zocht. 'Toen had ik het mijne,' schrijft hij, en probeerde vervolgens zowel de lust als het verdriet van die vrouw in zijn gelijkenis te treffen, zodat de meid uit het café chantant een beetje man-van-smarten-achtig werd (2).

Vincent was tevreden met het resultaat en het voor zijn gevoel ook eigentijdse onderwerp. Hij dacht bovendien dat zo iets kon worden gerekend tot de 'hoge kunst', als men tenminste de kern van de zaak wist te verbeelden en de vorm niet zou dienen 'bij wijze van kapstok voor strikken & linten'.

De ziel en niet de kleren, daar was het hem om te doen. Wie die *Kop van een vrouw* van Vincent ziet, zal niet licht aan het schilderij van Rembrandt uit 1633 denken dat nu *Saskia* wordt genoemd, want schilderkunstig zijn deze werken niet verwant. Wie echter de bijbehorende brief van Vincent leest, kan moeilijk ontkennen dat de oude meester, of beter: Vincents perceptie van de oude meester, bij het ontstaan van deze vrouwenkop een grote rol heeft gespeeld.

#### **VOL VAN REMBRANDT EN HALS**

Vincent was in die dagen vol van Rembrandt en Hals, schreef hij in die brief uit Antwerpen van 28 december 1885, en dat was niet 'omdat ik veel schilderijen van hen zie maar omdat ik onder 't volk van hier zoveel types zie die mij aan die tijd doen denken'. Dat volk zag hij op straat en op de *bals populaires* die hij bezocht; voor Rembrandts zogenaamde hoerenkop moest hij het met een foto doen. En als we het over Vincent en Rembrandt hebben, is het goed te beseffen dat Vincent wel vaker voor zijn indrukken op prenten en foto's was aangewezen en maar zelden originelen van Rembrandt kon zien. Dat was ook zo in Antwerpen, want alle vier de schilderijen die hij daar in het museum op naam van Rembrandt zag, hebben dat krediet sindsdien verloren. Vincent wist destijds al dat twee van de vier misschien wel niet van Rembrandt waren maar mogelijk van Maes (4). Maar die namen, daar ging het hem niet om. Maes had op de juiste manier aan de goede bron gedronken en dat was genoeg. Ook de enige nauwkeurige kopie die Vincent naar een werk van Rembrandt maakte, een studie van een *Oude vrouw op haar doodsbed*, die in 1880 door het museum in Brussel was aangekocht, is gebaseerd op een schilderij dat die naam tegenwoordig niet meer draagt (5, 6). Maar het is een sterk en drastisch stukje, en voor wie in Rembrandt een gevoelig realist wil zien die geen onderwerp te min vond, is het zo goed als echt.



4  
Nicolaes Maes (?),  
Een oisierjongen,  
vals gesigneerd  
Rem. 1659  
Koninklijk Museum  
voor Schone Kunsten,  
Antwerpen

#### REMBRANDT IN HET RIJKSMUSEUM

Kort voordat hij naar Antwerpen en daarmee definitief uit Nederland vertrok, was Vincent nog naar Amsterdam gegaan, waar wel originele Rembrandts waren te zien. Het was een impulsieve reis, ingegeven door de wens om na een lange periode van isolement in het Brabantse Nuënen weer eens



5  
Vincent van Gogh,  
kopie naar *Oude vrouw  
op haar doodsbéd*, 1880  
Particuliere  
verzameling

6  
Ongeving van Jan  
Lievens (vroeger  
toegeschreven aan  
Rembrandt),  
*Oude vrouw op haar  
doodsbéd*, ca. 1630  
Koninklijke Musea  
voor Schone Kunsten  
van België, Brussel





schilderijen te bekijken, daarbij 'het meest verlangende naar Rembrandt en Frans Hals'. Drie dagen waren nauwelijks genoeg voor het museum geweest, en als we zijn vriend en reisgenoot Anton Kerssemakers moeten geloven, had Vincent wel tien jaar van zijn leven willen geven als hij veertien dagen voor *Het Joodse bruidje* had mogen blijven zitten – 'met een korst droog brood als voedsel' (7).

Hals maakte ook veel indruk, maar over zijn kunst kon men spreken, omdat hij altijd op de aarde bleef, zo meldde hij aan Theo. Rembrandt daarentegen overschrijdt die grens zelfs als hij portretteert en zijn opdracht vraagt om trouw aan de natuur. Wanneer hij echter meer vrijheid had, 'als hij mocht dichten', zoals in *Het Joodse bruidje*, dan gebeurt er bij hem nog iets heel anders. 'Wat een nobel sentiment, grondeloos diep.' Je moet, zo meende Vincent, 'al een paar keer dood zijn geweest om zo te kunnen schilderen'.

7  
Rembrandt,  
*Het Joodse bruidje*,  
ca. 1666  
Rijksmuseum,  
Amsterdam

> 8  
Rembrandt,  
*De anatomische les  
van Dr. Deijman*, 1656  
Rijksmuseum,  
Amsterdam,  
in bruikleen aan  
het Amsterdams  
Historisch Museum





grande f. 166

Kennelijk vroeg Theo in zijn (niet bewaarde) reactie op Vincents verslag van diens bezoek aan Amsterdam vervolgens ook nog naar zijn indruk van de *Anatomische les van Dr Deyman* – een schilderij dat pas in 1882 in Engeland was gekocht en nu als vierde Rembrandt in het zojuist geopende, nieuwe Rijksmuseum aan de Stadhouderskade was geplaatst (8). Net als Theo bleek Vincent diep getroffen: 'Ja, ik stond er ook van versteld,' schreef hij, en: 'herinnert gij u die vleeskleuren – 't is aarde, die voeten vooral.'

## HET BEGIN

Toen Vincent vanuit Nuenen in 1885 die paar dagen naar Amsterdam ging, was hij al helemaal schilder. Hij meende dan ook dat hij nu anders keek dan vroeger, omdat hij de oude meesters nu ook wat hun techniek betreft begreep. Hij was inmiddels 32 en de weg naar het kunstenaarschap, waarvoor hij vijf jaar eerder had gekozen, was allerminst direct geweest. Maar zijn kunstliefde was ouder dan zijn artistieke roeping en Rembrandt bewonderde hij van begin af aan. In het midden van de jaren zeventig, toen Vincent vanwege zijn werk bij de kunsthandel geruime tijd in Parijs woonde, maakte de Rembrandts in het Louvre al een indruk op hem waar hij nog jaren op zou teren. Diens *Heilige familie*, beter bekend als *Het gezin van de timmerman* (9), werd vier jaar later het uitgangspunt voor Vincents eerste poging tot het schrijven van een preek, en geen Rembrandt komt zo vaak in zijn correspondentie voor als het schilderij met de *Emmaüsgangers*, een ander topstuk uit het Louvre dat hij destijds leerde kennen (10).

Hij beleefde die schilderijen heel persoonlijk en herkende er ook zijn eigen wereld in. Het was goed om bij een eenvoudig ontbijt van brood en bier aan Rembrandts *Emmaüsgangers* te denken, meende hij, en toen hij eens zijn ooms Jan en Cor bij elkaar zag zitten, speet het hem dat zij niet waren als de apostelen in Rembrandts schilderij. Met zijn vader, de dominee, erbij, zou de parallel compleet hebben kunnen zijn, want 'Pa heeft wat zij missen – het is goed een Christen te zijn en bijna en ook geheellijk, want dat is het eeuwige leven.' Men zou erom kunnen grinniken, als Vincent niet zo eerlijk was geweest en zijn strijd zo groot.





9  
Rembrandt,  
Heilige familie,  
bekend als  
Het gezin van  
de timmerman, 1640  
Musée du Louvre,  
Parijs

Dit is Vincent in de tijd waarin hij nog gevoelig is voor het werk van Ary Scheffer, een kunstenaar van wie hem later zal gaan storen dat hij 'zo weinig' schilder is. Maar destijds was hij nog even gelukkig met een reproductie van diens *Christus consolator* (11) als met een prent van Rembrandts *Heilige familie bij avond* (12). Het gaat hem bij die Rembrandt dan ook niet om het hoge licht op het heilige boek en het prachtige beeldrijm van figuur en schaduw, maar om de manier waarop Rembrandt het lezen van de bijbel heeft



verbeeld. Die 'grote oud Hollandse kamer, 's avonds, een kaars op tafel, waar een jonge moeder bij de wieg van haar kindje de bijbel zit te lezen' terwijl 'een oude vrouw zit te luisteren, 't is iets dat denken doet: "Voorwaar ik zeg u waar 2 of 3 te zamen zijn in Mijn naam, daar ben Ik in 't midden van hen."'

