

VINCENT VAN GOGHS GEMÄLDE IN DER AUSSTELLUNG BEI 'LES VINGT'
IN BRÜSSEL IM JANUAR 1890

Von Dietrich Schubert

«... et de chercher à me faire excuser de ce que mes tableaux sont pourtant presque un cri d'angoisse»
(Vincent an Willemien, Februar 1890)

Jeder Künstler sucht – auch wenn er eine monologische Kunst (Nietzsche) schafft – doch irgendwann die oder Teile der Öffentlichkeit, um seine Arbeiten dieser nahe-zubringen.

Schon früh dachte Vincent van Gogh, trotz seiner leicht erregbaren Emotionalität, weil er sehr viel las und die Malereigeschichte bestens kannte, in klaren Konzeptionen, das heißt, er verfolgte das Ziel, Werke mit einem äußeren und inneren Zusammenhang zu schaffen, die auch in der öffentlichen Präsentation zusammengehören sollten. Auf dem Höhepunkt seines Schaffens, im Jahr 1888 im Süden, bestärkte ihn darin die Lektüre von Guy de Maupassants Vorwort 'Le roman' zu seinem Buch 'Pierre et Jean', in welchem programmatisch eine »conception personnelle de l'art« gefordert wurde.¹

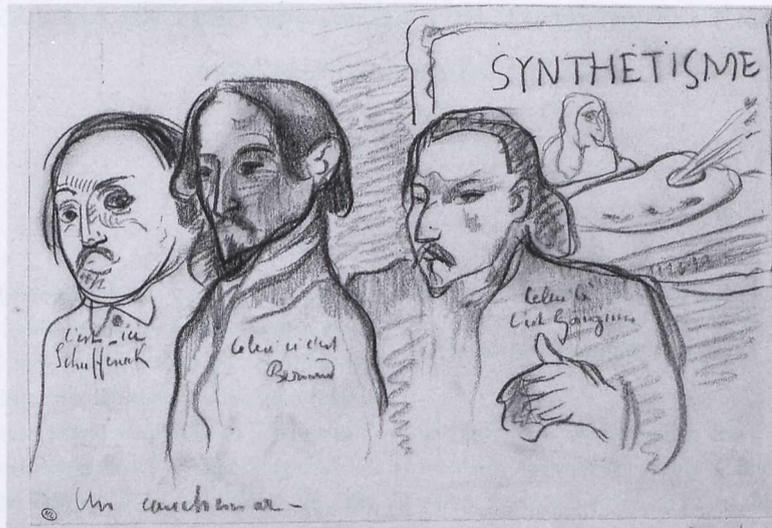
Blickt man im Werk van Goghs zeitlich zurück, so entstand im Jahr 1882 bereits eine konzeptionelle Serie, und zwar die Serie der Stadt-Ansichten von Haag, 1883 überlegte er eine Figuren-Serie und 1884 schuf er in Nuenen eine Serie von Bauern-Arbeiten, zugleich Jahreszeiten, in schmalen Querformaten als eine 'Décoration' für ein Speisezimmer. Besteller war der Goldschmied Charles Hermans in Eindhoven. An seinen Bruder Theo schickte Vincent Photographien dieser Szenen aus dem jahreszeitlichen Bauernleben, welche er im Format von ca. 67 x 125 cm ausgeführt hatte.² Man muß folglich innerhalb van Goghs Œuvre die Pendants, Serien und Ensembles suchen, um die »genau durchdachten Bildkonzepte« (Roland Dorn) zu finden und somit die tiefere Struktur seines Kunstwillens erkennen und verstehen zu können. Programmatisch betonte van Gogh im Christus-Streit mit Bernard und Gauguin im Herbst 1889 in Saint-Rémy in Brief 615 an den Bruder, er habe an die beiden anderen Maler geschrieben, daß die Pflicht des Künstler das Denken sei und nicht das Träumen.³

Als er 1886 nach Paris ging, um dort das 'moderne' Malen zu lernen und zu üben, trieb van Gogh der Ehrgeiz,

mit anderen jungen, nicht-etablierten Malern gemeinsam auszustellen, und sei es nur in einem Caféhaus. Während Gauguin bei der 8. Ausstellung der 'Peinture impressionniste' im Mai 1886, dank der Unterstützung durch Camille Pissarro, mit 19 Bildern vertreten war, hatte van Gogh keine Erfolge solcher Art zu verzeichnen. So organisierte er im Café Tambourin im März 1887 eine Schau japanischer Farbholzschnitte, um deren Rolle für die neue Malerei in reinen Spektralfarben zu zeigen; eine Ausstellung von eigenen Gemälden scheiterte jedoch. Und im November 1887 konnte er im 'Grand Bouillon' (Restaurant du Chalet) für seine Gemälde sowie für Bernard, Toulouse-Lautrec, Koning und Anquetin eine Ausstellung der unbekanntenen Maler des 'Petit Boulevard' erreichen.⁴ Von Vincent hingen in dem Saal mit großen Wänden etliche Studien, unter anderen ein Bildnis des Farbenhändlers Père (Julien) Tanguy, die 'Fabriken von Clichy', Landschaften von Asnières. Diese Schau, die Bernard in seinen Erinnerungen erwähnte und Vincent in Brief 510 aus Arles kommentierte,⁵ sahen der alte Pissarro, Guillaumin und nach ihrer Rückkehr von Martinique auch Laval und Gauguin, der mit Vincent eine Studie tauschte (und zwar eine mit dem Sujet von abgeschnittenen Sonnenblumen⁶ aus dem Jahr 1887).

Wenn man van Goghs dramatisches Sich-Aufopfern für seine Malerei überdenkt, spielt die Erfolglosigkeit seines rastlosen Tuns eine zentrale Rolle. Eine seiner Ideen war immer das Tauschen von Studien mit den befreundeten Malern in Paris, also mit Signac, Bernard, Gauguin, Laval und anderen,⁷ besonders seit er wußte, daß die japanischen Künstler auch getauscht hatten. Eine signifikante Sorge, die die jungen Maler deprimierte, war die Frage der materiellen Sicherstellung ihrer Produktionsmittel. Darauf rekurrierte Vincent noch später in Arles, wenn er an Gauguin (Brief 553 a, im Kontext der Selbstporträts) von den damaligen Gesprächen in Paris mit Seurat, Guillaumin, den beiden Pissarros schreibt:

«(...) was uns so sehr am Herzen liegt, meinem Bruder und mir, Maßnahmen zu ergreifen, um die materielle Existenz von Malern sicher zu stellen und ebenso ihre Produktionsmittel



1 Paul Gauguin, Un cauchemar. 1889. Paris, Musée du Louvre

(Farben, Leinwände) und ihnen direkt einen Anteil am Preis zu sichern, den ihre Bilder nicht nur aktuell sondern erst sehr viel später erzielen, wenn diese nicht mehr ihr Eigentum sind.«

Eine enorme Perspektive, deren Lasten auf den Schultern des Kunsthändlers Theo van Gogh ruhten.⁸ Aber van Gogh verkaufte bekanntlich kaum etwas, da seine grobe Malweise (anti-Trompe-l'œil) und »die Hast in der Ausführung« (wie Bernard es beschrieb) zu modernistisch waren und roh wirkten, ähnlich wie die groben Studien von Monet.

Der Bruder Theo sammelte die besten Gemälde in Paris bei sich und im Laden von Père Tanguy, aber nur in wenigen Ausstellungen konnte sich Vincent gut präsentieren. Dies betrifft die juryfreien Ausstellungen der 1884 in Paris gegründeten »Artistes Indépendants«,⁹ wo sich van Gogh, der bereits nach Arles abgereist war, an der 4. Jahresschau im März/Mai 1888 mit drei Werken der Pariser Zeit beteiligte: »Romans parisiens«, »La butte Montmartre« und »Derrière le Moulin de la Galette«. Zu der Zeit definierte sich Vincent übrigens selbst als einen richtigen Impressionisten vom »Kleinen Boulevard« im Unterschied zum »Grand Boulevard« mit Degas, Pissarro, Monet und anderen.

Als Gauguin mit Schuffenecker im Juni 1889 während der Weltausstellung in Paris im Café Volpini eine Gruppen-Ausstellung seiner Leute, der sogenannten Groupe impressionniste et synthétiste, organisierte, plante er auch – wie von Guillaumin – einige Studien von Vincent aufzunehmen. Offenbar wollte aber Theo van Gogh keine Beteiligung seines Bruders in solch einer Kaffeehaus-Schau, die er als unseriösen »Radau« einstufte. Auch Henri de

Toulouse-Lautrec nahm nicht teil, Gauguin wies ihn – ausgerechnet den größten Könner jener Zeit – wegen einer Teilnahme am Cercle Volney zurück,¹⁰ eine merkwürdige Refusierung unter Außenseitern. Neben Gauguins siebzehn Arbeiten hingen zahlreiche Bilder von Schuffenecker und Bernard; Anquetin war mit sechs Studien und einem Fächer vertreten. Für die Organisatoren, besonders das Haupt Gauguin, war das Unternehmen völlig erfolglos, sieht man von den Besprechungen durch Albert Aurier (in *Le Moderniste*, 27. Juni 1889) und Felix Fénéon (in *La Cravache*, 6. Juli 1889) ab, – nichts wurde verkauft.¹¹

In der 5. Jahresausstellung der Indépendants im September 1889 zeigte Theo van Gogh von seinem Bruder zwei großformatige (Leinwand im Format auf 30, also das meist verwendete Format ca. 72 x 93 cm) Meisterwerke der nachimpressionistischen Arleser Monate: »Nuit étoilée« (Sternennacht an der Rhône, F. 474) und »Étude d'Oies« (Blühende Iris, also F. 608). Dies gereichte dem armen, kranken Maler, der isoliert in der Anstalt von Saint-Rémy leben mußte, zu Ansehen, denn seine Gemälde hingen somit in Paris neben Toulouse-Lautrec (No. 257–259), neben Seurat und Signac.¹²

