

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino  
**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin  
**Band:** 32 (1990)  
**Heft:** 171

**Artikel:** Die Kunst und ihr Preis : Notizen zu zwei Filmen über den Maler Vincent van Gogh  
**Autor:** Kremski, Peter  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-866891>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 12.01.2026

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



# Die Kunst und ihr Preis

Notizen zu zwei Filmen über den Maler Vincent van Gogh

VINCENT & THEO von Robert Altman; DER WEG NACH COURRIÈRES  
von Christoph Hübner und Gabriele Voss

Ich habe die Nachricht von Vincents Tod erhalten... Der Tod ist sehr betrübend und dennoch, ich bin nicht untröstlich, da ich das Ende voraussah und auch die Qualen kannte, die der arme Junge im Kampf mit seinem Wahnsinn auszustehen hatte. Zu diesem Zeitpunkt sterben, bedeutet ein grosses Glück für ihn; es war der richtige Augenblick, von seinen Leiden befreit zu werden... Er hat den Trost mit sich davon getragen, von seinem Bruder nicht verlassen und von einigen Künstlern verstanden worden zu sein... Paul Gauguin August 1890

Der Ausbruch des Wahnsinns bei Theo van Gogh ist ein entsetzlicher Schlag für mich... Gauguin Oktober 1890

**A**uvers-sur-Oise im Sommer. Freies Feld. Der Maler Vincent van Gogh tauscht den Pinsel gegen eine Pistole und zieht einen Schlusstrich. Das Ende einer Passion, ein Akt der Selbsterlösung. Das geschah am 29. Juli 1890: 97 Jahre vor Christie's. Ein Ich entzieht sich der Welt, aber der Auktionator hat das letzte Wort: Ein armseliges Leben wird aufgewertet, ein Selbstmörder heiliggesprochen. Die Botschaft eines

Unverstandenen ist angekommen, der Verkünder findet doch noch seine Gemeinde. Ein Schmerzensmann wird Identifikationsfigur, die ganze Welt fühlt sich erlöst. Nie war er so wertvoll wie heute. 1987 kosten die «Sonnenblumen» 72,5 Millionen DM. Die «Schwertlilien» sind mit 91 Millionen DM etwas teurer. Der Devotionalienhandel mit den abgeschnittenen Blumen blüht und gedeiht. Er bietet Ikonen für alle. Für die

Reichen die teuren, die grossen, die echten. Für die Armen die billigen, die kleinen, die falschen. Nehmet hin und sehet!

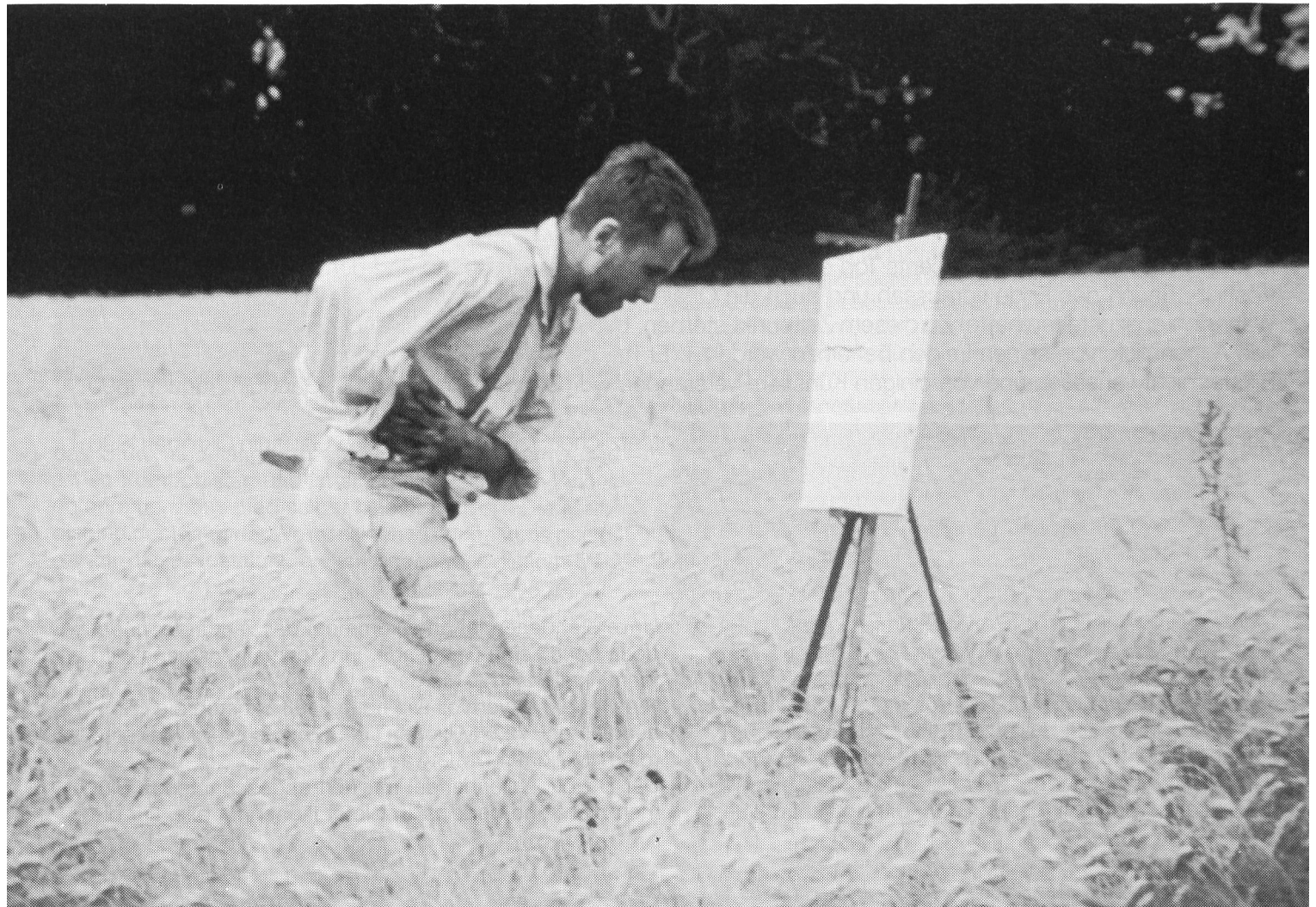
Kommt und sehet noch mehr! Das Leben, das Leiden, das Sterben, der Tod des Vincent van Gogh, der volkstümlichsten Christusfigur seit Christus, sind selbst zum monumentalen Bild geworden. Sein abgeschnittenes Ohr, wohl konserviert, würde heute alle Sonnenblumen und Schwertlilien auf die Plätze verweisen und sämtliche Rekorde brechen. Vincents frommer, aber kurzsichtiger Pastorenvater hat eine unverzeihliche Sünde begangen, als er seinen ältesten Sohn Vincent nicht Theo nannte.