Zowel de reproductie van Scheffers *Christus consolator* als van Rembrandts *Heilige familie bij avond* hingen destijds bij Vincent in Parijs aan de wand en zij kregen ook nog een plaats in het huisje dat Vincent in 1882 inrichtte toen hij ging samenwonen met Sien, de zwangere vrouw die hij in Den Haag van straat had opgepikt. De ets naar Rembrandt hing hij in afwachting van haar thuiskomst na de bevalling in het ziekenhuis zelfs boven de wieg, want 'het is een sterke en machtige emotie die een mens aangrijpt, als men naast de vrouw die men liefheeft gezeten heeft met een kindje bij zich in 't wiegje. En al is het een gasthuis waar zij lag en ik bij haar zat – het is altijd die eeuwige poëzie van de Kerstnacht met het kindje in de stal zoals de oude Hollandse schilders het hebben opgevat.'

10

Rembrandt,  
*Emmousoergers*, 1648  
Musée du Louvre,  
Parijs

11

Ary Scheffer, *Christus  
consolator*, 1837  
Amsterdams  
Historisch Museum





Dat gevoel voor de authenticiteit in Rembrandts beleving van het evangelie zou Vincent net zo min als zijn bewondering voor het evangelie zelf verlaten – ook niet toen hij het verschijnsel dominee reeds als ‘goddeloos’ had verworpen en zijn eigen wens om predikant te worden had herkend als een ‘bezopen [...] onderneming’.

#### KUNST EN LEVEN

Dat Vincent aan Rembrandts *Emmaüsgangers* moest denken bij het zien van zijn weinig spirituele ooms, of aan Sien en haar ongewenste kindje bij de prent van Rembrandts *Heilige familie*, is heel karakteristiek voor zijn vroege kunstbeleving. De arts die hem zo goed en recht door zee behandelde toen hij een druiper had, had een echte Rembrandt kop – ‘een prachtig voorhoofd en een zeer sympathieke uitdrukking’. En het *Portret van Jan Six*, dat Vincent waarschijnlijk alleen van een reproductie kende, gaf hem als jongeman al het idee dat zo iemand toch wel ‘een mooi en ernstig leven moest hebben gehad’ (13). Later noemt hij uitgerekend dat schilderij om zijn broer



13  
Naam: Rembrandt,  
Perret van Jan Six,  
1654, gravure uit  
1874-78 van Johann  
Wilhelm Kaiser  
Rijksprentenkabinet,  
Amsterdam



14  
Rembrandt, Slapende  
oude vrouw, ca. 1635  
Rijksprentenkabinet,  
Amsterdam

15  
Rembrandt, Gezicht  
op Amsterdam uit het  
Noordwesten, ca. 1630  
Rijksprentenkabinet,  
Amsterdam



Theo op te beuren – ‘je kent toch wel het portret van de oude Six, een man die weggaat, handschoen in de hand. Goed, leef totdat je zo weggaat; zo zie ik je: getrouwd, in een vooraanstaande positie in Parijs. Op die manier speel je het goed.’ Geen schilder was zo aanwezig in de realiteit van Vincents leven en er zijn er ook niet veel die hem zo hebben geholpen om te leren zien. Want dat doen kunstenaars: ze ‘begrijpen de natuur & hebben ze lief & leren ons zien’.

Toen Vincent zich nog in Amsterdam voorbereide op zijn staatsexamen in de hoop dat hij predikant zou kunnen worden en meende dat ‘droefheid naar God werkt als een zuurdesem in het deeg’, ging hij, ongelukkig als hij was, iedere dag een eind wandelen. Overal zag hij Rembrandts. ‘Bij het station ging ik linksaf waar die menigte van molens staan, op een weg aan een gracht met iepenbomen, alles daar doet aan de etsen van Rembrandt denken’ (15). En in een van de kerken die hij in die tijd onophoudelijk bezocht, zag hij een oud vrouwtje, dat hem – alweer – herinnerde aan een ‘ets van Rembrandt, een vrouw die in de Bijbel heeft gelezen en met het hoofd op de hand geleund, in slaap is gevallen’ (14).

Vincent herkende de kunst die hij had gezien in de werkelijkheid en zag de werkelijkheid vervolgens door de ogen van de kunstenaars die hij bewonderde. Of, zoals hij het zelf verwoordde: ‘Ik vind dat men, als men de meesters met aandacht heeft getracht na te gaan, men hen allen terugvindt op zekere momenten diep in de werkelijkheid. Ik bedoel – wat men noemt hunne scheppingen – zal men ook zien in de werkelijkheid naarmate men – soortgelijke ogen – soortgelijk sentiment – heeft – als zij.’

## DE ZIEL

Van de meesters leerde Vincent dus niet alleen kijken maar ook beleven wat hij zag: zijn Sien was mooi op de manier van Hals’ Malle Babbe, een heftig Haarlems wijf, en Rembrandts oudje bevestigde hem in zijn gevoel dat er ‘geen oude vrouw bestaat’, waarmee hij bedoelde te zeggen dat ook hoge ouderdom heel mooi kan zijn. Voor het model in G r mes Phryne, een destijds beroemd schilderij van het pikante soort, voelde Vincent daarentegen



'maar bitter weinig sympathie want ik zie geen één kenteken van verstand eraan en een paar handen waaraan men kan zien dat zij gewerkt hebben, zijn mooier dan zulke als men aan dat beeld ziet' (16). Toen zijn oom Cent, de kunsthandelaar, zich daarover verbaasde en hem vroeg of hij 'dan geen gevoel zou hebben voor een vrouw of voor een meisje dat mooi was,' meende Vincent dat hij 'meer gevoel zou hebben en liever te doen zou hebben met een die lelijk of oud of verarmd of op de een of andere wijze ongelukkig was en door levenservaring en ondervinding of verdriet, verstand en een ziel gekregen had'.

Vincent was op dat moment 24 en nog zeer in Christus, maar zijn gevoel voor schoonheid zou wat dit betreft niet meer veranderen. Aan de voor-

16  
Jean-Léon Gérôme,  
Phryne, 1861,  
foto van Goupil & Cie  
Bibliotheek Van Gogh  
Museum, Amsterdam





avond van zijn vertrek naar Antwerpen schreef hij aan Theo dat hij zich zeer verheugde op het werk van Rubens maar niet gerust was op de manier waarop deze kunstenaar zijn religieuze onderwerpen had behandeld. Het sentiment van Rubens in dat soort werk leek hem teatraal, zelfs plat en hol. Rembrandts bijbelse figuren, zoals de Christus in zijn *Emmaüsgangers*, hadden volgens hem een ziel, terwijl Rubens' personages van dat type eruit zien

17  
Rubens,  
*Kraaispreekting*,  
1660-1661  
Onze-Lieve-  
Vrouwekathedraal,  
Antwerpen

18  
Anoniem,  
*Man met stok*,  
bekend als  
*De reiziger*,  
vals gesigneerd  
Rembrandt f. 1651  
Musée du Louvre,  
Parijs



alsof zij zich 'om redenen van digestie bevordering in een hoek geretireerd hebben'. De kennismaking met Rubens' werk in Antwerpen bevestigde deze ongunstige indruk en niets raakte Vincent dan ook minder dan diens uitdrukking van menselijke smart. Zelfs 'zijn mooiste schreiende Magdalena koppen of Mater dolorosa's doen denken aan de tranen van een mooie meid die b.v. een sjanker zou hebben opgelopen [...], als zodanig zijn ze meesterlijk doch iets anders zoeken men er niet in.'

Ook in het dramatische schiet Rubens tekort: zijn *Kruisoprichting* laat alleen maar een stel overdreven gespierde kerels zien 'die een tour de force verrichten met een zwaar houten kruis' (17). Vincent ervaart zo'n schilderij als absurd zodra hij zich stelt 'op een standpunt van moderne analyse van menselijke hartstochten & gevoelens' en acht Rubens' koppen wat de uitdrukking betreft volstrekt onbeduidend naast die van bijvoorbeeld de man in *Het Joodse bruidje* of van de destijds nog aan Rembrandt toegeschreven *Reiziger* in het Louvre (18). Maar hij ziet ook dat Rubens een stemming kan oproepen door de manier waarop hij kleuren combineert, door te componeren met kleur als gold het muziek. In diens *Kruisafname* bijvoorbeeld: 'de blanke vlek – het lijk hoog opgevoerd van licht – is dramatisch in haar verband van tegenstelling met de rest, die zo laag is gezet.' Dit is nieuw voor Vincent en hij dweept ermee.