Im Februar 1890 überlegten die Brüder (nachdem Theo am 22. Januar 1890 im Brief T. 25 um Vorschläge gebeten hatte) gemeinsam eine Auswahl von Gemälden für die 6. Jahresschau der Unabhängigen, wo im Endeffekt vom 19. März bis zum 27. April 1890 zehn Werke als die No. 832–841 gezeigt wurden.¹³ Da Vincent durch neue Anfälle seiner Krankheit im Spital von Saint-Rémy verhindert war, führ-

te Theo allein diese Auswahl durch (mit Leinwänden, die im Laden von Père Tanguy aufbewahrt wurden). Das bedeutet aber, daß van Gogh selbst kein geschlossenes Ensemble strukturieren konnte, welches die tieferen Intentionen und Zusammenhänge seiner Malerei hätte offenbaren können, zumal er frische Leinwände, die noch trocknen mußten, mit einbezogen hatte (Brief 626 an Theo vom etwa 12. Februar 1890).¹⁴

Jenes Ziel zu verwirklichen war aber im Januar/Februar 1890 in Brüssel möglich, wo Vincent ein Ensemble von sechs Gemälden zeigen konnte, die, wohl durchdacht, untereinander in Sujets und Farbgebung aufeinander abgestimmt waren. Da somit das wohlüberlegte ›Konzept‹ seiner Kunst von ihm selbst in Brüssel visualisiert worden ist, gewinnt diese Ausstellung von Januar 1890 bei ›Les Vingt‹ beziehungsweise den Vingtisten eine herausragende Bedeutung. Van Goghs Postulat war, weniger zu träumen, wie er dies Gauguin und Bernard vorhielt, als vielmehr zu denken.

Trotz seiner Krankheitsanfälle, die er als »epileptisch« bezeichnete, entstand seine Malerei nicht irrational bloß aus Bauch und Hand, sozusagen extrem subjektivistisch, sondern folgte – trotz schneller Malweise – klar durchdachten Konzeptionen. Im November 1889 gab er im Brief 615 an Theo dieser Perspektive Ausdruck:

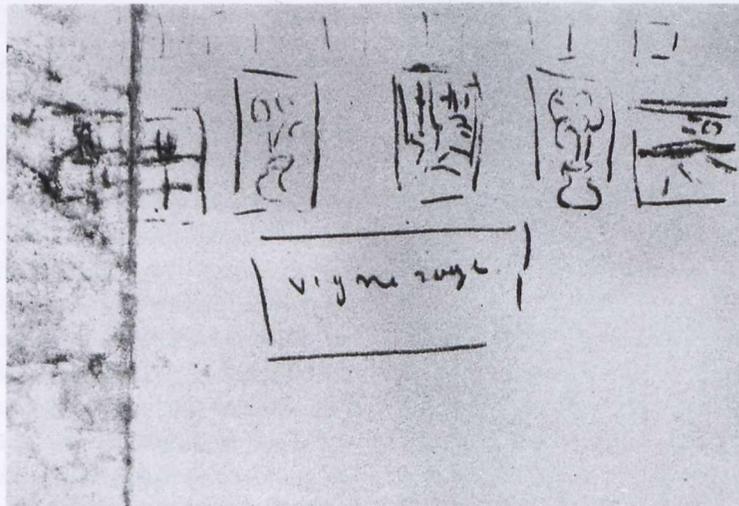
»Sie hatten mich ganz wütend gemacht mit ihren Christusen am Ölberg (leurs christis au jardin), wo nichts wirklich beobachtet ist (...) ich habe an Bernard und auch an Gauguin geschrieben, daß es meiner Ansicht nach unsere Aufgabe sei, zu denken und nicht zu träumen.«¹⁵

Deren religiöse Bilder, besonders Bernards ›Verkündigung‹, ›Christ au Jardin des Oliviers‹ und den ›Kreuztragenden Christus‹ bezeichnete er als »cauchemar« (ein Ausdruck, den Gauguin dann in einer Porträt-Zeichnung aufgriff: Abb. 1).¹⁶ Neben ihren Abstraktionen seien seine Studien grober Realismus – mit Erdgeruch. Mit diesen Begriffen setzte van Gogh eine kunstgeschichtliche Kontradiktion von weitreichender Bedeutung, die weit ins 20. Jahrhundert mit seinem Gegensatz zwischen Kandinsky/Matisse einerseits und Beckmann/Meidner andererseits reicht.¹⁷

Das Ensemble bei den Vingtisten soll deshalb im folgenden genauer vorgestellt werden, weil es wie ein Fluchtpunkt beziehungsweise Kernpunkt des Kunstwollens und Schaffens des Malers wirkt. Vincent war in dieser 7. Jahresschau der Avantgarde in Brüssel neben Paul Signac, Odilon Redon, Toulouse-Lautrec, dem Plastiker Georges Minne, Eugène Boch (den er ja in Arles porträtiert hatte), Giovanni Segantini, Lucien Pissarro und Paul Cézanne zu sehen, also für ihn durchaus in ehrenvoller Gesellschaft.¹⁸

Bereits seit Juli 1889 wußte Vincent, daß er und der ›kleine‹ Bernard nach Brüssel eingeladen werden sollten, denn der Sekretär der Vingtisten, Octave Maus (er war im Juli bei Theo), und der Maler Theo van Rysselberghe (im Oktober bei Theo zu Besuch) hatten in Paris die Gemälde von Vincent, auch die beim Farbenhändler Tanguy, gesehen.¹⁹

Theo berichtet in seinen Briefen T. 19/20 davon, daß ein Brief von den Vingtisten angekommen sei, den Theo weiterleitete: »Gleichzeitig schreibt Maus mir ein paar Zeilen,



2 Vincent van Gogh, Skizze der Hängung von sechs Gemälden. November 1889. Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh



3 Vincent van Gogh, Roter Weinberg (»La vigne rouge«). November 1888.
Moskau, Puschkin-Museum

daß sie sich freuen würden, wenn Du dort ausstelltest, Gemälde und Zeichnungen.«²⁰ Da Theo ferner schrieb, daß die »Schwertlilien« bei den Indépendants Aufsehen erregten und daß bei Tanguy im Ladenfenster das Gemälde des Frühlings mit Pappeln, die das Bild durchschneiden, hänge, welches Theo ungemein gefiel – »das ist wirklich Natur« –, wird Vincent besonders letzteres für Brüssel ausgewählt haben. Und da der Bruder im Brief 19 im Oktober auch außer den »Schwertlilien« die »Postkutschen von Tarascon« und das »Unterholz mit Efeu« (Hochformat) lobte und das Interesse der Vingtisten an farbenstarker Malerei unterstrich, wird Vincent ohne Zweifel durch solche Aussagen für seine Wahl beeinflusst worden sein.

Octave Maus lud den extremen Außenseiter also im November 1889 über den Bruder Theo in Paris ein.²¹ Noch auf die Rückseite der Einladungskarte skizzierte der Maler sofort spontan die Sujets der sechs Tableaux, welche er zu zeigen gedachte, und die geschlossene Anordnung an einer Wand (Abb. 2). Theo ließ in Paris die ungerahmten Leinwände von Tanguy rahmen und schickte die Bilder-Sendung am 3. Januar 1890 nach Brüssel, wie er dem Bruder mitteilte. Mit einiger Mühe und Kombination ist – auf der Basis der Skizze des Künstlers – die Identifizierung der

Gemälde möglich. An Octave Maus antwortete van Gogh am 20. November:

»Monsieur,
avec plaisir j'accepte votre invitation d'exposer avec les Vingtistes. Voici la liste des toiles que je vous destine:
No. 1 Tournesols; 2. Tournesols; 3. Le Lierre; 4. Verger en fleurs (Arles); 5. Champ de blé au soleil levant (Saint-Rémy); 6. La Vigne rouge (Mont Majour).
Toutes ces toiles sont toiles de 30. Je dépasse peut-être les quatre mètres de place, mais croyant que les six ensemble feront, ainsi choisis, un effet de couleur un peu varié, peut-être trouverez-vous moyen de les placer (...).«²²

Im Brief 614 an Theo finden wir einige weitere Hinweise, die der Identifikation der Gemälde dienlich sind:²³ Die zwei »Tournesols« bezeichnet der Maler als Pendants; »Verger en fleurs« meint die Leinwand, seinerzeit bei Tanguy, mit den im Bilde aufragenden blauen Pappeln; »Le lierre« – das Hochformat; das »Champ de blé, soleil levant« ist die Leinwand, an welcher er in diesen Tagen arbeite. Damit haben wir folgende Gemälde, gleichsam eine Art »Polyptychon«, alle im repräsentativen Format auf 30, also etwa 73 x 92 cm, welches Vincent im Gegensatz zu den »études« in seiner Wertung über die kleineren Studien und Repliken (für Tausch oder Verkauf) stellte:

Im Zentrum über dem ›Roten Weinberg‹ (Montmajour), eine Kontradiktion zu Gauguins ›Weinlese in Arles‹, von November 1888 mit der extrem tiefen Raumflucht und der hellen Sonne im Südwesten (F. 495, heute Moskau, Puschkin-Museum, unsere Abb. 3),²⁴ sollte nicht das Amsterdamer Querformat der dunklen Baumstämme mit wildem Efeu im Anstaltsgarten (F. 746 *Le Lierre*, Baumstämme mit Efeu, im Juli gemalt, vgl. Brief 603, Format 73 x 92 cm) hängen, sondern das Hochformat dieses Sujets, ein Winkel im Garten der Anstalt St.-Paul mit einer Bank, links unten signiert »Vincent« (F. 609, heute verschollen), in einer großformatigen Nachzeichnung für Theo überliefert (Amsterdam, Van Gogh-Museum, Abb. 4).²⁵ Mit einer Briefskizze in Brief 592 vom 25. Mai 1889 schilderte Vincent dem Bruder dieses Gemälde großen Formates:

»Voici une nouvelle toile de 30 (...) qui représente les éternels nids de verdure pour les amoureux. De gros troncs d'arbres couverts de lierre, le sol également couvert de lierre et de pervenches, un banc de pierre et un buisson des roses pâles à l'ombre froide. Sur l'avantplan quelques plantes à calice blanc. C'est vert, violet et rose«.