**R**obert Altman's Van-Gogh-Film VINCENT & THEO beginnt mit Vincent van Goghs Ende, aber nicht mit dem Tod im Kornfeld, sondern mit der Versteigerung der «Sonnenblumen». Von den dokumentarischen Archivaufnahmen der authentischen Versteigerung im Londoner Auktionshaus Christie's (1987) blendet der Film zurück in das Jahr 1880 (nicht insertiert; der Film verzichtet auf Zeitangaben): ein Schnitt vom London der Gegenwart zur Borinage vor hundertzehn Jahren, ein Schritt vom Licht ins Dunkel und aus der gepflegten Dekoration mitten hinein in den elenden, (noch) farblosen Lebensraum des kleinen Habenichtss, den das grosse Geld angeblich wenig interessiert hat.

Ein Dialog beginnt zwischen den auf den ersten Blick ungleichen Brüdern Vincent und Theo – der eine der ewige Versager, gerade wieder einmal gescheitert als Evangelist, der andere der scheinbar brave, angepasste Junge auf dem Erfolgstrip: ein Dialog, eine Auseinandersetzung, ein Gegeneinander. Zur Debatte stehen existentielle Fragen; es geht um die Zukunft. Und um die gegenseitige Beurteilung! «Du verkaufst Schund!» putzt Vincent den ehrgeizigen Galerie-Angestellten Theo herunter und trifft für sich selber eine zum Beruf Theos zugleich konträre und komplimentäre Entscheidung: «Ich will Maler werden. Was hältst du davon?» «Nicht viel!» kontert Theo.

Die Zukunft haben wir gerade schon gesehen. *The Show goes on*. Der Auktions-Prolog greift – auf der Ton-Ebene – auf die Dialogszene zwischen Vincent und Theo über (in der Originalmischung ganz intensiv, in der Mischung der deutschen Fassung bleibt nicht viel davon übrig). Die Stimme des Auktionators – erst nach einiger Zeit in der Lautstärke abflachend – lässt sich nicht abschütteln, vergewaltigt die gesamte Szene, mischt sich ein, stört beharrlich das Gespräch zwischen den streitbaren Brüdern, redet an dem, was die beiden zu besprechen haben (existentielle Perspektiven, Identitätssuche) monoton vorbei, wird zum Ende der Szene wieder lauter, schafft es zu guter Letzt, den Schauplatz Christie's noch einmal für einen Augenblick in die optische Präsenz zu-

VINCENT & THEO von Robert Altman: Tim Roth als Vincent van Gogh – Tod im Kornfeld





rückzuholen, erteilt abschliessend den Zuschlag, als sei es allein das, auf was es ankomme, als ginge es nur ums Geld.