#### DE EENVOUD DER TECHNIEK

Die 'symfonies der kleuren' van Rubens die Vincent zo bewondert, bevestigen hem in zijn gevoel dat de grote meesters zich nooit hebben laten leiden door overdreven aandacht voor de juistheid van de lokale kleur, en hij weet intussen ook dat 'kleingeestige preciesheid' hun zaak niet was. Dat Rubens 'met zo vlugge hand en zonder enige aarzeling schildert en vooral ook tekent' bevalt Vincent zeer, en hij herkent daarin dezelfde vaart die hem in Amsterdam zo had getroffen in het werk van Rembrandt en Frans Hals.

'Ik heb handen vooral bewonderd van Rembr. & Hals – handen die leefden, maar die niet af waren in de zin, die men tegenwoordig forceren wil – zekere handen in de Staalmeesters, zelfs in de Jodenbruid, in Frans Hals.



19  
Rembrandt,  
detail uit de  
Nachtwacht, 1642  
Rijksmuseum,  
Amsterdam



20  
Bartholomeus van  
der Helst, detail uit  
de Schuttersinsultijd  
ter viering van de Vrede  
van Münster, 1648  
Rijksmuseum,  
Amsterdam

En koppen ook – ogen, neus, mond met de eerste penseelstreken gedaan, zonder retouche hoegenaamd.’ Tekenen en schilderen zijn hier een, en nergens wordt het werk afgemaakt; het houdt zijn levendige toets. Ook Rubens blijkt dat dus te kunnen – ‘en wat zijn zijn schilderijen fris gebleven, juist door de eenvoud der techniek’.

Het is duidelijk dat Vincent hier in de eerste plaats als schilder naar de manier van werken in andermans schilderijen kijkt en dat hij de oude meesters ook te hulp roept tegen hetgeen hij in de dan moderne kunst verwerpt. ‘De beste schilderijen – juist uit een technisch oogpunt de volmaaktste – zijn van dichtbij bezien toetsen kleur naast elkaar en doen hun effect op een zekere distantie. Dat heeft Rembrandt volgehouden ondanks al de moeite die hij erdoor te lijden had (de brave burgers toch vonden V.d. Helst veel beter om reden dat men dichtbij het ook kan zien)’ (19, 20).

Vincent neemt nu afstand van de slappe kunst van Scheffer, omdat de gladder manier waarop die man zijn vrome onderwerpen schilderde hem inmiddels tegenstaat (11), en hij vindt het ‘gloeïend jammer van een kerel als G r me, [...] dat er zo veel kouds en steriels in hem zit’ (16). Zijn afkeer van de aanvankelijk ook door hem bewonderde Paul Delaroche is nog veel groter, en het doet hem ronduit plezier dat diens portret in het Antwerps museum is beschadigd doordat er een gat in zijn hoofd is gevallen. Hij vindt dat wel terecht, schrijft Vincent aan zijn broer, want anders zou je hebben kunnen denken dat er wat in die kop gezeten had. Maar ‘men kan zich vergissen. En – het lucht wel eens op als men merkt dat men zich vergist heeft – al moet men dan van voren af aan beginnen.’

## **EERLIJK EN NAĪEF**

Het van voren af aan beginnen betekende voor Vincent trouwens niet dat hij nu de gehele negentiende eeuw verwierp of ooit dacht zonder voorgangers te kunnen. Delacroix was voor hem zo goed als Rubens en iets van Rembrandt vond hij in de boerenschilder Millet en ook in Jozef Israëls. Maar kunst wordt door hem steeds duidelijker aan een overkoepelend beginsel getoetst, zodat hij beschikt over een soort artistieke familie waarvan het



werk nooit helemaal achterhaald of ouderwets zal zijn. 'Een werk dat goed is – 't blijft wel niet in eeuwigheid, maar de gedachte er in uitgedrukt wel, en het werk zelf blijft dan toch vrij zeker zeer lang bestaan en indien er later anderen opstaan, dan kunnen zij niet beter doen dan de voetstappen van zulke voorgangers te drukken en het dergelijk te doen', schreef hij naar aanleiding van de dood van de door hem bewonderde landschapsschilder Daubigny. En met dat drukken van de voetstappen bedoelde hij niet dat men zijn voorbeelden letterlijk na moest volgen maar dat men moest proberen te doen zoals zij hadden gedaan.

21  
Jacob van Ruisdael,  
*Gezicht op Haarlem met  
bleekvelden, ca. 1670*  
Mauritshuis,  
Den Haag



‘Wat doet het goed eens een mooie Rousseau te zien, waarop gesjouwd is om trouw en eerlijk te zijn. [...] Wat is een Isaac Ostade of een Ruisdael mooi (21). Wil ik die terug hebben of wil ik [dat] men hen imiteren zal? Neen, maar wel dat het eerlijke, het naïeve, het trouwe blijven zal.’

Dat eerlijke en naïeve betreft de eigen houding tegenover natuur en wereld en die houding had voor Vincent consequenties voor repertoire zowel als techniek. Men moet schilderen zoals men voelt, en niet zoals men heeft geleerd, is het devies. Hij begrijpt dan ook niet wat de mensen willen met de destijds zo luidkeels geprezen historieschilderijen met hun onaan-nemelijke onderwerpen, want ‘waar dient het alles toe en wat wil men er toch mee? Dat wordt merendeels muf en saai als enige jaren er overheen zijn gegaan en verveelt meer & meer.’ En wat de techniek betreft zegt Vincent al heel vroeg dat hij ook later als hij zijn ‘penseel veel meer meester zal zijn dan nu’, zal volhouden dat hij ‘niet schilderen kan’. Hij wil geen aangeleerde behendigheid maar waarheid. Zijn techniek moet het hem mogelijk maken te zeggen wat hij wil maar zij is geen doel op zich. Een realist in ieder opzicht, dat zou hij willen zijn. En wanneer hij later zijn jongere collega Bernard tot diezelfde houding probeert te bewegen, is Rembrandt het voorbeeld dat hij daartoe gebruikt.

## PARIJS

Dat was echter pas in 1888, toen Vincent niet alleen zijn leertijd in Antwerpen erop had zitten maar ook nog eens twee jaar in Parijs had gewoond. Want na die paar maanden in Antwerpen in de winter van 1885–86, waarin hij zo goed naar Rubens had gekeken, had hij zich in maart 1886 bij zijn broer Theo in Parijs gevoegd. Voor Theo, die daar in dezelfde kunsthandel werkte waar ook Vincent ooit een baan had gehad, zal dat niet eenvoudig zijn geweest. Hij was weliswaar gewend voor Vincents leven en werk te betalen en hem vrijwel wekelijks te schrijven, maar zijn woning met hem delen was toch nog wel iets anders.

Begin maart vond Theo echter een briefje dat Vincent was gearriveerd en dat hij hem om een uur of twaalf in het Louvre hoopte te zien in de zoge-

22

Rembrandt,  
De evangelist  
Mattheüs, 1661  
Musée du Louvre,  
Parijs





naamde Salon Carré. Vincents eerste schreden in Parijs golden dus het museum waar hij tien jaar tevoren zo van onder de indruk was geweest en als plaats voor het weerzien met zijn broer koos hij de zaal waar de beroemdste schilderijen uit die verzameling bij elkaar waren gehangen – van Leonardo en Rafaël, van Titiaan en Correggio, maar ook van Rembrandt en Rubens en van Holbein en Van Eyck. Van Rembrandt waren er destijds twee of drie schilderijen in de Salon Carré, waaronder de zogenaamde *Familie van de timmerman*, een oude liefde van Vincent (9). Andere topstukken, zoals de *Emmaüsgangers* (10), de *Evangelist Mattheüs* (22) en de *Geslachte os* (23), waren daar niet ver vandaan bij de overige schilderijen van de Hollandse school te vinden, en verder waren er nog een paar Rembrandts te zien in de afzonderlijk gehangen verzameling Lacaze, die in 1869 aan het Louvre was gelegateerd. Daar vond men onder meer de zo eenvoudig menselijke *Bathsheba*, toen nog niet als zodanig herkend en gewoon *Badende vrouw* geheten, en ook de zogenaamde *Reiziger*, een schilderij dat tegenwoordig geen aanzien meer geniet maar dat Vincent juist bijzonder dierbaar was (18).

Er waren niet veel andere musea waar men Rembrandt destijds al zo goed en in zoveel facetten van zijn kunst kon zien, en uit zijn latere brieven blijkt dat Vincent die gelegenheid ook dankbaar heeft benut. Verschillende Rembrandts en ook andere Hollanders in het Louvre hebben hem nooit meer losgelaten, terwijl de Italiaanse en oudere Franse kunst nauwelijks vat op hem lijkt te hebben gekregen. Omdat Vincent in Parijs bij Theo woonde, werden er in de periode 1886–88 vrijwel geen brieven geschreven. Wij weten echter dat zijn dialoog met de oude meesters in die jaren nadrukkelijk werd voortgezet, en dat hij bovendien geheel was ingevoerd in kringen van de avant-garde toen hij Parijs verliet. Ook was zijn werk inmiddels aan enkele ingewijden op gaan vallen.