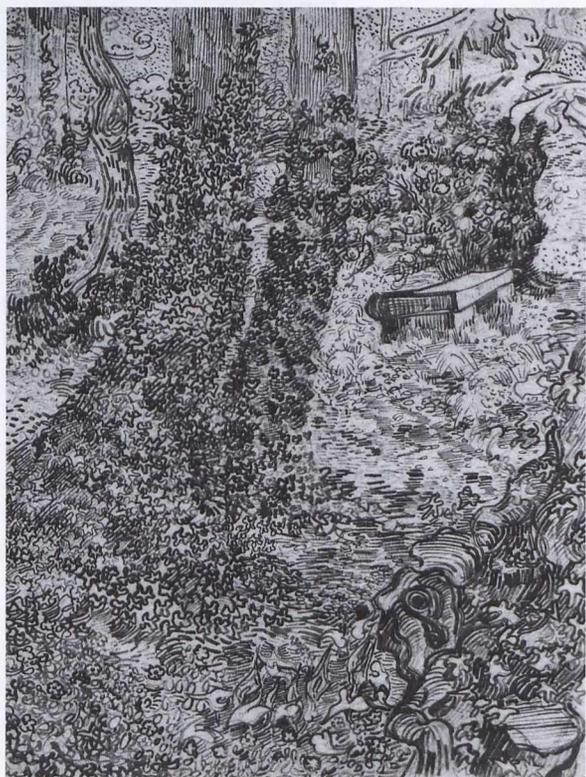
Die Farbe Rosa dürfte sich auf den blühenden Rosenstock hinter der Steinbank beziehen. Man kann sich den Farbklang dieses Gemäldes aus dem späteren, farblich verwandten Querformat in Amsterdam (F. 746) und den kleineren Wiederholungen leicht erschließen: Es ist die Harmonie aus Dunkelgrün, Violett, Rosa, Weiß.

Dieser dunkle Grün- und Violett-Klang im Zentrum der geplanten Hängung wurde eingerahmt von den zwei Versionen der gelben, strahlenden ›Sonnenblumen‹, die – wie auch schon Andreas Blüm schrieb²⁶ – nach der Skizze kaum zu identifizieren sind. Gleichviel, meines Erachtens muß es sich wohl um die Versionen in London und München handeln (F. 454 und 456).²⁷ Vertraut man in der Skizze der dichteren Blütenform rechts, so käme die Münchner Fassung an diese Stelle zu hängen (Abb. 5 und 6).

Rechts im Polyptychon steht sodann das Querformat ›Champ de blé au soleil levant‹, also das Gemälde von November/Anfang Dezember 1889 aus der offenen Serie des ummauerten Feldes, eine existentialistische Serie, die Vincents eigenes Schicksal, sein Eingeschlossensein widerspiegelte (›le champ clôturé‹ – van Goghs Jahres-, Wetter- und Existenzzeiten von Mai 1889 bis April 1890).²⁸ Der Maler arbeitete daran, als er die Einladung aus Brüssel erhielt. Dieses Gemälde aus der ehemaligen Sammlung Oppenheimer, von Meyer Schapiro 1958 besprochen, wurde im April 1985 bei Sotheby's als ›Kornfeld bei untergehender Sonne‹ versteigert (Abb. 7).²⁹ Eine große Nach-

zeichnung für Theo, also keine Vorzeichnung, befindet sich heute in der Graphischen Sammlung zu München (Abb. 8).³⁰ Es handelt sich bei diesem Gemälde von Spätherbst 1889 mit dem Blick nach Osten, über das ummauerte Feld der Anstalt und die Mauer hinweg, um eine Morgenstimmung, in der van Gogh Ruhe und Frieden auszudrücken suchte. Die Farben sind im Original zarter als auf vielen Drucken; wir sehen einen Klang von Violett und Gelbtönen, umfassen von jungem Grün unter der aufgehenden Sonne. Der Standpunkt ist das obere Geschoß in der Anstalt mit dem Blick nach Osten, unter Betonung der Ackerfurchen, wie Brief 614 an Theo, Brief 16 an die Schwester und Brief 21 an Émile Bernard reflektieren. Van Gogh hatte im Männertrakt der Anstalt außer seinem Schlafraum noch von den leer stehenden Räumen ein Arbeitszimmer bekommen, in dem er malen konnte, wenn er nicht ins Freie durfte.³¹

Eine genauere Beschreibung seines Projektes lieferte der Maler gegenüber seiner Schwester Willemien zu Anfang Dezember 1889:



4 Vincent van Gogh, Nachzeichnung zum Gemälde ›Le lierre‹, Mai/Juni 1889. Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh



5 Vincent van Gogh, Sonnenblumen. 1888. London, National Gallery

»Nach Brüssel möchte ich Sonnenblumen schicken, einen ganz roten Weingarten im Herbst, einen blühenden Obstgarten, efeumrankte Baumstämme und schließlich ein Feld mit jungem Korn bei Sonnenaufgang. Ich arbeite zur Zeit an dieser Leinwand, sie ist (mit den blühenden Obstbäumen, die Theo so gefallen, wie er sagte) das Zarteste, was ich gemalt habe. Die fliehenden Linien der Furchen laufen tief in den Raum gegen einen Hintergrund von violetten Hügeln. Die Erde ist rosa und violett, aber (sozusagen) marmoriert mit dem jungen Grün-Gelb des Kornes. Der Himmel im Hintergrund mit einer Sonne ist in Zitronengelb matt und rosa.«³²

Zum Schluß verwendete Vincent aber von seinen drei Chromgelbs auch noch Chrom II in der Aureole der Sonne. Dies bestätigt auch Ende November der lange Brief 21 an Bernard: »Die weiße Sonne ist von einer großen gelben Aureole umgeben. Hierin habe ich, im Gegensatz zu anderen Leinwänden, versucht Ruhe und Frieden auszudrücken.«

Das Gemälde war zu der Zeit fertig, und der Kommentator zu Bernard stand im Kontext der Probleme religiöser

Malerei (kann man Christus nach Rembrandt und Delacroix noch malen oder nur symbolisieren?) und Vincents starker Ablehnung von Bernards ›Kreuztragender Christus‹ und ›Christus am Ölberg‹. Er erinnerte den Freund daran, daß man im Ziel, Angst auszudrücken, nicht den historischen Garten von Gethsemane als Sujet zu malen braucht, daß man, um ein tröstendes und zartes Motiv zu realisieren, nicht sogleich die Figuren der Bergpredigt darstellen müßte.³³

Schauen wir auf der flüchtigen Skizze (Abb. 2) nach links, so erkennen wir nur einen Bildteil mit horizontalen Strichen und einer aufragenden, baumähnlichen Form. Es muß sich nach Vincents Angaben »Verger en fleurs, Arles« um das Meisterwerk in München handeln (F. 516, heute Neue Pinakothek, 1903/05 von Hugo von Tschudi erworben,³⁴ 1909 nach München gekommen, 72 x 92 cm, nicht signiert), in welchem die Komposition einen Blick durch die Pappelallee von der römischen Gräberstraße Alyscamps hinauf zur Stadtkrone von Arles mit dem romanischen

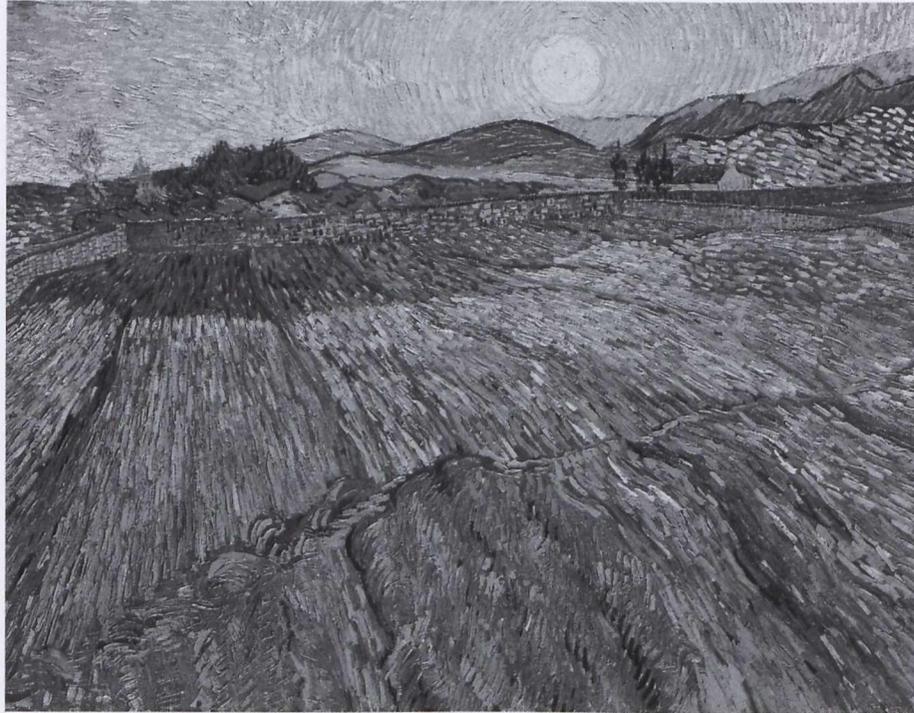


6 Vincent van Gogh, Sonnenblumen vor blaugrünem Grund. 1888.
München, Neue Pinakothek

Turm von Saint Trophime in mattem Blau nimmt, so daß man zwischen den Baumstämmen die kleinen blühenden Obstbäume von Frühjahr 1889 erkennt (Abb. 9). Das expressive Werk wurde nach der Abreise Gauguins gemalt, nun wieder ohne dessen Abstraktions-Druck eine raumtiefe Ansicht, voll suggestiver Farben, in denen moduliertes Blau dominiert. Ohne Zweifel bedeutet dieses Meisterwerk eine Kontradiktion zu Gauguins Forderungen nach »Abstraktion« beziehungsweise aus dem Gedächtnis zu arbeiten, und insbesondere schuf Vincent somit ein Gegenbild zu Gauguins »Les arbres bleus« von Arles 1888 (Kopenhagen, Ordrupgaard Collection),³⁵ das die Teile der Natur wie auf einem Teppich verflachte.