Ein «van Gogh» wird verkauft, damit hat die Kunst ihren Sinn erfüllt. Der späte Triumph eines zeitlebens Erfolglosen? Vielleicht, Altman lässt Vincent beim Off-Zuschlag über 22,5 Millionen Pfund selbstzufrieden grinsen, aber Vincents Grinsen ist auch eine Reaktion auf Theos soeben offenbarte brüderlichen Unterhaltszahlungen, die bei all ihrer vergleichweisen Bescheidenheit Vincent eine Existenz als Maler garantieren.

Die immer höher kletternden Angebotssummen bei der Versteigerung kommentiert Altman dagegen mit Ironie, indem er ihnen zwischendurch zur musikalischen Untermalung Vincents Wahnsinns-Thema unterlegt und die Stimme des Auktionators auch beim Umschnitt auf Vincent in der Borinage-Szene zunächst weiterhin mit dieser Musik koppelt. Das wirkt dann doch weniger wie ein Triumph als wie der traurige Kontrast zwischen Kunst und Geschäft, zwischen denen, die für ihre Arbeit leben und sterben, und denen, die sie ausbeuten und daran verdienen. Und zugleich formuliert Altman damit die Frage, wer hier eigentlich verrückt ist. Nicht anders gesehen hat das zuvor schon der australische Regisseur Paul Cox, selbst Autor eines Van-Gogh-Films, der in einem vor zwei Jahren gegebenen Interview polemisch sagte: «Ich wundere mich immer, was eigentlich verrückter ist:

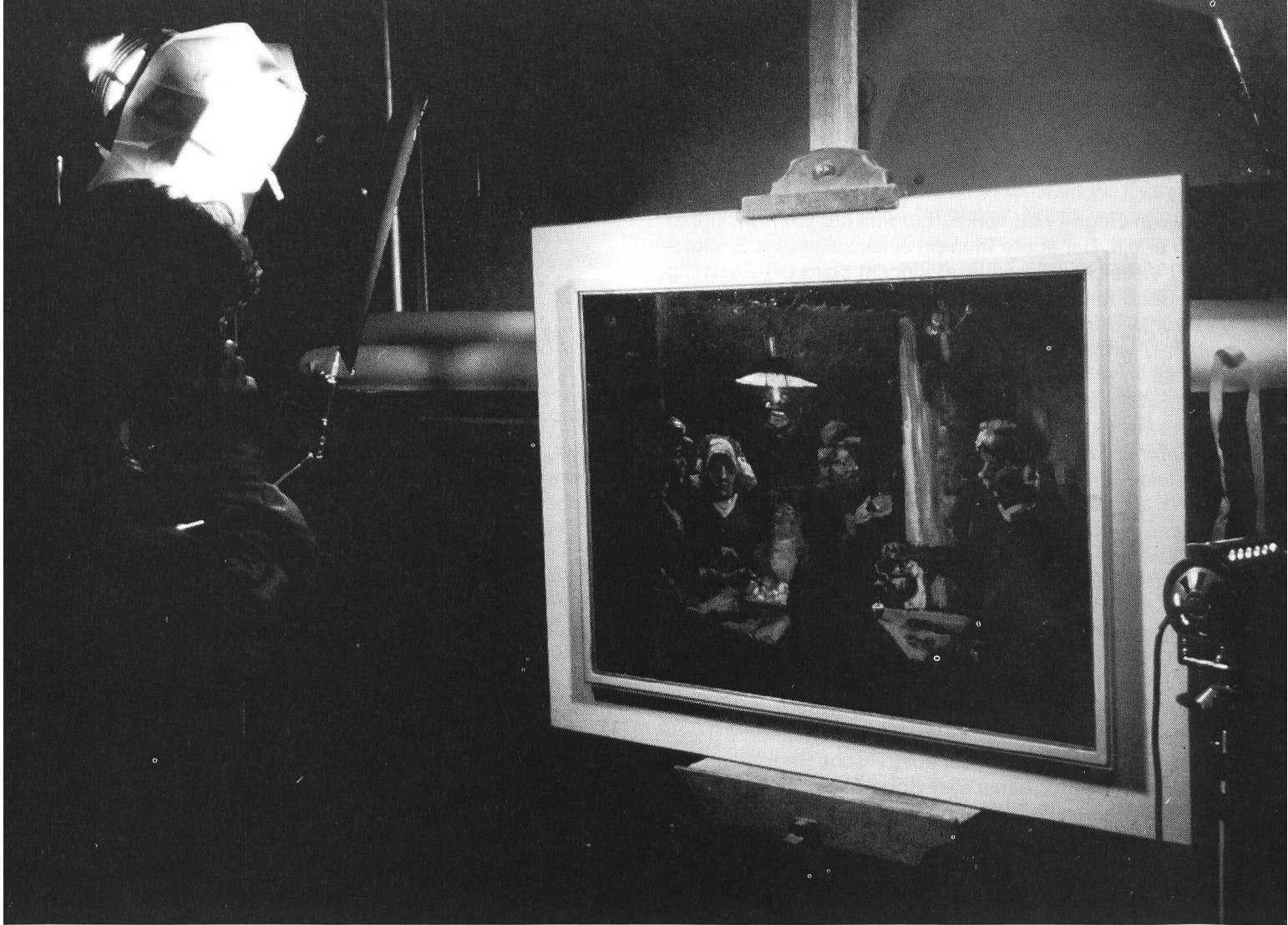
sich das Ohr abzuschneiden oder fünfzig Millionen Dollar für das Bild eines Mannes auszugeben, der das getan hat.»