## HET ZUIDEN: KLEUR EN LICHT

Na twee jaar in Parijs besloot Vincent zuidwaarts te gaan om de drukte en de hoge kosten van de hoofdstad te ontvluchten. Ook was het Zuiden in zijn

23  
Rembrandt,  
*De geslachte os*, 1655  
Musée du Louvre,  
Parijs





24  
Vincent van Gogh,  
De oogst, 1888  
Van Gogh Museum,  
Amsterdam

voorstelling de plaats waar de toekomst van de nieuwe kunst gezocht moest worden, en dat had iets met krachtige kleur en helder licht te maken. Als de nieuwe kunst het daarvan hebben moest, zoals hij in Parijs had ontdekt, en de Japanse prentkunst daartoe het voorbeeld was, dan kon men maar beter meteen naar het Zuiden gaan, 'naar wat gelijk staat met Japan'.

Vincent's zuiden werd de Provence en hij vestigde zich in Arles, waar hij, misschien wel voor het eerst van zijn leven, althans bij vlagen, zeker wist dat het goed ging met zijn werk. Hij maakte het ook verder in ieder opzicht beter dan voorheen, en werkte 'zelfs midden op de dag, in de volle zon, zonder enige schaduw, in de korenvelden, en zie, ik geniet ervan als een krekkel. Mijn God, had ik dit land maar gekend toen ik 25 was in plaats van op mijn vijfendertigste aan te komen!'

Destijds was hij immers in de ban geweest van 'het grijs of liever gezegd, van het kleurloze', maar nu had hij zijn stiel gevonden. Dat wil overigens niet zeggen dat hij zijn oude liefdes was vergeten: de Camargue deed hem aan Jacob van Ruisdael denken en de vlakte van Crau wilde hij schilderen 'helemaal als een Salomon Koninck, je weet wel, de leerling van Rembrandt die die immense vlakke landschappen maakte' (24, 25). Was Vincent niet zo eenzaam geweest, dan had hij in Arles gelukkig kunnen zijn.

#### **EEN GEMEENSCHAPPELIJK ATELIER**

Het alleen zijn viel hem echter zwaar en aangezien zijn liefdesleven zich beperkte tot betaald contact, was zijn behoefte aan vriendschap des te groter. Zonder Theo bleek het leven moeilijk uit te houden en hij wilde dan ook graag met een of meer collega's uit Parijs zijn huis in Arles delen. Een gemeenschappelijk atelier zou bovendien de kosten drukken en de uitwisseling van gedachten stimuleren, terwijl schilders die 'van elkaar hielden als vrienden in plaats van elkaar het leven zuur te maken', zoals de impressionisten deden, ook 'gelukkiger [zouden] zijn'.

Tevergeefs probeerde Vincent de veel jongere Emile Bernard voor zijn idee te winnen. Ook de door hem bewonderde Gauguin, zijn andere kandidaat voor deze onderneming, hield de boot aanvankelijk af. Hij kwam



uiteindelijk wel naar Arles, maar zijn verblijf bij Vincent werd een regelrechte ramp. Los van persoonlijkheid en pathologie waren er uitgesproken meningsverschillen over de gewenste manier van schilderen en de gewenste koers van de moderne kunst. Uit Vincents brieven aan Bernard wordt duidelijk dat de betekenis van Rembrandt en diens zogenaamde realisme daarbij een grote rol heeft gespeeld.

25  
Philips Koninck (door  
Vincent Salomon  
Koninck genoemd),  
Rivierlandschap, 1676  
Rijksmuseum,  
Amsterdam

Rembrandt.



Goussier sc.

Jasp. A. Schouw

*Le Christ à la colonne*



26

Naar: Rembrandt,  
Christus aan de geest-  
loos, ca. 1646,  
ets uit 1881 van  
Eugène Gauguain  
Van Gogh Museum,  
Amsterdam

27

Naar Rembrandt,  
Zelfportret, ca. 1665,  
ets uit 1881 van Jules  
Jacquemart  
Bibliotheek Van Gogh  
Museum, Amsterdam

### REALISME EN METAFYSISCHE MAGIE

Vincent had Bernard in 1886 leren kennen in het atelier van Fernand Cormon, waar ze destijds allebei korte tijd werkten. Bernard was toen pas achttien en een echt talent. Ze raakten op elkaar gesteld en het is duidelijk dat Vincent een soort mentor voor hem werd. Bernard stuurde Vincent tekeningen en gedichten en schreef hem zijn gedachten over kunst, Vincent had hem graag bij zich in Arles gehad en nam zijn brieven heel serieus. In juli 1888 had Bernard, die inmiddels was gaan dwepen met de middeleeuwse schilderkunst, zich blijkbaar met een beroep op Baudelaire laatdunkend over Rembrandt uitgelaten. Dat kon Vincent niet begrijpen: 'Ah, Rembrandt! ... Met alle bewondering voor Baudelaire durf ik veronderstellen [...], dat hij Rembrandt vrijwel niet kende. Ik heb hier pas een kleine ets naar Rembrandt gevonden en gekocht, een studie van een naakte man,

realistisch en eenvoudig. Hij staat, geleund tegen een deur of zuil, in een donker interieur, een straal licht scheert langs het gebogen hoofd en het volle rode haar. Een Degas, zou je zeggen, omdat het lichaam zo waarachtig is en doorvoeld in zijn dierlijkheid' (26).

Vincent meende ook dat Bernard waarschijnlijk nog nooit goed naar de *Geslachte os* van Rembrandt had gekeken, en Baudelaire nog minder (23). Hij zou hem de Hollanders in het Louvre wel eens willen laten zien, en hem dan 'wonderen en mysteries' kunnen tonen die ervoor hadden gezorgd dat het met zijn eigen liefde voor de primitieven nooit zo'n vaart gelopen had. Vincent gaf meer om de kunst van zijn landgenoten, die volgens hem nauwelijks over fantasie of verbeelding hadden beschikt, en waarvan alleen Rembrandt bij uitzondering Christusfiguren en dergelijke zou hebben gemaakt. Die lijken echter 'nauwelijks op wat dan ook van andere religieuze schilders, het is een metafysische magie'.

Met een lyrische beschrijving van Rembrandts (niet als zodanig herkende) *Evangelist Mattheüs* (22) probeert Vincent vervolgens duidelijk te maken wat hij hier nu eigenlijk mee bedoelde. Hij beschrijft dat schilderij als zou het zijn ontstaan nadat Rembrandt voor de spiegel een zelfportret had geschilderd, 'oud, tandeloos, gerimpeld, met een katoenen muts op, een schilderij naar de natuur' (27). Dan echter droomt Rembrandt, 'hij droomt, en zijn kwast begint opnieuw aan zijn eigen portret, maar nu uit het hoofd, en de uitdrukking ervan wordt droeviger en bedroevender. Hij droomt, droomt voort en waarom of hoe weet ik niet, maar net zoals Socrates en Mohammed een goede genius hadden, zo schildert Rembrandt achter die oude man die op hemzelf lijkt, een bovennatuurlijke engel met een glimlach als bij Da Vinci. Ik laat je een schilder zien die droomt en die schildert uit de verbeelding en ik begon met te beweren dat het kenmerkende van de Hollanders is dat ze niets bedenken, dat ze verbeelding noch fantasie hebben. Ben ik onlogisch? Neen, Rembrandt heeft niets bedacht en die engel en die merkwaardige Christus, dat komt omdat hij ze kende, ze daar voelde.'



## TEGEN DE NAMAAK

Misschien vond Vincent zelf ook dat hij met zijn karakteristiek van de schilder die zonder fantasie uit de verbeelding werkt toch niet erg duidelijk was geweest, want een dag of twee later schrijft hij Bernard opnieuw, en drukt hem nogmaals op het hart goed naar de Hollanders te kijken, zoals hijzelf zich in de Fransen had verdiept toen hij naar Frankrijk was gekomen. Nu legt hij er de nadruk op, dat de Hollandse kunstenaars in de eerste plaats portrettisten van hun tijd en samenleving zijn geweest. Hals maakte zelfs niets anders dan portretten, 'maar dat is zeker van evenveel waarde als het Paradijs van Dante en het werk van Michelangelo en Raphaël en zelfs de Grieken'. Ook Rembrandt kun je volgens Vincent het best begrijpen door hem allereerst als portrettist te zien. Later komt dan de magie, maar dat is – zegt Vincent nu – ook van later zorg en minder belang.