Damit sind die sechs Gemälde, die im Januar 1890 in Brüssel hingen und von denen »La vigne rouge« verkauft wurde, identifiziert. Ende Oktober hatte der Maler seinen Roten Weinberg noch für Willemien (s. Brief W. 15) bestimmt, allerdings in einer Wiederholung (Kopie), zu der es aber nicht mehr gekommen ist. Zu dieser Komposition im

Puschkin-Museum, auf grobe Sackleinwand (toile de sac = Jute, 74 x 93 cm) gemalt, die Gauguin in Arles angeschafft hatte und die die Farben stärker einsaugte als grundierte Malleinwände, sind noch einige Erläuterungen zu geben (siehe Abb. 3). Im November sahen beide Maler in der Nähe von Arles, westlich Montmajour, im Blick zurück auf Arles bei tiefstehender Sonne, einen nach einem Regenschauer glänzenden roten Weingarten. Vincent gab eine winzige Skizze³⁶ im Theo-Brief 561 und führte dann die große Leinwand im Format 30 zum Teil aus der Beobachtung, zum Teil bei schlechtem Wetter auf dem Wege der Memorierung (also dem Gedächtnis) aus. Der enorm tiefe Raumzug, quasi eine Art Trichterperspektive von vorn links nach rechts hinten, mit der Allee links am Hügel von Montmajour, die weiße Sonne in Chromgelb wie als Fluchtpunkt der Perspektive sowie die Spiegelung der Sonne im kurvigem Wasserlauf rechts, dies scheint alles beobachtet vor der Natur. Die eckigen Frauenfiguren dagegen verraten die gleiche Unsicherheit, die van Goghs Figuren der »Abstrac-



7 Vincent van Gogh, »Champ de blé au soleil levant (Saint Rémy)«. Privatbesitz

tion«, die Bilder aus dem Kopf zeigen, wie sie Gauguin von ihm forderte (zum Beispiel die zwei Studien der Alyscamps, die ›Zeitungsleserin‹, die ›Arena in Arles‹). Auch der Pferdekarren und die zwei Häuser am Horizont sind ungenau proportioniert, also wohl aus dem Kopf eingesetzt. Das Ganze aber ist eine höchst suggestive Vision und steht in offenem Kontrast zu Gauguins teppichhafter Fassung des Themas ›Vendanges – Misères humaines‹ (Kopenhagen, Ordrupgaard Collection).³⁷ Vincent konnte die rote Landschaft von November mit dem rasanten Tiefenzug an Anna Boch, die Schwester des Vingtisten Eugène Boch, der in der 7. Ausstellung ebenfalls vertreten war, für 400 Fr. in Brüssel verkaufen.³⁸

Theo lobte um den 8. Dezember 1889 in seinem Brief (T. 21) die Auswahl für Brüssel:

»In letzter Zeit stellt Tanguy viele Deiner Gemälde aus; er sagte, er hoffe, die ›Bank mit Efeu‹ zu verkaufen. Die Auswahl, die Du für Brüssel getroffen hast, ist ausgezeichnet. Ich habe Rahmen bestellt. Bei den ›Sonnenblumen‹ lasse ich den schmalen Holzrand stehen und gebe dann einen weißen Rahmen darum. Für die anderen weiße Rahmen oder solche aus natürlichem Holz. Du schreibst mir nicht, ob Du Zeichnungen ausstellen willst. Als Maus hier war, gefielen sie ihm sehr (...)«³⁹

Zur Frage des Rahmens ist zu sagen, daß Gauguin bei seiner Anwesenheit in Arles im November 1888 den simplen weißen Rahmen – auch aus Kostenersparnis – derart propagierte, daß Vincent an seinen Bruder (Brief 561) schrieb, Gauguin sei der Erfinder des weißen Rahmens. Das war jedoch falsch, Gauguin schmückte sich mit fremden Federn. Denn es war Camille Pissarro, der seine Gemälde 1883 für seine Sonderausstellung bei Durand-Ruel mit weißen Rahmen versah, wie wir aus den Briefen an seinen Sohn Lucien wissen.⁴⁰

Die Eröffnung in Brüssel fand am 18. Januar 1890 statt,⁴¹ Vincent konnte daran nicht teilnehmen. Über die endgültige definitive Hängung seiner Gemälde wissen wir nichts. Sein Bruder Theo erhielt Nachricht aus Brüssel wegen des Verkaufs des Gemäldes. Octave Maus schrieb an den Kunsthändler: »Sagen Sie ihrem Bruder, daß ich über seine Beteiligung am Salon der Vingtisten sehr erfreut war, im Hin und Her der Diskussionen sind ihm lebhafteste künstlerische Sympathien zuteil geworden.«⁴²

Faßt man das Ganze des Ensembles ins Auge (Abb. 10), so hatte van Gogh damit die einmalige Chance realisiert, die umfassende Konzeption seiner Kunst nach der Seite der Formgebung, des Kolorits und nach der Seite des Gehaltes



8 Vincent van Gogh, Nachzeichnung des Gemäldes Abb. 7. November 1889.
München, Staatliche Graphische Sammlung

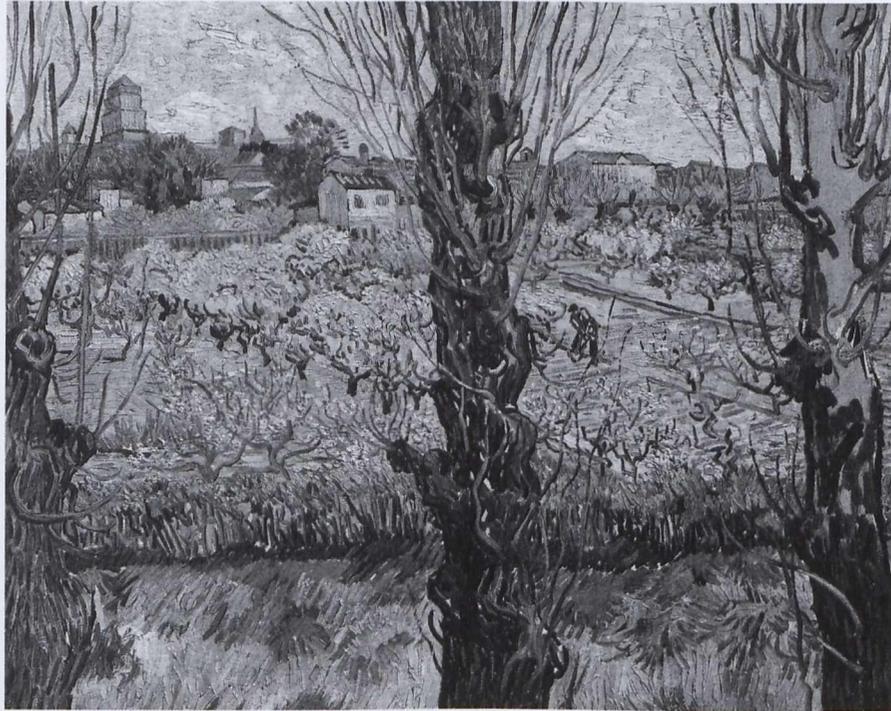
zu demonstrieren. Das heißt, er setzte die suggestive Farbe in extremen Gegensätzen und nach den Steigerungen der komplementären Kontraste ein. Und er suchte mehr als Formales, mehr als eine formale bildmäßige Synthese (wie sie Gauguin wollte) zu realisieren: Das Ganze konnte als eine ›Décoration‹ in seinem Sinne gesehen werden und war einem gemeinsamen synthetischen Gehaltsziel unterworfen – dem der Anschauung der Jahreszeiten. Links stünde der Frühling mit den blühenden Obstbäumen, die van Gogh bereits im April 1888 in einer offenen Serie gemalt hatte. In der Mitte wäre mit den beiden ›Tournesols‹ in leuchtendem Chromgelb und dem zentralen dunklen Efeu-Bild mit einer Bank für Liebespaare (!) der Sommer symbolisiert. Rechts würde mit dem gefurchten Kornfeld, einem »Champ clôturé«, im November der Winter beginnen, während das tiefrote, zwischen Zinnober und Karminrot changierende Weinbergbild zuunterst (oder darüber?) den leuchtenden Herbst anschaulich wirksam machte. Das Ganze wäre zugleich insgesamt, als Ensemble, ein ›Werk‹ für sich. Dies war dem Maler im übrigen bewußt, wie dem Ende des Briefes an Theo 614 zu entnehmen ist.