Auch DER WEG NACH COURRIÈRES, ein Dokumentarfilm von Christoph Hübner und Gabriele Voss, beginnt mit der Versteigerung der «Sonnenblumen» bei Christie's, vermittelt aber die Betriebsamkeit der Auktion über eine Montage schwarzweisser Standbilder. Dann begibt sich der Film auf die Strasse, die Suche, in die Bewegung, wird farbig. Eine Landschaft zieht vorbei, ein Weg wird zurückgelegt: der Blick aus einem fahrenden Auto. Ankunft in der Borinage, früher eine Bergbau-Region, heute eine ausgebeutete Landschaft mit Zechenruinen, geprägt von hoher Arbeitslosigkeit. Gegen das Bild setzt der Film den Ton, gegen das Heute das Gestern, gegen das Ankommen das Fortgehen. Die Filmemacher sind schon da, van Gogh kommt nach. Im Bild bleiben wir in der Gegenwart, aber der Ton blendet die Vergangenheit ein, für die es keine Bilder mehr gibt. Vincent van Gogh gibt in einem Brief an seinen Bruder Theo Zeugnis von sich selbst und erklärt seine Absicht, als Evangelist in die Borinage gehen zu wollen. Es ist das Jahr 1878. Van Gogh wird dort zwei Jahre leben. Vincent van Gogh ist *Peter Nestler*. Er spricht die Briefe van Goghs leidenschaftslos, sachlich, diszipliniert, aber mit spürbarer Anteilnahme und mit Verständnis. Van

DER WEG NACH COURRIÈRES von Christoph Hübner und Gabriele Voss – Versteigerung der «Sonnenblumen»







DER WEG NACH COURRIÈRES – Aufnahme des Bildes «Die Kartoffelesser»

Gogh ist in diesem Film keinen Augenblick verrückt. Sein Temperament drängt nicht mehr das, was er zu sagen hat, in den Hintergrund; der Text liefert hier nicht das Libretto für ein Melodram. Man meint, van Gogh selbst zu hören (ob beabsichtigt oder nicht: die einzige Illusion, die sich der Film leistet) und gewinnt ein Ohr für seine Texte. Der vom kunstinteressierten Bürgertum in seiner Exzentrizität als wahnsinnig entschuldigte Künstler wird plötzlich sichtbar als ein Mann der exakten Beobachtung, des präzisen Ausdrucks, des scharfen Verstands, des vernünftigen Urteils.

Der Film von Christoph Hübner und Gabriele Voss ist eine Rehabilitation. Aber noch davor ist er etwas anderes: ein Reisefilm. Der Titel des Films ist klug gewählt, vereint das Gestern und das Heute, bringt – auf der Ebene einer utopischen Konstruktion – zwei Wege in eine angenäherte Identität. Der Weg nach Courrières war ein Reiseweg van Goghs, den er im Jahr 1880 ging und von dem er mit dem Entschluss zurückkehrte, ein Künstler zu werden. Den Weg nach Courrières gehen aber auch die Filmemacher, mehr als hundert Jahre später, auf der Suche nach van Gogh und nach dem, was und wie er gesehen hat, und mit dem zusätzlichen Ziel, auch etwas von der eigenen künstlerischen Identität dabei zu finden, in dem Vorausbegangenen auch Spuren von sich selbst zu entdecken. Reisefilme sind ein sehr persönliches und subjektives Genre.

Das Schrittempo dieser filmischen Wanderung ist gemessen, die Filmemacher lassen sich und dem Zuschauer Zeit zum Sehen. Auch das Vortragstempo der Texte, auch die ausgewählte Musik sind langsam. Der Film zielt nicht aufs Biographische, lässt nicht die Höhepunkte eines Lebens Revue passieren, sondern beschränkt sich auf drei Episoden, die er durch insertierte Kapitelüberschriften voneinander trennt: drei Etappen aus der Frühzeit des Malers van Gogh, vor seinem Paris-Erlebnis (1886/87), dem grossen Wendepunkt, und vor den spektakulären Ereignissen und exzessiven Bilderfluten, die die Vorstellung von van Gogh geprägt haben. Hübner/Voss zeichnen ein Bild van Goghs beziehungsweise seiner Denk- und Sichtweise aus seinen Texten. Von ihm selbst gemalte Bilder finden sich nur sporadisch ein, den Zeit-Etappen zugeordnet, in denen sie entstanden sind, von der Kamera immer ruhig und total aufgenommen, nie abgeschwenkt. Drei Bilder van Goghs schliessen das erste Kapitel ab, zweimal drei Bilder finden sich im zweiten Kapitel (zwischendrin und am Ende). Im dritten und letzten Kapitel ist der Bann dann offenbar gebrochen, scheint der Maler zu seiner Inspiration zu finden, kommt die Bilderproduktion in Fluss: Zuerst drei, dann neun Van-Gogh-Bilder folgen einander, mit den «Kartoffelessern» (Abschluss seiner niederländischen Phase) als Höhepunkt.