Bernards eigen beste werk tot dan toe, zoals het portret van zijn grootmoeder (28), was volgens Vincent op de Hollandse manier realistisch, en

28

Emile Bernard,  
Portret van zijn  
grootmoeder, 1887  
Van Gogh Museum,  
Amsterdam



29  
Emile Bernard,  
Verkondiging, 1889  
Collectie Stuart Pivar

30  
Carel Fabritius,  
Zelfportret, ca. 1645  
Museum Boijmans  
Van Beuningen,  
Rotterdam



tevens het bewijs dat serieuze studie van wat voor onderwerp dan ook toereikend was om iets oorspronkelijks te maken. Nergens was Bernard meer zichzelf geweest en nooit was hij 'Rembrandt nader gekomen dan toen'. Dat hij zich nu wilde verdiepen in de Italiaanse en de Duitse primitieven, 'in de symbolische betekenis die besloten kan liggen in de abstracte en mystieke tekening van de Italianen' – nu ja, hij deed maar, Vincent zag er niet veel in. Toen hij echter anderhalf jaar later het resultaat van die belangstelling van Bernard onder ogen kreeg, was hij geschokt en maakte er korte metten mee (29). Dit soort werk was volgens Vincent 'namaak, iets onrechts [...]. Dus, mijn beste, je bijbelse schilderijen, dat is hopeloos [...] en het is een vergissing.' Maar 'via de vergissing vind je soms de juiste weg', voegde hij er nog als verstandig pedagoog aan toe. Het ziet er echter niet naar uit dat Bernard nog op deze brief van Vincent heeft gereageerd of dat Vincent hem hierna nog heeft geschreven.



## NAAR MODEL OF NIET

Bernard wilde de esthetiek van de middeleeuwen doen herleven. Dit was, net als zijn aandacht voor de symbolische betekenis van de lijn, stellig gestimuleerd door zijn contact met Gauguin, die zelf in deze jaren ook experimenteerde met uit het hoofd geschilderde en sterk gestileerde voorstellingen van religieuze aard. Het programma van de impressionisten was ontoereikend gebleken als missie voor de kunst, zo meenden zij, en ook Vincent zag daar een kern van waarheid in, omdat het impressionisme zich zozeer tot het landschap had beperkt en onvoldoende plaats had ingeruimd voor het schilderen van de menselijke figuur. Daar moest nu alsnog aan worden gewerkt en Vincent had die doorbraak graag tot stand gebracht. Het portret leek hem daarbij de meest relevante optie voor de eigen tijd. Hij had ook wel grotere figuurstukken willen schilderen maar merkte dat hij dat niet kon, omdat het hem niet lukte uit het hoofd of de herinnering te werken. Ook verhalen uit de bijbel kon hij daarom niet verbeelden.

Hij zou in een schilderij echter wel 'iets troostends willen zeggen als muziek. Ik zou mannen of vrouwen willen schilderen met iets van dat eeuwige, waarvan de nimbus vroeger het symbool was en dat wij proberen te bereiken door de schittering zelf, door de trilling van onze kleuren.'

Hij wilde portretten maken met 'daarin de gedachte, de ziel van het model – dat moet er volgens mij absoluut komen'. Portretten waarin zou worden bereikt wat Rembrandt in zijn portretten had bereikt – zoals in dat van de zogenaamde *Reiziger* uit de verzameling Lacaze (18), waarover Vincent dikwijls sprak en dat hij graag vergeleek met het zo uitgesproken Rembrandteske *Zelfportret* van Carel Fabritius uit Rotterdam (30). Dat waren bijzondere schilderijen, uit een 'speciale categorie, waarin het portret van een mens iets onzegbaar stralends en troostends krijgt'. Zulke portretten waren weliswaar naar het leven gedaan maar het waren geen conventionele afbeeldingen van de geportretteerde, laat staan dat zij op foto's leken. Hun betekenis ontleenden zij dan ook niet aan de gelijkenis op zich maar aan de bijzondere manier waarop hun maker het model had ervaren en die ervaring met de toeschouwer had gedeeld. Dat leek Vincent ideaal.



31  
Vincent van Gogh,  
Een romanlezer, 1888  
Particiëre  
verzameling

Gauguin en Bernard probeerden een stap verder te gaan en door uit het hoofd te schilderen tot een nog abstracter en verbeeldingsrijker vorm van kunst te komen. In de korte tijd dat Gauguin in Arles verbleef, probeerde Vincent dat ook, maar het resultaat beviel hem niet (31). Ook sprak hij veel met zijn collega over de problematiek van die abstracties en weer speelde Rembrandts realisme daarbij een sleutelrol. Die discussies waren, zoals Vincent aan Theo schreef, vaak buitengewoon heftig: 'soms hebben we na afloop een hoofd dat zo leeg is als een elektrische batterij na de ontlading.' Het kan haast niet anders of er is toen ook gesproken over de mogelijkheid een *Christus in de Hof van olijven* te schilderen, iets wat Vincent nog maar kort tevoren tot tweemaal toe tevergeefs had geprobeerd.

In juli 1888 had hij een eerste poging tot zo'n schilderij ondernomen maar al snel weer afgekrabd, omdat hij vond dat men zulke belangrijke figuren niet moest maken zonder model. In september moest ook zijn tweede opzet eraan geloven, 'omdat ik hier echte olijfbomen zie'. Weliswaar stond hem precies voor ogen hoe zijn schilderij eruit had moeten zien en wist hij

vérités - Car malgré l'inscription les personnes ont l'air triste en contradiction avec le titre. Sur ce bois cire il y a des reflets que donne la lumière sur les parties basses qui donne l'odeur de la richesse -



Je vais l'envoyer à Paris dans quelques jours. Peut être cela plaira plus que une peinture. de Haanen vous dit bien surchose.

Cordialement à vous

P. Gaujean

P.S. Je suis que vous fatiguez quand vous écrivez ainsi je ne demande rien de votre lettre (malgré tout) le plaisir que s'en à vous lire.

Le service militaire de Bernard a été remis à un an pour (soute) -



au Pouldu près Quimper (finistère)

het ook uitvoerig te beschrijven, maar om die voorstelling uit het hoofd te maken, dat ging nu eenmaal niet. Ook de oude Hollanders waren vertrouwd met dit probleem en hun afhankelijkheid van het model was dikwijls als een tekort gezien, omdat die aan menige voorstelling uit bijbel of oudheid een inderdaad merkwaardig aanzien had verschaft. Alleen Rembrandt was erin geslaagd de heilsgeschiedenis overtuigend vanuit de werkelijkheid te verbeelden alsof zij iets natuurlijks was.

### CRISIS EN OPNAME IN SAINT-RÉMY

Gauguin verschilde diepgaand van mening met Vincent in de kwestie naar model of niet. Bovendien begreep hij al binnen enkele weken dat onder een dak wonen met Vincent voor hem onmogelijk was. Hij besloot dan ook weer terug te gaan naar Bretagne, waar hij voordien had gewerkt.

Vincent bleef in een acute crisis achter en werd, nadat hij zichzelf in zijn oor had gesneden en bijna was doodgebloed, in het ziekenhuis van Arles opgenomen. Hij herstelde, maar werd vervolgens op grond van praatjes uit de buurt opnieuw naar het hospitaal gebracht en besloot toen zelf dat hij waarschijnlijk beter af zou zijn in een inrichting in het naburige Saint-Rémy. Het verblijf in die kliniek werd een afschuwelijke ervaring, al had Vincent er wel een aparte kamer waar hij kon schilderen. Ook mocht hij dikwijls buiten werken. Ondanks enkele zeer ernstige inzinkingen, waarin hij letterlijk buiten zinnen was, ontwikkelde zijn werk zich tussen de ellende door met ijzere consequentie verder.

Ook het contact met Gauguin herstelde zich en in november 1889, bijna een jaar na zijn vertrek uit Arles, schreef deze een brief aan Vincent met een impressie van de *Christus in de Hof van olijven* die hij inmiddels had geschilderd (32). Bernard had ook zo'n schilderij gemaakt en het aan Theo laten zien, die daar echter niets mee aan had kunnen vangen en Bernards figuren zelfs belachelijk had genoemd. Wat Vincent van die experimenten van Bernard vond weten wij inmiddels, maar ook de briefschets van het schilderij van Gauguin stuitte hem tegen de borst. Hij zag niets in deze bijbelse tafereelen, en schrijft aan Theo dat hij er ook verre van wil blijven. Hij



33  
Vincent van Gogh,  
Booieoord met  
oljerepluksters, 1889  
National Gallery of  
Art, Chester Dale  
Collection,  
Washington

had al eerder aan Gauguin en Bernard gezegd dat hij van mening was dat Rembrandt en Delacroix de bijbel op bewonderenswaardige wijze hadden geïnterpreteerd, en ‘dat ik daar zelfs meer van hield dan van de primitieven, maar tot hier en niet verder – ik wil er niet opnieuw over beginnen. Als ik hier blijf, zal ik niet proberen een Christus in de Hof van olijven te schilderen, maar wel het plukken van de olijven zoals je dat nu nog ziet.’