Gegenüber Albert Aurier erwähnte Vincent am 12. Februar 1890 in seinem Dankesbrief für dessen Artikel ›Les

Isolés‹ (im *Mercure de France* von Januar 1890)⁴³ die beiden Sonnenblumen-Gemälde, die zur Zeit bei *Les Vingt* ausgestellt seien; sie symbolisieren eine Art ›Dankbarkeit‹ in ihrer Farbqualität, erläuterte der Maler. Und er stellte seine Blumenbilder neben die von Monticelli, Quost und Jeannin, um zugleich eine allzu klare Trennungslinie zwischen den Impressionisten und anderen Temperamenten zu bezweifeln. Übrigens, auch im Brief an die Schwester Willemien von Februar 1890 (W. 20) taucht die Idee der Dankbarkeit als symbolischer Gehalt der Sonnenblumen auf:

»deshalb war ich so froh über den Brüsseler Erfolg (...) bei solchen Gedanken kommt mir der Wunsch, mich zu erneuern und zu versuchen Verzeihung zu bekommen, daß meine Gemälde beinahe wie Angstschreie sind, – wenn sie auch in der bäuerlichen Sonnenblume die Dankbarkeit symbolisieren.«⁴⁴

Im Gegensatz zu Henry De Groux, einem der Vingtisten, der vom abscheulichen »Pot de soleils de Mr. Vincent« sprach,⁴⁵ hatte Aurier die edelsteinartige Leuchtkraft der Gemälde van Goghs hervorgehoben, also das, was dieser selbst als »la couleur suggestive« in seinen Briefen 520, 533, 539 definierte, die er als eigenmächtiger Kolorist, in Freiheit der Übertreibung (›exagération‹) einsetzen wollte.



9 Vincent van Gogh, »Verger en fleurs (Arles)«. April 1889. München, Neue Pinakothek

Theo van Gogh hat die Gestaltungsprinzipien seines Bruders bereits früh klar erkannt⁴⁶ und diese gültig nach Form und Farben definiert, mit denen das symbolisierende beziehungsweise sinnbildliche Darstellungsziel erreicht werde: Das Symbolische suche und finde Vincent auf dem Wege der Vereinfachung (»simplicité«) und der gewaltsamen Entstellung (»déformation«) der Form, in Synthese mit der enormen Leuchtkraft der komplementären Farben.⁴⁷

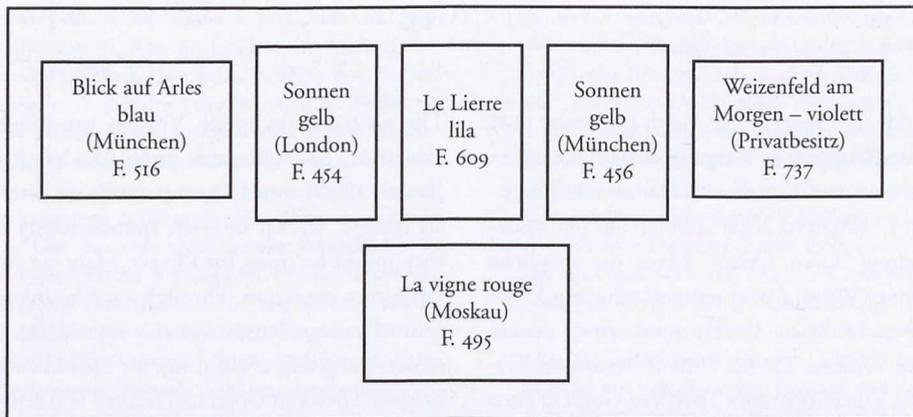
Damit erreichte van Gogh – statt einer bloß formalen Synthese aus Farben und Formen (à la cloisonné) wie Bernard und Gauguin⁴⁸ – eine Synthese aus expressiven Gestaltungsprinzipien und sinnbildlichem Ziel, aus Form-Gestalt und Gehalt, das heißt die höhere Art und die höhere Qualität der Synthese. Aus der formal orientierten Kunst des Gauguin-Kreises entwickelte sich folgerichtig die weitere, zunehmende Abstraktion und »Raumscheu«⁴⁹ und zwar von Sérusier zu Kandinsky. Aus van Goghs vitalistisch-dionysischer Kunst aber entfaltete sich der Expressionismus Ludwig Meidners, der Brücke-Maler, Max Beckmanns und Chaim Soutines.

Man könnte zum Schluß auch fragen, warum Vincent van Gogh nicht andere Meisterwerke seines reifen Schaffens, einzelne Gemälde aus den Serien »Jardin du poète« und der Porträts oder »Amitié« (Fischerboote am Strand von

Saintes-Maries de la Mer)⁵⁰ in Brüssel zeigte. Insbesondere könnte man nach herausragenden Bildnissen fragen angesichts des hohen Stellenwertes, den der Maler dem Porträt als Aufgabe und seinen Porträts wie dem Kopf des Zuaven-Unterleutnants Paul Milliet, dem Bildnis des Malers Eugène Boch oder dem beseelten Porträt des jungen Armand Roulin (zweite Version, Essen, Folkwang-Museum, Abb. 11) oder dem Bauern Patience Escalier (Kunsthau Zürich, Leihgabe) zuwies.⁵¹ Im Hinblick auf das Porträt des individuellen Menschen, welches im Impressionismus und im Pointillismus mehr als in eine Krise geriet, nämlich vor dem Ende stand, war es schließlich van Goghs Ziel, diese Kunstaufgabe wieder zu erneuern, wie aus dem folgenden Satz hervorgeht.⁵² An den Bruder, in Brief 531:

»In einem Gemälde/tableau möchte ich etwas Tröstendes sagen – wie eine Musik. Ich möchte Männer und Frauen malen mit diesem gewissen Ewigen, wofür früher der Nimbus das Symbol war (...) ach, das Porträt, das Porträt mit dem Geist und mit der Seele des Modells, das muß unbedingt kommen.«

Hierbei dachte van Gogh an Carel Fabritius' Selbstporträt (um 1650) im Museum zu Rotterdam, welches in seinem Gedächtnis lebte, und an die Bildnisse Rembrandts voller Beseelung.⁵³



10 Anordnung der Hängung für ›Les Vingt‹, 1890

Und noch kurz vor seiner Resignation schreibt er um den 5. Juni 1890 aus Auvers an die Schwester Willemien (Brief W. 22) – zur Zeit der Arbeit am Selbstporträt und den Gachet-Bildnissen:

»Am leidenschaftlichsten (...) fesselt mich das Porträt, das moderne Porträt. Ich suche ihm durch die Farbe beizukommen (...) ich erstrebe es, ich möchte Porträts malen, die hundert Jahre später den Menschen jener Zeit wie Erscheinungen vorkommen. Aber das suche ich nicht durch photographische Ähnlichkeit zu erreichen, sondern durch leidenschaftlichen Ausdruck (par nos expressions passionnées), indem ich als Ausdrucksmittel und als Mittel der Steigerung des Charakters (exaltation) unser Wissen von der Farbe und unser modernes Farbengefühl einsetzte (...)«⁵⁴

Diese Prinzipien schließen das ein, was kunsttheoretisch seinerzeit zwischen Einfachheit (»simplicité«) und Übersteigerung (»exagération«) verstanden wurde und van Gogh mit seiner psychischen Kraft von »lucidité« durchdrang.

Aber Vincent hat aus dem Ensemble für Brüssel sowohl die urbanen Landschaften (Stadtbilder wie die Place Lamartine mit dem gelben Haus vor blauem Himmel oder die Cafét Terrasse Place du Forum mit der herannahenden Postkutsche) als auch die ihm so wichtigen Porträts ausgeschieden. Sein Wollen, seine Absicht für Brüssel war ein anderes. Zwischen dem leuchtenden Blau links und dem zarten Violett rechts wurde das mittig plazierte dunkellila und grüne Gemälde mit der Liebespaar-Bank mit einem blühenden Rosenstock gerahmt von den strahlend gelben ›Tournesols‹, während der ›Rote Weinberg‹ meines Erachtens letztlich besser darüber stände: die Farbakzente der provençalischen Jahreszeiten. Sieht man die Skizze auf der Einladung genauer an, so erkennt man über dem Poly-

ptychon auch die einfache Reihung der sechs Gemälde an einer Wand als eine Möglichkeit. Wenn wir heute auch keinen Anhaltspunkt oder Photographien haben, wie die Vingtisten und Maus die Werkgruppe van Goghs definitiv hängten, ohne Zweifel bildet sie einen signifikanten Fokus auf das kurze, intensive Schaffen des Vorbereiters des europäischen Expressionismus.



11 Vincent van Gogh, Bildnis des Armand Roulin. Dezember 1888. Essen, Folkwang-Museum

RESÜMEE

Die sechs Gemälde, die Vincent van Gogh im Januar 1890 in der Avantgarde-Gruppe »Les Vingt« in Brüssel ausstellen konnte, bildeten eine vom Künstler als Ganzes durchdachte Gruppierung. Er skizzierte sogar spontan auf der Rückseite der Einladung durch Octave Maus die mögliche Anordnung an einer Wand. Aus einer methodischen Kombination von verschiedenen Briefen und dieser Skizze rekonstruiert der Verfasser die für Brüssel bestimmte Gemäldegruppe, die Vincents Bruder Theo van Gogh in Paris rahmen und versenden ließ. Dabei können die Landschaften mit Sicherheit identifiziert werden; lediglich die neben dem zentralen Gemälde plazierten zwei »Tournesols« – wahrscheinlich die Werke in London und München – bleiben unsicher. Ohne Zweifel repräsentiert die Struktur der Werkgruppe ein konzipiertes Ensemble in »suggestiven Farben«, ein zentraler Begriff van Goghs, jedoch nicht als ein Selbstausdruck dieser Farben, sondern vielmehr als leidenschaftliche Symbolsprache für die Differenz der Jahreszeiten, wie sie der Künstler im Süden erlebte. Seine Landschaften wurden zu Sinnbildern des menschlichen Daseins – mittels einer symbolischen Überhöhung, das heißt einer Annäherung von Formgestalt und Bedeutung.