In der Dramaturgie des Films nimmt sich das wie eine Erlösung aus: van Gogh findet zu seiner Kunst, zu seiner

Bestimmung, zu sich selbst. Das abseits von Bilderreihen, einzeln gesetzte Schlussbild des Films zeigt (zum erstenmal) ein Selbstporträt des Malers: van Gogh hat endlich ein Gesicht. Zugleich liefert das Porträtbild aus dem Jahre 1887 einen Ausblick auf die Zukunft, auf die van Gogh nun bevorstehende Pariser Zeit.

Auch am Ende von Robert Altmans *VINCENT & THEO* steht die Erlösung. Altman ist durchaus der Meinung, dass es zwischendurch immer wieder einmal Momente der Ruhe, des Friedens, der Ausgeglichenheit im Leben Vincent van Goghs gegeben hat. Solche Augenblicke illustriert Altmans Komponist Gabriel Yared, der eine ungewöhnlich kontrastreiche Partitur geschrieben hat, musikalisch mit einer sanft-romantisierenden Klaviermusik. So auch in der Schlusseinstellung (vor dem Abspann des Films): Eine Gruppe von Personen, von denen man nur die Beine sieht, zieht eilig über einen staubigen Weg. Die Kamera schwenkt hoch und erfasst zwei Grabsteine. Hier, auf dem Friedhof von Auvers, ruhen die Brüder Vincent und Theo einträchtig – und gleichwertig – nebeneinander, wie immer unbeachtet von der bürgerlichen Gesellschaft ihrer Zeit. Hier haben sie ihren endgültigen Frieden gefunden; die Erlösung liegt nur im Tod. Darüber hinaus ist ein solches Ende aber auch der logische Schlusspunkt für einen biographischen Film.

Robert Altman versucht den beiden Brüdern gleichermaßen gerecht zu werden. Sein Film erzählt nicht die Biographie Vincent van Goghs, sondern erzählt von einem – bei allen Unterschiedlichkeiten – parallelen biographischen Schicksal. Altman analysiert die merkwürdige Beziehung der ungleichen Brüder und setzt seine Analyse in Strukturen um, die schliesslich eine Geschichte ergeben.

Das strukturelle Rückgrat seiner Erzählung bilden ein permanenter Perspektivenwechsel und eine Parallelmontage, die überprüft, was die an verschiedene Orte verschlagenen Brüder zur gleichen Zeit wohl treiben könnten oder aber – eine thematisch begründete, formal aber rhetorische Gegenüberstellung ohne eine notwendigerweise konkrete zeitliche Parallelisierung – welche unterschiedlichen oder ähnlichen Erfahrungen sie ganz grundsätzlich gemacht haben könnten. Am augenfälligsten praktiziert Altman diese Montagetechnik in einer Sequenz, in der er dreizehnmal zwischen Paris (Theo) und Den Haag (Vincent) hin- und herschneidet, wo die beiden Brüder zur gleichen Zeit (das suggeriert jedenfalls die Montage) von einer liebesunfähigen Frau verlassen werden: Theo von der Lebedame Marie, die sich nur für Sex interessiert, den ihr der syphiliskranke Theo über einen längeren Zeitraum nicht geben kann; Vincent von der Prostituierten Sien, die sich nur für Geld interessiert, von dem Vincent nicht viel hat.

In der Szene mit Theo schwelgt zunächst noch als musikalische Begleitung das ihm zugeordnete mondäne Streicher-Thema; die korrespondierende Szene mit Vincent ist dagegen ohne Musik, also spartanischer. Nachdem Vincent und Theo von ihren Frauen verlassen worden sind, stehen beide – jeder in seiner Wohnung – vor dem Spiegel: Der eine bemalt sich das Gesicht mit weis-

ser Farbe, die Nase aber schwarz; der andere bemalt sein Gesicht mit roter Damenschminke und weissem Puder. Die «Produktionsmittel» sind verschieden, aber der Vorgang einer «Selbstporträtierung» (der Spiegel als Bilderrahmen) und die groteske Sichtweise auf sich selbst sind gleich. Die Brüder machen auf unterschiedlichen gesellschaftlichen Niveaus komparable Erfahrungen. Ob Bürger oder sozialer Aussenseiter – die Grundstrukturen des Lebens sind immer die gleichen. Vincent und Theo – wie sich die Bilder ähneln! Die scheinbar so gegensätzlichen Brüder sind gar nicht so weit voneinander entfernt.