Als je dat goed deed, dacht Vincent, zou het misschien toch aan die andere olijventuin doen denken. En vervolgens gaat hij inderdaad in de olijboomgaarden rond Saint-Rémy aan het werk (33), want zijn collega's hebben hem 'tot razernij gebracht met hun Christus in de tuin, die gespeend is van elke waarneming'.

#### **DE TUIN VAN HET GESTICHT**

Vincent schilderde in die dagen ook de tuin van de inrichting waar hij woonde en beschrijft dat beeld in heel persoonlijke termen in de reeds eerder aangehaalde brief aan Bernard waarin hij zo afrekende met diens religieuze werk (34). Als je de grote, door de bliksem getroffen boom het karakter van een menselijk wezen geeft, zo meende hij, dan staat deze sombere reus – 'in zijn trots gekrenkt [...] in contrast met de vale glimlach van een late roos in de bijna uitgebloeide struik ertegenover'. Bovendien wekt de kleurstelling een soort angstgevoel op, en het motief van die vernielde boom tegenover 'die ongezonde roze-groene glimlach van de laatste herfstbloem' bevestigt dat gevoel nog eens. Vincent beschrijft zijn schilderij op deze manier om uit te leggen, dat 'je een gevoel van angst [ook] uit kunt drukken zonder meteen naar het historische Gethsemane te verwijzen'. Hij vindt het terecht dat Bernard zich door de bijbel laat ontroeren, 'maar de hedendaagse werkelijkheid heeft ons zo in haar greep dat, zelfs als je in gedachten de tijd van vroeger probeert voor te stellen, dan nog de kleine voorvallen van ons leven ons op hetzelfde moment losrukken uit die overpeinzingen, en onze eigen avonturen ons onherroepelijk terugwerpen op onze persoonlijke gevoelens [...].'

Gauguin en Bernard hadden het met hun bijbelse voorstellingen bij het verkeerde eind. Dat wist Vincent zeker. De angst van Christus in de Hof van olijven kon hij oproepen door een verbeelding van de tuin van zijn gesticht. Maar enkele maanden later waagde Vincent zich toch ook zelf nog eens aan het religieuze repertoire – met Rembrandt als bron.





34

Vincent van Gogh,  
De tuin van de inrichting  
Saint-Paul, 1889  
Van Gogh Museum,  
Amsterdam





### EEN BELANGRIJK CADEAU

Gezien Vincents grote belangstelling voor Rembrandt en het al dan niet bijbelse figuurstuk was het een goed idee van Theo hem voor zijn verjaardag op 30 maart 1890 – het zou zijn laatste zijn – een aantal reproducties naar etsen van Rembrandt te sturen. Het was ook een mooi gebaar, want ooit, toen de broers nog voor in de twintig waren, had Vincent Rembrandts originele grafiek in het Amsterdamse prentenkabinet aan Theo laten zien omdat hij er zelf zo door was getroffen (35). Toen Theo's brief in Saint-Rémy werd bezorgd, was Vincent echter al wekenlang zo ziek, dat hij niet eens zijn post kon bekijken. Pas op 24 april schreef hij dat hij de brieven had proberen te lezen die er voor hem waren gekomen, maar dat hij nog niet helder genoeg was geweest om ze te kunnen begrijpen. Begin mei gaat het wat beter, en dan reageert Vincent ook op de prenten die Theo had gestuurd: 'Ik dank je hartelijk voor de etsen – je hebt er precies enkele uitgekozen waar ik al lang van hield: de David [36], de Lazarus [39], de Samaritaanse

35

Rembrandt, *Vlicht naar Egypte*, 1651  
Rijksprentenkabinet,  
Amsterdam

36

Reproductie naar:  
Rembrandt,  
*David in gebed*, 1652  
Van Gogh Museum,  
Amsterdam

37

Reproductie naar:  
Rembrandt,  
*De blinde Tobias*, 1651  
Van Gogh Museum,  
Amsterdam

38

Reproductie naar:  
Rembrandt,  
De edelsmid, 1655  
Van Gogh Museum,  
Amsterdam



39

Reproductie naar:  
Rembrandt,  
De opwekking van  
Lazarus, ca. 1632  
Van Gogh Museum,  
Amsterdam

vrouw en de grote ets van de Gewonde en je hebt er ook de Blinde bij gedaan [37] en die andere hele kleine ets, de laatste, die zo geheimzinnig is dat ik er bang van ben en niet wil weten wat hij voorstelt, die kende ik niet: de Kleine edelsmid [38], maar de Lazarus ...'

En wat verderop in deze brief van 2 mei schrijft hij: 'Ik ga misschien proberen te werken naar de Rembrandts; ik ben vooral van plan de Biddende man te maken in het kleurengamma van lichtgeel naar violet' (36). Zo'n biddende David heeft Vincent voor zover wij weten niet geschilderd, maar al op 3 mei laat hij weten dat hij een op Rembrandt gebaseerde Lazarus heeft voltooid (40). Hij stuurt een schetsje mee (41).

#### WEDEROPSTANDING EN WEG UIT SAINT-RÉMY

Er is niet veel fantasie voor nodig om te begrijpen dat de geschiedenis van Lazarus tot Vincents verbeelding sprak en dat de terugkeer uit zijn ziekte door hem werd beleefd als een wederopstanding uit de dood. En terwijl sommige van zijn vertalingen van andermans werk, bijvoorbeeld naar reproducties van Millet, niet meer dan oefeningen waren die hij maakte op de dagen dat hij niet naar buiten kon, was zijn studie naar Rembrandts *Opwekking van Lazarus* ambitieuzer. Had hij nog de beschikking gehad over de





40  
Vincent van Gogh,  
De opwekking van  
Lazarus, 1890  
Van Gogh Museum,  
Amsterdam

41  
Brief van Vincent  
met schets naar zijn  
Opwekking van Lazarus,  
Saint-Rémy, 3 mei  
1890  
Van Gogh Museum,  
Amsterdam

modellen die in Arles voor hem poseerden, Madame Roulin en Madame Ginoux (42, 43), dan zou hij hebben geprobeerd dit doek ook in het groot te maken, te meer daar de hier gevraagde rol die vrouwen goed zou passen. Verder schreef Vincent aan Theo dat hij zich nog precies herinnerde wat Charles Blanc over de Lazarus had gezegd in zijn destijds veel gelezen boek over Rembrandt. Als dat werkelijk zo is, moet de combinatie van kleuren in zijn schilderij, die 'als zodanig hetzelfde uitdrukt als het clair-obscur van de ets', het contrast tussen leven en dood verbeelden, want dat was volgens Blanc de betekenis van Rembrandts gebruik van licht en donker (39). Ook de grote opgaande zon in Vincents *Lazarus* kan met Blanc in de hand worden begrepen als een metafoor, omdat de nacht bij Rembrandt volgens Blanc gelijk staat met de dood.