The six paintings which Vincent van Gogh was able to exhibit at the avant-garde group Les Vingt in Brussels in January 1890 formed a group which the artist conceived as an integral whole; he even spontaneously sketched how they might be hung for Octave Maus on the back of the exhibition invitation. Through a methodological combination of various letters and this sketch, the author reconstructs the group of paintings for Brussels, which Vincent's brother Theo van Gogh had framed and sent from Paris. It was thus possible to safely identify the landscapes, while uncertainty still exists about the two Sunflowers – probably the works in London and Munich – which were hung beside the central painting. There can be little doubt that the structure of the group of works constitutes a deliberate ensemble in »suggestive colours«, an important concept for van Gogh, not as a self-expression of these colours, however, but rather as an avidly symbolic idiom for the differences which the artist experienced between the seasons in the south. His landscapes became ciphers of human existence – by way of a symbolic intensification, i.e., the approximation of form and meaning.

ANMERKUNGEN

- ¹ Guy de Maupassant, Pierre et Jean. Hrg. und eingeleitet von Pierre Cogny, Paris 1959, S. 5. Van Gogh las dieses Buch im Frühjahr 1888 in Arles und wies den Bruder Theo in Brief 470 nachdrücklich auf das Vorwort mit seinen kunsttheoretischen Postulaten hin.
- ² Ausst. Kat. Die Haager Schule. Hrg. von John Sillevs/Roland Dorn/Hans Kraan, Kunsthalle Mannheim 1987, S. 75; Ausst. Kat. Van Gogh und die Haager Schule. Hrg. von Roland Dorn, Kunstforum Wien, Wien 1996, S. 175 – 177.
- ³ Siehe Brief 615 in: Correspondance complète. Hrg. von Georges Charenso, 3 Bände, Paris 1960, Bd. 3, S. 407; Vincent van Gogh, Sämtliche Briefe. Hrg. von Fritz Erpel, Berlin 1965 – 1968, Bd. 4, 1965, S. 340 (zur neuen kritischen, holländischen Briefausgabe und Zählung siehe Han van Crimpen in Anm. 8); vgl. Roland Dorn, Als Zeichner unter Malern: Vincent van Gogh in Den Haag 1881 – 1883. In: Ausst. Kat. Haager Schule 1987 (wie Anm. 2), S. 77, Anm. 34.
- ⁴ John Rewald, Von van Gogh zu Gauguin – die Meister des Nachimpressionismus. München/Wien 1957, S. 68f. mit den Erinnerungen von Bernard an diese Schau (und S. 78 die Anm. 59); Ausst. Kat. Van Gogh à Paris. Hrg. von Françoise

Cachin/Bogumila Welsh-Ovcharov, Musée d'Orsay Paris 1988, S. 33, 120 und 166; ausführlich dazu Richard Thomson, Die kulturelle Geografie des Petit Boulevard. In: Van Gogh und die Maler des Petit Boulevard, hrg. von Cornelia Homburg, Saint Louis/Frankfurt a. M. 2001, S. 83f.

- ⁵ An Theo Brief 510: »L'exposition de crépons que j'ai eue au Tambourin a influencé Anquetin et Bernard joliment, mais cela a été un tel désastre. Pour la deuxième exposition dans la salle Boulevard de Clichy, je regrette moins la peine. Bernard y ayant vendu son premier tableau, Anquetin y ayant vendu une étude, moi ayant fait l'échange avec Gauguin, – tous nous avons eu quelque chose.« In: Correspondance complète 1960 (wie Anm. 3), Bd. 3, S. 135.
- ⁶ Zu diesem Tausch mit Gauguin und der eigenen Serie der »Sonnenblumen« s. Roland Dorn, Kommentare. In: Ausst. Kat. Van Gogh und die Moderne, Essen 1990, S. 117.
- ⁷ Mark Roskill, Van Gogh's exchanges of work with Émile Bernard in 1888. In: Oud-Holland, Bd. 86, 1971, S. 142 – 179.
- ⁸ Brief 553a an Gauguin in: Correspondance complète 1960 (wie Anm. 3), Bd. 3, S. 226; Friedrich Bayl, Vincent van Gogh, Briefe über die Kunst. Köln 1963, S. 109; Sämtliche Briefe

- 1965–1968 (wie Anm. 3), Bd. 5, 1968, S. 302 f.; Han van Crimpen, *De brieven van Vincent van Gogh* (neue Zählung, kritische Edition). Den Haag 1990, Bd. 3, Brief Nr. 699, S. 1730: »(...) des mesures à prendre pour sauvegarder l'existence matérielle des peintres et de sauvegarder les moyens de production (couleurs, toiles) et de sauvegarder à eux directement leur part dans le prix que ne prennent leurs tableaux actuellement que longtemps après avoir cessé d'être la propriété des artistes.« Das war eine revolutionäre Perspektive, der der heutige kapitalistische Kunstmarkt, besonders mit van Goghs Werken, nur Hohn lacht. – Zu Theo als Kunsthändler vgl. Andreas Blüm/Chris Stolwijk/Henri Loyrette/Richard Thomson, *Ausst. Kat. Theo van Gogh – Marchand de tableaux, collectionneur, frère de Vincent*. Amsterdam/Paris 1999–2000.
- ⁹ Siehe Gustave Coquiou, *Les Indépendants 1884–1920*. Paris 1920, S. 13; Theodor Reff (Hrg.), *Modern Art in Paris*. New York/London 1982, Bd. 9 (Salons of the Indépendants); Andreas Blüm, *Displaying Van Gogh 1886–1999*. In: *Van Gogh Museum Journal*, 1999, S. 68.
- ¹⁰ Maurice Malingue, *Lettres de Paul Gauguin à sa femme et à ses amis*. Paris 1949, Brief LXXVII an Schuffenecker aus Pont-Aven; *Catalogue de l'Exposition de Peintures du Group Impressionniste et Synthétiste, Juni 1889 zur Zeit der Weltausstellung in Paris*; Reff 1982 (wie Anm. 9), Bd. 28; vgl. die Nachrichten von Theo van Gogh an Vincent im Brief T. 10, in: *Sämtliche Briefe 1965–1968* (wie Anm. 3), Bd. 6, 1968, S. 17 f.: »Lautrec durfte nicht mitmachen, weil er in einem Club ausgestellt hatte«; Wojtech Jirat-Wasiutynski, Bernard und Gauguin – die Avantgarde und die Tradition. In: *Ausst. Kat. Émile Bernard 1868–1941*, hrg. von Mary Anne Stevens, Mannheim/Amsterdam 1990, S. 52.
- ¹¹ Gegenüber seinem Kunsthändler Theo van Gogh rechtfertigte sich Gauguin im Brief vom 1. Juli; vgl. Rewald 1957 (wie Anm. 4), S. 284 f.; Thomson 2001 (wie Anm. 4), S. 84; Aurier rückte die Malerei von Gauguin näher an den mystischen Symbolismus statt zum Synthetismus. Die beiden Begriffe im Titel der Ausstellung hatten zu Verwirrung und vagen Zuweisungen geführt, wie Rewald 1957 bereits zeigte.
- ¹² Reff 1982 (wie Anm. 9), Bd. 9, 1888, Kat. S. 42, 1889, Kat. S. 20; Rewald 1957 (wie Anm. 4), S. 340 f.
- ¹³ Reff 1982 (wie Anm. 9), Bd. 9, 1890, Kat. S. 40.
- ¹⁴ Brief 626 in *Correspondance complète 1960* (wie Anm. 3), Bd. 3, S. 437; vgl. die deutsche Ausgabe *Sämtliche Briefe 1965–1968* (wie Anm. 3), Bd. 4, 1965, S. 358; und die neue Zählung der kompletten Briefe bei van Crimpen 1990 (wie Anm. 8), Bd. 4, Nr. 855.
- ¹⁵ Van Gogh an Theo: »C'est que j'ai travaillé ce mois-ci dans les vergers d'oliviers, car ils m'avaient fait engrager avec leurs Christs au jardin, où rien n'est observé (...) et j'ai écrit à Bernard et aussi à Gauguin, que je croyais que la pensée et non le rêve était notre devoir«, Brief 615 der alten Zählung; vgl. *Correspondance complète 1960* (wie Anm. 3), Bd. 3, Nr. 615, S. 407; *Sämtliche Briefe 1965–1968* (wie Anm. 3), Bd. 4, 1965, S. 340; van Crimpen 1990 (wie Anm. 8), Bd. 4, Nr. 825, S. 1976.
- ¹⁶ Nach der Forderung zu denken und nicht zu träumen fiel Vincents Ausdruck »cauchemar« hinsichtlich der religiösen Bilder Bernards und Gauguins, und er nannte sie »Fiasko statt Fortschritt« (»de dégringolade au lieu de progrès«). Vgl. ferner van Goghs Brief 21 an Bernard um den 20. November, wo er auch das Wort »cauchemar« verwendete und sich gegen die von Gauguin geforderten Abstraktionen aussprach: »Als Gauguin in Arles war, ließ ich mich ein- oder zweimal zu solcher Abstraktion hinreißen, in der ›Berceuse‹, der ›Romanleserin‹ (...) und damals schien mir die Abstraktion ein reizvoller Weg. Aber sie ist verzaubertes Land, mein Lieber, und schnell findet man sich vor einer Mauer.« *Correspondance complète 1960* (wie Anm. 3), Bd. 3, S. 413; Bayl 1963 (wie Anm. 8), S. 99; van Crimpen 1990 (wie Anm. 8), Bd. 4, Nr. 824, S. 1973. – Gauguin unterschrieb später die Zeichnung eines Gruppenporträts mit Schuffenecker, Bernard und ihm selbst mit »un cauchemar«, siehe dazu Rewald 1957 (wie Anm. 4), S. 299; Henri Dorra, Emile Bernard and Paul Gauguin. In: *Gazette des Beaux-Arts*, Bd. 45, 1955, S. 227 ff.; Roland Dorn, Bernard und Van Gogh. In: *Ausst. Kat. Émile Bernard 1990* (wie Anm. 10), S. 45; Bogumila Welsh-Ovcharov, *Vincent van Gogh and the Birth of Cloisonism*. Toronto 1981, S. 46.
- ¹⁷ Dazu Dietrich Schubert, *Die Beckmann-Marc-Kontroverse von 1912: Sachlichkeit versus ›Innerer Klang‹*. In: *Expressionismus und Kulturkrise*, hrg. von Bernd Hüppauf (Reihe Siegen 42), Heidelberg 1983, S. 207–244; derselbe, *Van Goghs ›Alter Bauer‹ von August 1888 und Gauguins ›L'Homme au bâton‹ im Petit Palais – eine Konfrontation*. In: *Opus Tesselatum Festschrift für Peter C. Claussen*, hrg. von K. Corsepius/D. Mondini, Zürich 2004, S. 357–374.
- ¹⁸ Madeleine O. Maus, *Trente années de lutte pour l'art – Les XX La Libre esthétique 1884–1914*. Brüssel 1980, S. 95–100; Blüm 1999 (wie Anm. 9), S. 68 f.
- ¹⁹ Theo an Vincent am 16. Juli 1889: »Es sind verschiedene Leute hier gewesen, um sich Deine Gemälde anzusehen – die Pissaros, Vater Tanguy, Verenskiold, ein Norweger, der sehr begabt ist, und in der norwegischen Abt. auf der Ausstellung von Maus die Ehrenmedaille bekam. Dieser letztere ist der Sekretär der Vingtisten in Brüssel. Er hat mich gefragt, ob Du in der nächsten Ausstellung ausstellen möchtest. Es hat noch Zeit (...)« vgl. *Sämtliche Briefe 1965–1968* (wie Anm. 3), Bd. 6, 1968, S. 18 f.
- ²⁰ Briefe T. 19 und 20 in: *Sämtliche Briefe 1965–1968* (wie Anm. 3), Bd. 6, 1968, S. 26 f.
- ²¹ Briefe T. 20 und T. 22 vom 22. Dezember 1889 in: *Sämtliche Briefe 1965–1968* (wie Anm. 3), Bd. 6, 1968, S. 27–31; van Crimpen 1990 (wie Anm. 8), Bd. 4, Nr. 821 und 833; Blüm 1999 (wie Anm. 9), S. 68 f.
- ²² Maus 1980 (wie Anm. 18), S. 100; *Correspondance complète 1960* (wie Anm. 3), Bd. 3, S. 405 die Hängungsskizze, neben Brief an Theo 614, in welchem Vincent über seine Pläne in Brüssel berichtet; van Crimpen 1990 (wie Anm. 8), Bd. 4, S. 1966 und Nr. 823 Vincent an Maus am 20. November 1889.
- ²³ Brief an Theo 614 alter Zählung in *Correspondance complète 1960* (wie Anm. 3), Bd. 3, S. 404; van Crimpen 1990 (wie Anm. 8), Bd. 4, Nr. 822; Rewald 1957 (wie Anm. 4), S. 342 f.; aber Seite 385 (in seiner Anm. 48) identifizierte Rewald die Gemälde bis auf den »Vigne rouge« nicht korrekt.
- ²⁴ Ronald Pickvance, *Van Gogh in Arles*. New York 1984, Nr. 119 not in exhibition; Welsh-Ovcharov 1981 (wie Anm. 16), Nr. 56