Das ist die *Idee* dieser Montage, ganz gleich ob dabei auch eine zeitliche Parallelität der Handlung mit-intendiert ist. Altman ordnet sein Material und strukturiert bestimmte Themen und Motive so, dass Parallelen zwischen den Brüdern van Gogh deutlich werden können und er daraus eine kontinuierliche Annäherung und – wie in einer erschreckenden Psycho-Horrorvision – Übereinstimmung, nahezu Einswerdung der beiden entwickeln kann.

Auch auf musikalischer Ebene wird diese merkwürdige Symbiose sinnfällig gemacht. Gabriel Yared liefert in seiner Partitur auf der einen Seite eine relativ vertraute, gefällige, oberflächliche, «äusserliche» Musikbegleitung durch Streicher (Theo) oder Piano (Vincent) zur Untermalung der Szenen und Stimmungen; auf der anderen Seite stellt er dem mit wilden, «unnormalen», dissonant entgleisenden orchestralen oder synthetischen Klängen und Tönen eine «innere» Musik gegenüber, die so wirken soll, als komme sie aus der Tiefe der Seele, und mit der Yared die psychische Labilität und Zerrissenheit der beiden Brüder illustrieren will. In der Spiegel-Sequenz sind es musikalisch nachempfundene Tropfgeräusche, die die beiden zuletzt über die Szenen, die räumliche Trennung, über den Bildschnitt hinweg miteinander verbinden und – auch später – leitmotivisch für ihre unheilvolle Symbiose stehen.

Die Beziehung zwischen den beiden Unzertrennlichen gewinnt am Ende des Films geradezu vampiristische Züge, wie man sie aus Erzählungen Edgar Allan Poes kennt. Nach Vincents Tod sieht man Theo einmal in seiner Wohnung einsam und in sich versunken mit Leinwandrollen von Gemälden seines Bruders (als ginge von diesen eine magische Kraft aus) auf einem Stuhl sitzen. Die bekannten «symbiotischen» Tropfgeräusche aus der Spiegel-Sequenz klingen an. In der nächsten Szene sieht man Theo mit sehr bleichem Gesicht und rotumrandeten Augen, was deutlich an seine Verwendung von Puder und Schminke bei der Selbstbemalung erinnert und ihm ausserdem ein vampirisches Aussehen (aber im Sinne des Vampiropfers) gibt. In dieser Szene bricht Theo, der im Gegensatz zu seinem Bruder den bürgerlichen Weg gehen wollte, radikal mit seiner Familie, setzt seine Frau, sein Kind und seinen Schwager vor die Tür, tritt aus dem bürgerlichen Rahmen, bleibt allein und – im bildlichen Sinne – nackt, der Illusionen entkleidet zurück. Hier setzt musikalisch ganz dünn das vibrierende Wahnsinns-Motiv Vincents ein, der bürgerliche Traum Theos ist ausgeträumt, das Ende naht. Schon früher hatte die Musik nicht nur Vincents, sondern auch Theos Anfälle ausbrechenden Wahnsinns markiert und dabei mit unge-



mein harten, verzerrten, sehr groben und lauten, aber ungeheuer eindringlichen Klängen und Tönen gearbeitet, die dann zuweilen plötzlich ganz träumerisch in die neuromantischen Sphären Mahlerscher Dimensionen entschwanden. Das an dieser Stelle einsetzende Motiv klingt besonders feinnervig und leitet zur nächsten Einstellung über, in der es dann deutlicher hervortritt: Theo hockt nackt – in BIRDY-Pose – am vergitterten Zellenfenster eines Verlieses, die Kamera fährt dicht auf sein Gesicht zu, die lauter werdenden Töne scheinen in seinem Kopf herumzuspukn – eine rein metaphorische Einstellung, die den psychischen Zustand Theos belegt, seinen endgültigen Realitätsverlust, sein Gefangensein im eigenen Wahnsinn. Theo ruft den toten Vincent wie einen Heiligen um Hilfe an. Und Vincent hilft und holt ihn – ganz wundersam, also ganz vampirisch – zu sich. In der nächsten Einstellung liegt Theo schon neben seinem Bruder auf dem Friedhof; das musikalische Wahnsinns-Thema wird abgelöst von der sanften Klaviermusik – einem musikalischen Leitmotiv Vincents.

Das musikalische Wahnsinns-Motiv, das sich Theos in der Verlies-Szene bemächtigt, ist insofern von besonderem Interesse, als es offenbar als Lautmalerei intendiert und zudem Teil einer komplexen Struktur ist. Die Titelmusik beginnt schon mit diesem Motiv und weist damit auf das Ende der beiden Brüder voraus beziehungsweise auf ein zentrales visuelles Motiv in der Schlussphase ih-

rer (filmischen) Biographie. Denn dieses musikalische Motiv weckt schon zu Anfang, obschon da einem ganz abstrakten Bild unterlegt, doch ziemlich deutliche Assoziationen an herumschwirrende und kreischende Vögel. Da mag einem der Psycho-Horror Alfred Hitchcocks in den Sinn kommen, dem Altman auch gar nicht fern steht, aber eben schon van Gogh litt unter dem PSYCHO-Syndrom und beschwor seine VÖGEL-Vision.