632  
Mon cher Thé, encore une fois j'écris pour dire  
que la santé continue à aller bien, pour  
je me sens un peu éreinté par cette longue crise  
et j'ose croire que le changement projeté  
me raffraichira d'avantage les idées  
Je crois que le mieux sera que j'aille  
moi-même voir ce médecin à la campagne  
le plus tôt possible ; alors on pourra bientôt  
décider si c'est chez lui ou provisoirement  
à l'auberge que j'irai loger ; et ainsi on  
évitera un séjour trop prolongé à Paris, chose  
que je redouterai -

St. Rémy le 10 Avril 1840







Het is net alsof Vincent hier de discussie met Gauguin en Bernard hervat nu hij zich alsnog aan een bijbelse historie waagt. Niet de middeleeuwse kunst maar Rembrandt is daarbij zijn uitgangspunt, en uit het hoofd schilderen kan of wil hij dergelijk werk nog altijd niet. Wellicht heeft de manier waarop Vincent alleen Lazarus en de twee vrouwen uit Rembrandts compositie overneemt, daar zelfs iets mee te maken. Voor het hoofd van Lazarus kon hij immers zijn eigen kop als model gebruiken (44) en de beide vrouwen zouden de genoemde Arlésiennes hebben kunnen zijn. Zichzelf schilderen als Lazarus was in Vincents geval niet ongepast, maar voor zijn Christus in de Hof van olijven had hij geen model gehad, en dat onderwerp was hem dan ook te zwaar geweest. Zelf de rol van Christus te vervullen zoals Gauguin intussen had gedaan (45), ging Vincent vermoedelijk te ver. Met zijn Lazarus viel echter een aantal zaken op hun plaats en deze studie gaf hem het gevoel dat hij voortaan ook dit soort repertoire wel aan zou kunnen. Nu het hem weer beter ging, wilde hij bovendien zo spoedig mogelijk weg uit het ge-



<< 42

Vincent van Gogh,  
La Berceuse (Madame  
Roulin), 1889  
Stedelijk Museum,  
Amsterdam, in bruik-  
leen aan het Van  
Gogh Museum

< 43

Vincent van Gogh,  
L'Arlésienne (Madame  
Ginoux), 1888  
Metropolitan  
Museum of Art, legaat  
Sam A. Lewisohn,  
New York

44

Vincent van Gogh,  
detail uit De opwekking  
van Lazarus, 1890  
Van Gogh Museum,  
Amsterdam

45

Paul Gauguin,  
Christus in de Hof  
van olijven, 1889  
Norton Gallery of Art,  
West Palm Beach

sticht. Theo steunde hem in dat streven, en binnen veertien dagen na de voltooiing van de *Opwekking van Lazarus* vertrok Vincent naar Parijs, om zich vervolgens in Auvers te installeren. Daar zou de kunstminnende Dr. Gachet hem verder begeleiden.

#### AUVERS

Op 20 mei 1890 arriveerde Vincent in Auvers, dat hij prachtig vond. De dokter leek hem tamelijk gestoord, en wellicht zelfs zieker dan hijzelf, maar na verloop van tijd ging hij Gachet als vriend en liefhebber van de moderne kunst waarderen. Hij nam zijn intrek in een herberg en stortte zich op zijn werk, zoals de dokter hem had aangeraden om het tobben te vergeten. Ook hier ontstonden al snel weer een aantal meesterwerken, waaronder enkele van zijn beste landschappen en portretten, maar aan het figuurstuk waagde hij zich niet meer.



Misschien deed hij dat wel niet omdat hij op doorreis in Parijs een schilderij van Puvis de Chavannes had gezien, dat grote indruk op hem maakte en hem nogmaals aan het denken zette over de problemen waar de moderne figuurschilder voor stond. Dat schilderij van Puvis was een soort allegorie, waarin vertegenwoordigers van Natuur en Beschaving met elkaar verkeren in een landschap zo ontspannen als het paradijs (46).

Als je er lang naar keek, schreef Vincent aan zijn zuster Wil, 'krijg je het gevoel getuige te zijn van een onherroepelijke, maar weldadige wedergeboorte van alles waarin je hebt geloofd, wat je hebt verlangd, een merkwaardige en gelukkige ontmoeting tussen de verre oudheid en de ruwe moderne tijd'. En aan de criticus Isaacson schreef hij dat Puvis in het Zuiden zou hebben kunnen maken wat hemzelf niet was gelukt, omdat hij de mensen daar had kunnen verbeelden op een manier die nieuwe inhoud zou hebben gegeven aan het 'Zalig de armen van geest, zalig de reinen van hart'.



En ineens voelde Vincent zich als Hollander en realist aan dit soort zuidelijk idealisme inferieur. Ineens ook vraagt hij zich af – ‘hoezeer wij ook overtuigd kunnen zijn van de visie van Rembrandt’ – of dit werk van Puvis niet misschien verwezenlijkt ‘wat Raphaël bedoelde, en Michelangelo en Da Vinci? Ik weet het niet, maar ik denk dat Giotto, die minder heidens was, het beter aanvoelde, die grote tobber die je vertrouwd blijft als een tijdgenoot.’ De middeleeuwen van Giotto, door Vincent bewonderd op een excursie vanuit Arles in het museum van Montpellier (47), het mediterrane idealisme, en nogmaals Rembrandt: het is alsof Vincent weer met Bernard en Gauguin aan tafel zit en weer gistte het in zijn hoofd.

Maar hij was geen Puvis en zijn kunst was niet kalm of sereen en niet zo te krijgen ook. Hij schildert Gachet met ‘een gezicht in de kleur van een oververhitte baksteen’, dat hij moedwillig laat verbleken tegen een blauw landschap en kleren van ultramarijn (48). Er zit hartstocht in zo’n moderne kop, en dat bevat hem goed. Men zal ook nog lang naar zulke koppen kijken, denkt hij, en over honderd jaar misschien ook naar ze terugverlangen. Gachet wordt geschilderd met de ‘trieste uitdrukking van onze tijd,’ en ook in zijn ‘enorme uitgestrekte korenvelden onder woeste luchten’ uit diezelfde dagen heeft Vincent ‘geprobeerd de triestheid [en] extreme eenzaamheid’ uit te drukken die hij als karakteristiek voor de eigen tijd ervoer (49).

## HET BESLUIT

Een dag of veertien nadat Vincent over die triestheid en extreme eenzaamheid geschreven had, maakte hij een einde aan zijn leven. Hij was kort tevoren in Parijs bij Theo op bezoek geweest en daar met een slecht gevoel vandaan gekomen. Hij kon niet meer. Zijn dood maakte in de kleine kring van de moderne kunst een grote indruk en moet voor Theo verschrikkelijk zijn geweest. Bernard assisteerde bij de begrafenis, en de heftig bewogen Gachet sprak er over Vincents kunst en menselijkheid.

Kunst en menselijkheid, het had Vincent plezier gedaan. Want zijn kunst wilde de mensen troosten, ‘iets troostends zeggen als muziek’. Wat dat betreft bleef hij een echte ‘christenwerkman’, die bescheiden als hij was,







vooral goed wilde doen. Aanvankelijk was hij ervan overtuigd 'dat alles wat echt goed en schoon is, de innerlijke, morele, geestelijke en verheven schoonheid in de mensen en hun werken, dat dat van God komt en dat alles wat er slecht en kwaad is in de werken der mensen en in de mensen, dat dat niet van God is en dat God dat evenmin goed vindt'.

In Vincents vroegste wereldbeeld leidde de kunst naar God of God openbaarde zich in haar. 'De een, om een voorbeeld te noemen, houdt van Rembrandt, maar serieus, die weet heus wel dat er een God bestaat, hij zal er wel degelijk in geloven [...] een ander heeft slechts korte tijd de gratis lessen bijgewoond aan de grote universiteit der droefenis en heeft gelet op de dingen die hij met zijn ogen ziet en met zijn oren hoort, en heeft daarover nagedacht – en die zal uiteindelijk ook geloven en hij leert er misschien meer van dan hij kan zeggen.' Probeer, schreef hij aan Theo, 'de essentie te begrijpen van wat de grote kunstenaars, de serieuze meesters in hun meesterwerken zeggen, daarin zul je God terugvinden'.

Maar ook later, toen hij zich volledig had afgewend van de aanvankelijk zo hoog geachte dominees en het christendom als instituut, twijfelde Vincent nog geenszins aan de inspirerende religiositeit van kunstenaars als Millet of Rembrandt. Gaandeweg werd zelfs Christus in zijn voorstelling een kunstenaar, die 'groter dan alle andere kunstenaars, marmer en klei versmadend', had gewerkt in 'levend vlees', omdat hij 'de nietigheid van de dood, de noodzaak en de zin van sereniteit en toewijding, tot de belangrijkste zekerheid had bestempeld' en zo 'levende mensen, onsterfelijken' had gemaakt.

Kunst en religie waren in Vincents leven onontwarbaar verbonden geraakt, en de troost die hij met zijn werk aan anderen wilde bieden vond hij zelf in Rembrandt, wiens manier van kijken hij telkens opnieuw tegenkwam en herkende – tot in een kerstvoorstelling van het volkstoneel in Arles toe.

Vincent en Rembrandt zijn de enige twee meesters uit het Noorden die de wereld bij hun voornaam noemt, en zij zijn inderdaad verwant.