- Gauguins ›Roter Weinberg‹ (Misères humaines), über das eine heute verschollene Briefskizze an Bernard Auskunft gab (a. a. O. fig. 64). – Vgl. auch Schubert 2004 (wie Anm. 17), S. 370.
- ²⁵ Ehemals Slg. Julien Tanguy, vgl. Merete Bodelsen, Gauguin og Van Gogh i København i 1893. Kopenhagen 1984, Kat. Nr. 69. Das Van Gogh-Museum Amsterdam besitzt noch die exakte Zeichnung F. 1522 dieser Komposition, Feder/Tusche 62 x 47 cm (Jan Hulsker, The complete Van Gogh. London 1980, Nr. 1695; E. van Uitert/L. van Tilborgh, Vincent van Gogh – Paintings. Amsterdam 1990, S. 218; J. van der Wolk/R. Pickvance, Vincent van Gogh – Drawings. Otterlo 1990, Nr. 228). – Im Brief an Theo 592 ist ebenfalls eine grobe Zeichnung überliefert, vgl. Correspondance complète 1960 (wie Anm. 3), Bd. 3, S. 342; Ronald Pickvance, Van Gogh in Saint-Rémy and Auvers. New York 1986/87, S. 30 und 82 ging jedoch nicht auf die große Nachzeichnung des Gemäldes ein. Die Tusche dieser Zeichnung war bereits 1990 stark verblaßt, eine gute Reproduktion findet sich in: Vincent van Gogh – Der Zeichner, 52 Lichtdrucktafeln. Wacker-Verlag Berlin o. J.; vgl. jetzt Ausst. Kat. Vincent van Gogh – The Drawings. Hrg. v. Colta Ives u. a., Amsterdam/New York 2005, Nr. 107.
- ²⁶ Blüm 1999 (wie Anm. 9), S. 69. – Blüm meinte, daß zwei Gemälde Vincents nur nach Schwarz-Weiß-Reproduktionen zu beurteilen sind; es handelt sich jedoch nur um F. 609 »Le Lierre« (verschollen).
- ²⁷ Zu den Sonnenblumen-Gemälden als konzipierte Serie und als ›Décoration‹ für einen Raum im Gelben Haus in Arles vgl. die bahnbrechende Untersuchung von Roland Dorn, Décoration – Van Goghs Werkreihe für das Gelbe Haus. Hildesheim/Zürich 1990, S. 335–348. Bereits in den 80er Jahren hatten Dorn und ich manche Fragen gemeinsam erörtert. Roland Dorn, Van Gogh's Sunflowers serie – the fifth toile de 30. In: Van Gogh Museum Journal, 1999, S. 43–61; Louis van Tilborgh/Ella Hendriks, The Tokyo Sunflowers – a genuine repetition by Van Gogh or a Schuffenecker forgery? In: Van Gogh Museum Journal, 2001, S. 17–42; Douglas Druick/Peter K. Zegers, Ausst. Kat. Van Gogh and Gauguin – L'Atelier du Midi. Chicago 2001/Amsterdam 2002, Kat. Nr. 61 und 84 (F. 457 in Tokyo); dazu auch Dietrich Schubert, Echt Falsch? In: Süddeutsche Zeitung, 7. März 2002.
- ²⁸ Dietrich Schubert, Vincent van Goghs Porträt des Armand Roulin. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. 46, 1985, S. 329–348, Anm. 21.
- ²⁹ Meyer Schapiro, Van Gogh. 4. Auflage, New York/Köln 1958, S. 112; Pickvance 1986/87 (wie Anm. 25), Nr. 30. – Das Gemälde war vor der Auktion im März 1985 in Lausanne ausgestellt. Die folgende Sotheby's-Auktion mit einem Zuschlag von 9,9 Mill. \$ läutete den wahnsinnigen van Gogh-Boom (Spekulation) auf dem kapitalistischen Kunstmarkt der 80er Jahre ein. Es folgte das große Gemälde der ›Iris/Schwertlilien‹, eines der ersten Hauptwerke aus Saint-Rémy, 1987 bei Sotheby's für 49 Mill. \$ verkauft. – Zur Nachzeichnung in München vgl. Christian Lenz in: Ausst. Kat. Manet bis Van Gogh – Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne. Berlin/München 1996/97, Kat. Nr. 53.
- ³⁰ Van Gogh realisierte für unterschiedliche Funktionen verschiedene Zeichnungsweisen: wenige Vorzeichnungen wie die in brauner Tusche für das Gemälde »Coquelicots« (sog. Mohnfeld, Kunsthalle Bremen) und überwiegend exakte Nachzeichnungen seiner in Arbeit befindlichen Gemälde für den Bruder. Außerdem gibt es bildmäßige Zeichnungen, die nicht zu einem Ölbild führten, und solche, die eng mit einem Gemälde zusammenhängen wie das Blatt mit der großen Sonne neben der Kirche von Saintes-Maries-de-la-Mer (Winterthur, Slg. Oskar Reinhardt). Dazu kommen die zahlreichen Briefskizzen, die lediglich schnelle Notate seiner Vorstellungen bilden oder die in Arbeit befindlichen Gemälde verkürzt zeigen (wie in Brief 592 für »Le lierre« vom 25. Mai 1889); vgl. Fritz Erpel, Vincent van Gogh: Die Rohrfederzeichnungen. München 1990.
- ³¹ Brief 592 teilte mit, daß es in der Anstalt mehr als 30 leerstehende Zimmer gab; Vincent erhielt einen Arbeitsraum zum Malen und den Schlafraum nach Osten in der 1. Etage: »durch das vergitterte Fenster habe ich den Blick auf ein eingefäßtes (Mauer!) Kornfeld, eine Aussicht à la Van Goyen; darüber sehe ich am Morgen die Sonne in ihrer Herrlichkeit aufgehen.« Vgl. Dietrich Schubert, A propos van Goghs »Les coquelicots«. In: Kritische Berichte, 31. Jg, 2003, Heft 4, S. 38–47.
- ³² »Le ciel dans le fond avec un soleil est jaune citron pâle et rose.« s. Correspondance complète 1960 (wie Anm. 3), Bd. 3, S. 411; Sämtliche Briefe 1965–1968 (wie Anm. 3), Bd. 5, 1968, S. 71; van Crimpen 1990 (wie Anm. 8), Bd. 4, Nr. 829. Ganz falsch in den Farben ist die Reproduktion bei Pickvance 1986/87 (wie Anm. 25), S. 141.
- ³³ Vincent an Bernard Brief 21 (van Crimpen 1990 [wie Anm. 8], Bd. 4, Nr. 824) in Correspondance complète 1960 (wie Anm. 3), Bd. 3, S. 414. Möglicherweise vermischten sich in Vincents Unterbewußtsein die beiden Angst-Ebenen – die Angst Christi am Ölberg und die Angst des Malers vor Verzweiflung und weiterer Erkrankung.
- ³⁴ Christian Lenz in: Ausst. Kat. Manet bis Van Gogh 1996/97 (wie Anm. 29), Kat. Nr. 45.
- ³⁵ Kat. Nr. 29 in: Bodelsen 1984 (wie Anm. 25); ferner Schubert 2004 (wie Anm. 17), S. 364.
- ³⁶ In Brief 559: »nous avons vu une vigne rouge, toute rouge, comme du vin rouge« und in 561: »J'ai fini moi aussi une toile d'une vigne toute pourpre et jaune, avec des figurine bleues et violettes et un soleil jaune (...) Je vais me mettre à travailler souvent de tête (...)« s. Correspondance complète 1960 (wie Anm. 3), Bd. 3, S. 271; van Crimpen 1990 (wie Anm. 8), Bd. 3, Nr. 723. Dahinter stand der permanente Druck Gauguins, nicht spontan vor dem Motiv zu malen, sondern vielmehr zu abstrahieren, sich von der Natur-Beobachtung zu lösen, was jedoch Vincent widerstrebte. Zugleich gibt die Bemerkung einen Hinweis darauf, daß »La vigne rouge« offenbar zum Teil im Atelier aus dem Gedächtnis gemalt wurde; dies betrifft sicher die Figuren und den Karren, das Doppelhaus am Horizont.
- ³⁷ Ausst. Kat. Paul Gauguin. Hrg. von Richard Brettell und Françoise Cachin, Paris 1989; Druick/Zegers 2001/02 (wie Anm. 27), Kat. Nr. 40, »Misères humaines«, aber van Goghs Gemälde in Moskau war nicht in dieser Ausstellung. Vgl. auch jüngst Ausst. Kat. Renoir – Gauguin – Degas, Schätze der Sammlung Ordrupgaard. Staatsgalerie Stuttgart 2003, Nr. 31, S. 70; vgl. oben Anm. 24 und Schubert 2004 (wie Anm. 17), S. 370.