Vincent van Goghs berühmtes «Weizenfeld mit Krähen» wird traditionell gerne als Vision seines eigenen Todes interpretiert und wird in diesem Sinne auch von Altman dramaturgisch raffiniert eingesetzt. Vincent sitzt vor seiner Staffelei im Kornfeld, um «nach der Natur» zu malen, fügt aber in *sein Bild* vom Kornfeld einen mitten durch das Feld führenden, aber unvermittelt abbrechenden Weg ein, den es in dem wirklichen Feld, das er malt, überhaupt nicht gibt, und er setzt bedrohlich schwarze Kleckse hinzu, die einen Krähenschwarm darstellen sollen, von dem über dem wirklichen Feld nichts zu sehen ist. Später, in der Selbstmord-Szene, bahnt sich Vincent nach dem Vorbild seines eigenen Gemäldes einen Weg durch das Kornfeld, bis ungefähr zu dem Punkt, wo auch im Bild der Weg abbricht. Vincent malt nicht mehr nach der Natur, sondern – eine Umkehrung – macht die Natur zum Erfüllungsgehilfen seiner visionären Kunst. An dem imaginären und dennoch konkreten Fluchtpunkt angekommen, fügt er sich eine tödliche Schusswunde zu; der

VINCENT & THEO – Jean-Pierre Cassel als Dr. Paul Gachet





Lebensweg endet, wo der Weg durchs Kornfeld abbricht; die Krähen fliegen auf und bestätigen Vincents Vision: die Natur folgt seiner Kunst.

Das «Weizenfeld mit Krähen» ist Vincents schlimmstes Vermächtnis an seinen Bruder Theo. Die Dramaturgie des Films betont das sehr deutlich. Als Theo den sterbenden Vincent besucht, ist das erste, was man von dem Raum sieht, in dem Vincent liegt, ein Detail des Krähen-Bildes, das an einer Wand des Zimmers hängt. Die Kamera fährt zurück, und Theo, in seinem schwarzen Anzug selbst an einen Raben («Birdy»!) erinnernd, geht an dem Bild vorbei. Zuletzt in dieser Szene nimmt man ihn nur noch als schwarzen Schatten an der weissen Wand neben seinem soeben verstorbenen Bruder wahr. In der nächsten Szene wiederholt sich das Spiel. Der Sarg Vincents liegt mit Sonnenblumen geschmückt im Café Ravoux in Auvers. Auch diese Szene beginnt mit einem Detail des Krähen-Bildes, das diesmal über Vincents Sarg hängt, wie ein Altarbild, zu dem – die Kamera fährt zurück – Theo aufblickt. Wenn der aus der Oberseite fotografierte Trauerzug sich anschliessend in Bewegung setzt, wirken die gesamten Trauergäste, die dem Anlass entsprechend natürlich schwarz gekleidet sind, wie ein bedrohlicher Krähenschwarm – ein Eindruck, den der Soundtrack unterstreicht.

Bei der Beerdigung Vincents setzt der endgültige Zusammenbruch Theos ein. Theo verlässt die von Bürgern, also von Aussenstehenden und Unverständigen zelebrierte Zeremonie angewidert. Man sieht ihn am Rande des Feldes entlanggehen, auf dem Vincent sich umgebracht hat. Theo geht entgegengesetzt zu der Richtung, in der man Vincent vorher einmal an einem Kornfeld in Arles (zwei Stationen vor Auvers) entlanggehen sah. Schliesslich hält Theo inne, bahnt sich so wie Vincent durch das Kornfeld einen Weg und gelangt aus entgegengesetzter Richtung genau zu der Stelle, an der sich Vincent getötet hat. Er stösst damit zu dem imaginären Fluchtpunkt des Krähen-Bildes vor, der ein zweites Mal zu einem ganz realen wird. Das Krähen-Bild (später noch in dem musikalischen Krähen-Motiv weitergeführt) ist auch für Theo zur verhängnisvollen Prophetie geworden. Der scheinbar angepasste, bürgerliche, yuppiehafte Theo und der scheinbar grobschlächtige, sich proletarisch gebende, extreme Aussenseiter Vincent gehen aus verschiedenen Richtungen den gleichen Weg und kommen mit einer geringen zeitlichen Differenz – der Ältere vor dem Jüngeren – am selben Ort an. Auf dem Friedhof von Auvers ruhen sie nebeneinander.

Der Weg nach Auvers folgt bei Altman nicht den geraden Linien einer episodisch gegliederten, romanhaften Biographie (wie Minnellis LUST FOR LIFE in den fünfziger Jahren), sondern wird in Altmans Beschreibung zu einer komplex *strukturierten* alptraumhaften Horror-Vision, zu einem biographischen Psycho-Thriller.