48

Vincent van Gogh,  
Portret van Dr. Gachet,  
1890  
Musée d'Orsay, Parijs

> 49

Vincent van Gogh,  
Korensveld onder  
onweerslucht, 1890  
Van Gogh Museum,  
Amsterdam







## OVER DE GEBRUIKTE BRONNEN

Van Goghs bijbel wat de Hollandse zeventiende-eeuwse kunst betreft was het werk dat Théophile Thoré – 'al wat die zegt, is waar' – publiceerde als W. Bürger, *Musées de la Hollande*, 2 dln., Parijs 1858–60. Verder kende hij Eugène Fromentin, *Les maîtres d'autrefois*, voor het eerst in afleveringen gepubliceerd in de *Revue des Deux Mondes* van 1876, en Charles Blanc, *l'Œuvre complet de Rembrandt* [...], 2 dln., Parijs 1859–61. Aannemelijk is dat hij ook het gidsje van Théophile Gautier voor het Louvre uit 1867 gebruikte, herdrukt als *Guide de l'amateur au Musée du Louvre*, Parijs 1882. Terecht constateerde Vincent dat de Fransen destijds 'beter dan de Hollanders' over de oude Hollandse kunst hadden geschreven.

Uit de overweldigende hoeveelheid literatuur over Van Gogh vermelden wij hier slechts de catalogus bij de tentoonstelling *De keuze van Vincent. Van Goghs Musée imaginaire*, Amsterdam (Van Gogh Museum) 2003.

## GEBRUIKTE CITATEN UIT DE BRIEVEN VAN VINCENT VAN GOGH

De citaten uit Van Goghs correspondentie zijn met enkele aanpassingen overgenomen uit de Nederlandstalige editie van *De brieven van Vincent van Gogh*, red. H. van Crimpen en M. Berends-Albert, 4 dln., Den Haag 1990. Hieronder is per pagina aangegeven uit welke brieven is geciteerd. Het eerste cijfer verwijst naar bovengenoemde editie; het tweede naar *Verzamelde brieven van Vincent van Gogh*, red. J. van Gogh-Bonger en V.W. van Gogh, 4 dln., Amsterdam en Antwerpen 1953.

p. 5: 537 [426]; p. 7: 553 [442]; p. 8: 553 [442]; p. 11: 536 [425]; 537 [426]; p. 14: 539 [428]; 528 [108]; p. 15: 554 [443]; p. 17: 37 [30]; 245 [213]; p. 18: 153 [132]; 239 [208]; 46 [37]; p. 20: 617 [492]; 17 [13]; 114 [95]; 115 [96]; 483 [393]; 115 [96]; p. 21: 138 [117]; p. 24: 546 [435]; 555 [444]; 538 [427]; p. 26: 555 [444]; 542 [431]; 554 [443]; 551 [440]; p. 27: 141 [120]; p. 29: 293 [251]; 522 [418]; 440 [R43]; p. 34: 623 [500]; 630 [B7]; 626 [496]; 647 [B11]; p. 37-38: 651 [B12]; p. 39: 653 [B13]; p. 40: 659 [B14]; 824 [B21]; p. 42: 677 [531]; 799 [602/602a]; p. 43: 730 [564]; 689 [540]; p. 46: 822 [614]; p. 47: 825 [615]; 824 [B21]; p. 51-52: 866 [630]; p. 54: 867 [632]; p. 61: 883 [W22]; p. 61-62: 878 [614a]; p. 62: 883 [W22]; 893 [643]; 903 [649]; 677 [531]; 109 [89]; p. 65: 154 [133]; 635 [B8]; p. 69: 19 [14]; 651 [B12]

## WOORD VAN DANK

Graag wil ik hier John Leighton danken, die mij uitnodigde over Van Gogh en Rembrandt te schrijven, en Louis van Tilborgh, die mij daarbij zeer heeft aangemoedigd. Dank ook aan de verschillende medewerkers van het Van Gogh Museum die mij documentatie ter beschikking stelden, en aan Suzanne Bogman en Griet Van Haute, die bijzonder hun best hebben gedaan voor de productie en vormgeving van dit boekje. Gijsbert van der Wal en Tim Zeedijk lazen mijn tekst zodra hij gereed was. Hun reacties deden mij veel plezier.

## VAN GOGH IN FOCUS

Van Gogh in focus is een zorgvuldig samengestelde boekenreeks over het leven en werk van Vincent van Gogh. Over deze kunstenaar werd al heel wat geschreven, maar vele vragen kregen nog geen antwoord of werden enkel behandeld in kunsthistorische publicaties.

Deze kleine, beknopte boeken onderzoeken het oeuvre van de kunstenaar, plaatsen het in zijn context en belichten Van Goghs leven in zijn verschillende fases. Elk boek benadert het werk van Van Gogh uit een verrassende hoek – zijn intrigerende schilderijen van de zonnebloemen, zijn gepassioneerde correspondentie, zijn liefde voor de natuur – en biedt nieuwe inzichten en ontdekkingen. De reeks is rijkelijk geïllustreerd met Van Goghs schilderijen, tekeningen en brieven.

Voor recente informatie over nieuwe titels:  
[www.vangoghmuseum.nl/museumpublicaties](http://www.vangoghmuseum.nl/museumpublicaties)

## BEELDVERANTWOORDING

Alle werken uit de collectie van het Van Gogh Museum zijn eigendom van de Vincent van Gogh Stichting. De fotorechten behoren toe aan de instellingen, zoals vermeld in het bijschrift, en aan de fotografen.

Foto Speltdoom: ill. 6

Réunion des Musées Nationaux, Parijs: ill. 9, 10, 22 en 23

Omslag voorzijde: Vincent van Gogh, *Kop van een vrouw met loshangend haar* (detail), 1885  
Van Gogh Museum, Amsterdam

Titelpagina: Vincent van Gogh, *De tuin van de inrichting Saint Paul* (detail), 1889  
Van Gogh Museum, Amsterdam

Omslag achterzijde: Rembrandt, *Saskia*, 1633. Foto van Kunstverlag Braun, Clément & Cie  
Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag



## COLOFON

Van Gogh in focus wordt gepubliceerd onder auspiciën  
van het Van Gogh Museum, Amsterdam

Redactie Van Gogh in focus

Chris Stolwijk, Leo Jansen, Heidi Vandamme, Suzanne Bogman

Met medewerking van

Louis van Tilborgh, Fieke Pabst, Hans Luijten, Nienke Bakker

Redactionele begeleiding serie

Iris Roggema, Taal & Tekstwerk, Nijmegen

Hoofd publicaties

Suzanne Bogman

Productie

Tijdsbeeld & Pièce Montée, Gent

onder leiding van Ronny Gobyn

Coördinatie

Barbara Costermans, Tijdgeest, Gent

Petra Gunst, Tijdsbeeld & Pièce Montée, Gent

Vormgeving

Griet Van Haute, Gent

Zetwerk, fotogravure en druk

Die Keure, Brugge

© Van Gogh Museum, Amsterdam / Mercatorfonds, Brussel / Peter Hecht

[www.vangoghmuseum.nl](http://www.vangoghmuseum.nl)

ISBN 90 6153 680 4, D/2006/703/12

Distributie in België: Mercatorfonds, ISBN 90 6153 639 1, D/2006/703/8

Distributie in Nederland: Waanders Uitgevers, Zwolle, ISBN 90 400 8239 1

Niets uit deze publicatie mag door middel van druk, fotokopie, microfilm of op welke andere wijze ook worden  
verveelvoudigd of openbaar gemaakt zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

No part of this book may be reproduced in any form, by print, photoprint, microfilm or any other means without  
written permission from the publisher.

Promoting partner

**Rabobank**













Van Gogh heeft zich zijn leven lang laten inspireren door Rembrandt; in spirituele en artistieke zin. Schilderijen als *Het Joodse Bruidje* en de *Emmäsangers* maakten een grote indruk op hem, maar ook eenvoudige reproducties wisten hem diep te ontroeren en te boeien. Vincent bracht Rembrandt vaak ter sprake in zijn brieven aan Theo en een enkele keer baseerde hij zich ook direct op het werk van zijn beroemde voorganger. Het bekende schilderij *De opwekking van Lazarus* is een vrije en zeer persoonlijke vertaling in kleur van een ets van Rembrandt met hetzelfde onderwerp, geschilderd in een tijd dat de diep ongelukkige Vincent zelf op een dergelijke wederopstanding hoopte. *Van Gogh en Rembrandt* is een ontdekkingsstocht naar de manier waarop Van Gogh Rembrandt een plaats in zijn leven en werk gegeven heeft.

PETER HECHT is gespecialiseerd op het gebied van de Hollandse zeventiende-eeuwse kunst. Hij maakte in 1989 voor het Rijksmuseum de tentoonstelling *De Hollandse fijnschilders van Gerard Dou tot Adriaen van der Werff*, is hoogleraar Kunstgeschiedenis aan de Universiteit Utrecht en sinds vele jaren redacteur van *Simiolus, Netherlands Quarterly for the history of Art*. Hij publiceert vooral over de interpretatie van de zeventiende-eeuwse schilderkunst, haar receptie en latere faam.

VAN GOGH IN FOCUS