- ³⁸ Vincent meldet stolz den Verkauf in Brief 627 an seine Mutter (*Correspondance complète* 1960 [wie Anm. 3], Bd. 3, S. 441), ohne den Titel zu nennen; zur Identifizierung (die Frage in Brief 637 an Theo) vgl. die Meldung in *L'Art moderne* vom 23. Februar 1890 (*«La Vigne rouge»*) publiziert bei Dorn 1990 (wie Anm. 27), S. 419; s. ferner Thérèse Faider-Thomas, Anna Boch und Eugène Boch – Werke aus den Anfängen der modernen Kunst. Saarbrücken 1971; ihre Zweifel und die von Pickvance an der Identifikation sind also von Dorn bereits ausgeräumt. Außerdem Mathias Arnold, *Vincent van Gogh – Werk und Wirkung*. München 1995, S. 466.
- ³⁹ Brief Theos Nr. 21 an Vincent vom 8. Dezember 1889 in: *Sämtliche Briefe 1965–1968* (wie Anm. 3), Bd. 6, 1968, S. 29; van Crimpen 1990 (wie Anm. 8), Bd. 4, Nr. 827.
- ⁴⁰ John Rewald (Hrg.), *Camille Pissarro: Briefe an seinen Sohn Lucien*. Zürich 1953, S. 31, am 13. Mai 1883. – Vgl. zur Rahmenfrage insbesondere Louis van Tilborgh, *Die Geschichte der Van Gogh-Rahmen*. In: Eva Mengden (Hrg.), *In perfect harmony 1850–1920 Bild und Rahmen*, Amsterdam/Wien 1995, S. 163f.
- ⁴¹ Jean Leymarie, *Van Gogh*. (Genf 1968) 2. Aufl., Genf 1977, S. 146; ein Reprint des Brüsseler Ausstellungskataloges in: Robert L. Delevoy (Hrg.), *Les Vingt – Catalogue des dix expositions annuelles*. Brüssel 1981, S. 199.
- ⁴² Brief Theos an Vincent (T. 29), Paris, 19. März 1890, in: *Sämtliche Briefe 1965–1968* (wie Anm. 3), Bd. 6, 1968, S. 37.
- ⁴³ Vincent van Gogh an Albert Aurier Februar 1890, in: *Sämtliche Briefe 1965–1968* (wie Anm. 3), Bd. 5, 1968, S. 326 f.; s. *Correspondance complète* 1960 (wie Anm. 3), Bd. 3, S. 438 f.; ferner Bayl 1963 (wie Anm. 8), S. 159f.
- ⁴⁴ *«(...) mes tableaux sont pourtant presque un cri d'angoisse, tout en symbolisant dans le rustique tournesol la gratitude.»* Brief W. 20 vom ca. 15./20. Februar 1890 in: *Sämtliche Briefe 1965–1968* (wie Anm. 3), Bd. 5, 1968, S. 78; *Correspondance complète* 1960 (wie Anm. 3), Bd. 3, S. 442; van Crimpen 1990 (wie Anm. 8), Bd. 4, Nr. 857.
- ⁴⁵ Vgl. Maus 1980 (wie Anm. 18), S. 100.
- ⁴⁶ Theo Brief 10 an Vincent in: *Sämtliche Briefe 1965–1968* (wie Anm. 3), Bd. 6, 1968, S. 17.
- ⁴⁷ Im Gegensatz zu Gauguins katholisch-mystischem Symbolismus, der mit Personifikationen (und Allegorien) arbeitete, suchte Vincent van Gogh eine anschauliche Symbolebene, auf der die mögliche Einheit von gedachter Bedeutung und sinnlicher Gestalt (in Hegels Sinne) herrscht, nicht deren Auseinanderfallen (wie in der Personifikation). Camille Pissarro kritisierte bereits 1891 im Brief an seinen Sohn Lucien jene Haltung Gauguins: er sei kein Seher, sondern ein Schlaupkopf, – Brief vom 20. April 1891; s. Pissarro, *Briefe* 1953 (wie Anm. 40), S. 196. – Zur Frage Symbol oder Allegorie bei van Gogh vgl. Tsukasa Kodera, *Vincent van Gogh – Christianity versus Nature*. Amsterdam/Philadelphia 1990; Thomas Noll, *Vincent van Gogh »Fischerboote am Strand«*. Frankfurt/M. 1996; ferner Christian Lenz, *Die Kopien Van Goghs*. In: *Probleme der Kopie von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*, München 1992, S. 74.
- ⁴⁸ Im übrigen hatte Gauguin den Begriff »synthèse« nicht selbst erfunden, sondern von den beiden Pissarros übernommen: Der alte Camille verwendete ihn angesichts seines Bildes »Prairie« von 1887, wie auch Jules Desclozeau in seinem Artikel über die 6. Exposition Internationale bei George Petit, Paris 15. Mai 1887 (vgl. Pissarro, *Briefe* 1953 [wie Anm. 40], S. 124). Und schon im Februar 1883 schrieb der Sohn Lucien an seinen Vater Pissarro, Whistler sei ein Synthetiker (Pissarro, *Briefe* 1953, S. 19).
- ⁴⁹ Hier beziehe ich mich auf Wilhelm Worringers Begriff der »Raumscheu«, welche mit radikaler Abstraktion korrespondiert (s. Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*. Erstmals 1908, Ausgabe München 1959, S. 49).
- ⁵⁰ Vgl. Kodera 1990 (wie Anm. 47) und Noll 1996 (wie Anm. 47), der auch die Rolle der sinnbildlichen Bedeutung in van Goghs Schaffen herausarbeitete (sein Buch: *Der große Sämann – zur Sinnbildlichkeit in der Kunst Vincent van Goghs*. Worms 1994), siehe bereits schon Kurt Badt, *Die Farbenlehre van Goghs*. Köln 1961 und Wolfgang Braunfels, *Vincent van Gogh – ein Leben in Einsamkeit und Leidenschaft*. Darmstadt 1962.
- ⁵¹ Siehe Ronald Pickvance, *Van Gogh in Arles*. New York 1984; Schubert 1985 (wie Anm. 28), S. 329f.; *Ausst. Kat. Vincent van Gogh: Face to Face*. Hrg. von George S. Keyes, Detroit 2000, dt. Ausgabe Köln 2000, S. 164f.; Schubert 2004 (wie Anm. 17), S. 369.
- ⁵² Zur Krise des Porträts zwischen Monet und Seurat vgl. Emil Maurer, *Zur Krise des Bildnisses im Impressionismus*. In: *Von Angesicht zu Angesicht – Festschrift Michael Stettler*, hrg. von Florenz Deuchler, Bern 1983, S. 275–285.
- ⁵³ In dem Kontext vgl. insbesondere das lebensphilosophische Rembrandt-Buch von Georg Simmel, *Rembrandt*. Leipzig 1916, S. 22f.: »die Beseeltheit des Porträts«.
- ⁵⁴ *«Donc je ne cherche pas à faire cela par la ressemblance photographique mais par nos expressions passionnées (...)»* s. *Correspondance complète* 1960 (wie Anm. 3), Bd. 3, S. 468.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh: Abb. 2, 4; London, National Gallery: Abb. 5; Moskau, Staatliches Puschkin-Museum: Abb. 3; München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen: Abb. 6,

8, 9; New York, Sotheby's: Abb. 7; Paris, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, Michèle Bellot, RMN: Abb. 1.