Auch zum Van-Gogh-Jubiläum, aus dessen Anlass dieser Film entstand, gibt Altman im übrigen seinen verklau-sulierten Kommentar. Theo, der Kunsthändler mit der Liebe zur Kunst im Herzen (ein Widerspruch, an dem er zugrunde geht), trägt das gleiche Raben-Outfit wie in der Exposition des Films die Händler und Käufer bei Christie's, die Totenvögel der Kunst, die dort (zum wiederhol-

ten Male) ihre leichenfledderische Totenfeier begehen. Nicht viel anders ist auch die grosse Jubiläumsfeier des Jahres 1990 zu sehen, der der beauftragte Jubiläumsfilmer Altman hiermit eine kritische Festschrift verpasst. Und deutlich wird damit auch, dass der Auktions-Prolog keineswegs ein Traum Vincents vom grossen Erfolg ist, sondern nur ein weiteres «Krähen»-Bild, eine besonders spitzfindige Vision seines Todes.

Vincent van Gogh: *Gewalttätigkeit ekelt mich an. Ich habe selbst zuviel davon.*

Paul Gauguin: *Deshalb lass' ich sie 'raus, bevor sie mir schadet.*

(Dialog zwischen Kirk Douglas und Anthony Quinn in der deutschen Fassung von Vincente Minnellis LUST FOR LIFE / EIN LEBEN IN LEIDENSCHAFT)

Peter Kremski

Die wichtigsten Daten zu VINCENT & THEO:

Regie: Robert Altman; Buch: Julian Mitchell; Kamera: Jean Lepine; Schnitt: Françoise Coispeau, Geraldine Peroni; Ausstattung: Stephen Altman; Kostüme: Scott Bushnell; Musik: Gabriel Yared; Ton: Alain Curvelier; Spezialeffekte: Olivier de Laveleye, Assistenz: Matthew Altman; Reproduktionen: Robin Thiodet und andere; Titel-Gemälde: Yuri Kuper.

Darsteller (Rolle): Tim Roth (Vincent van Gogh), Paul Rhys (Theo van Gogh), Jean-Pierre Cassel (Dr. Paul Gachet), Johanna Ter Steege (Jo Bongers), Wladimir Yordanoff (Paul Gauguin), Jip Wijngaarden (Sien Hornik), Anne Canovas (Marie), Hans Kesting (Andries Bongers), Adrian Brine (Uncle Cent), Jean-François Perrier (Léon Boussod), Vincent Vallier (René Valadon), Peter Tuinman (Anton Mauve), Marie-Louise Stehns (Jet Mauve), Oda Spelbos (Ida), Sarah Bentham (Marie Hornik), Jean-Denis Monory (Emile Bernard), Jean-Pierre Castaldi (Père Tanguy), Annie Chaplin (Malerin), Humbert Camerlino (Maler), Louise Boisvert (Mme Ginoux) und andere.

Produktion: Belbo Films (Paris) mit Central Films (Grossbritannien), LaSept (Frankreich), Telepool (BRD), Rai Uno (Italien), Vara (Niederlande), Sofica Valor (Frankreich); Produzent: Ludi Boeken; ausführender Produzent: David Conroy; assoziierte Produzenten: Harry Prins, Jacques Fansten; Produktionsmanager: Eric Dussart. Frankreich 1989. Format: 35mm, 1:1.66; Farbe, 135 Min. BRD-Verleih: NEF 2, München; CH-Verleih: Filmcoopi, Zürich.

Die wichtigsten Daten zu DER WEG NACH COURRIÈRES:

Regie und Buch: Christoph Hübner, Gabriele Voss nach Briefen Vincent van Goghs an seinen Bruder Theo 1878 – 1885; Kamera: Werner Kubny, Christoph Hübner; Kamera-Assistenz: Rainer Komers, Reinhard Köcher, Uwe Schäfer, Jörg Schulz; Schnitt: Gabriele Voss; Musik: Olivier Messiaens «Quatuor pour la fin du temps» (1941); Mischung: Rob Rijn-ders/TBS; Negativschnitt: Ljiljana Fisch; Ton: Wolfgang Wirtz, Gabriele Voss; Ton-Assistenz: Marc Langer.

Off-Sprecher: Peter Nestler (Briefe Vincent van Goghs), Gabriele Voss; On-Statements: Fernand Dufrasne (Borinage), Gerrit Boxem (Drenthe).

Produktion: Christoph Hübner Filmproduktion mit Mitteln der kulturellen und wirtschaftlichen Filmförderung Nordrhein-Westfalen und des Westdeutschen Rundfunks. Redaktion: Christhart Burgmann, Werner Hamerski; BRD 1987 – 89. 35mm (aufgeblasen), Farbe, 93 Min. BRD-Verleih: Unidoc, Dortmund.