



Taf. XIa: Vincent van Gogh, *Ein Paar alte Schuhe*, 1885(?) (Amsterdam, Van Gogh Museum)



Taf. XIb: Vincent van Gogh, *Stiefel mit Nägeln* (*Les souliers*), Paris 1887 (Baltimore, Museum of Art)

## Van Goghs Sinnbild „Ein Paar alte Schuhe“ von 1885, oder: ein Holzweg Heideggers

Eine zentrale hermeneutische Frage unseres Faches ist doch – im Sinne der Differenz von Kunstwerk und Wirkung – zwischen der ursprünglichen Absicht bzw. dem Ziel des Künstlers, dessen Intentionen wir zu rekonstruieren suchen, und der späteren ‚Tragweite‘ eines Werkes und seiner geschichtlichen Wirkung zu unterscheiden – die schwanken kann, die keine konstante Größe ist (vgl. auch die schwankende Geltung von Grünewald und Rembrandt), quasi ‚Eigensinn‘ entfalten kann und somit eine geschichtliche Variable wird. Dies wäre auch an Van Goghs Gemälde *Ein Paar alte Schuhe* zu erweisen.

Bereits 1911 schrieb Bremmer, der Maler van Gogh habe definitiv mit der Tradition und der Vorstellung gebrochen, dass im Stillleben – das bekanntlich in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts reiche Ausformungen erfuhr – bedeutsame Sujets gestaltet werden müssten. Im Schuhe-Bild gab der Maler, so Bremmer, in einem Paar toter Objekte das Gefühl von Leben. Diese Sicht entspricht dem, was 1909 der Kunstphilosoph Georg Simmel in einem wenig beachteten Satz über den Gehalt der van Goghschen Malerei notiert hatte, nämlich dass weitgehend unbewegten Motiven und leblosen Objekten ein Übermaß an Bewegung und Unrast eingeschrieben werde.<sup>1</sup> Dies gilt für in der Natur ruhige Felder, welche van Gogh dynamisierte. Alte Schuhe als Sujet jedoch sind nicht nur unbewegt, sie waren auch als Thema für Malerei ganz unüblich, auf der niederen Ebene der Themen das ordinärste. Wer Schuhe gemalt hatte, wird noch zu fragen sein. Hier eingangs eine Marginalie von Carl Neumann, der 1896 meinte<sup>2</sup>, je unbedeutender, alltäglicher und hässlicher das Sujet, desto größer werde die malerische Aufgabe, diesem „Gegenstand seine künstlerische Seite abzugewinnen.“ Wir fügen hinzu: ihn künstlerisch wertvoll zu realisieren und womöglich symbolisch zu überhöhen.

### I.

Das Gemälde *Ein Paar alte Schuhe* im Van Gogh-Museum (F. 255)<sup>3</sup>, das hier neu gesehen und gedeutet werden soll, ist links oben mit „Vincent“ signiert, aber nicht datiert. Die Maße der Leinwand betragen 37,5 × 45,5 cm (Abb. 1, Taf. XIa). Die meisten Autoren, auch De la Faille und Hulsker in ihren Oeuvrekatalogen und Welsh-Ovcharov 1976, setz-

<sup>1</sup> Georg Simmel: Rodin – mit einer Vorbemerkung zu Meunier (1909), in: Ders.: *Philosophische Kultur* [1911], Leipzig 21919, S. 176; s.u. Anm. 75.

<sup>2</sup> Carl Neumann: *Der Kampf um die neue Kunst*, München 1896, S. 223.

<sup>3</sup> Jacob B. de la Faille: *The Works of Vincent van Gogh* [1939], New York 1970, Nr. 255.





Abb. 1: Vincent van Gogh, *Ein Paar alte Schuhe*, 1885(?) (Amsterdam, Van Gogh Museum)

ten die Studie nach der Natur, wohl wegen der dominierenden Braunvarianten im Kolorit, ins Jahr 1886, also die erste Zeit in Paris, ohne dies näher zu begründen. Diese Datierung wurde einfach tradiert.<sup>4</sup> Doch sehe ich eine stilistische Nähe zum *Hafenbild* (F. 211, Hulsker 973), das während des dreimonatigen Aufenthaltes im Winter 1885/1886 in Antwerpen mit – so Hulsker – van Goghs „heroischem Kampf gegen Armut und Krankheit“ entstand. Hulsker räumte zwar ein, dass es leicht sei, in den Schuhen ein Symbol für Vincents Reise durch das eigene Leben zu erkennen, ließ die Datierung jedoch in den Pariser Monaten, also neben den Farbstudien mit *Heringen* und neben den *Blumenstilleben* mit

<sup>4</sup> Henricus P. Bremmer: *Van Gogh – Inleidende Beschouwingen*, Amsterdam 1911, zit. in: Bogumila Welsh-Ovcharov: *Van Gogh in Perspective*, Englewood Cliffs, NJ 1974, S. 81f.; John Rewald: *Post-Impressionism*, New York 1956, S. 11f., dt. Ausgabe *Von van Gogh zu Gauguin*, München/Zürich 1957, S. 11ff.; Carl Nordenfalk: *Van Gogh and Literature*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, X, 1947, S. 132–147, hier S. 136, erwog schon eine Datierung nach Nuenen 1885 oder Antwerpen 1885/1886; Jean Leymarie: *Van Gogh*, Genf [1968], <sup>2</sup>1977, S. 65; Jan Hulsker: *The complete Van Gogh* [1977], London 1980, Nr. 1124; Matthias Arnold: *Van Goghs Stilleben mit Schuhen*, in: *Weltkunst/München*, 1. Mai 1980, S. 1190f., datierte das Bild Ende 1886, also auch nach Paris wie



Astern, Kornblumen, Gladiolen, Malven, Rosen und Margariten, ohne den offenen Widerspruch zwischen den koloristischen Interessen und hellen Buntfarben dieser Sujets und dem monochrom-braunen Schuhe-Bild zu bewerten.<sup>5</sup> In der Amsterdamer Gedenk-Ausstellung im Jahr 1990 wurde das Gemälde nicht eigens erörtert.<sup>6</sup>

Das beinahe einfarbige Kolorit, die dynamische Pinselführung, die Malweise *alla prima*, die Beleuchtungsprinzipien, die Plastizität in einem dunklen, unbestimmten Raum verweisen im stilkritischen Vergleich meines Erachtens in die Zeit des Bibel-Bildes, also des Gemäldes mit der *Bibel des Vaters* (der Vater van Goghs war im März 1885 gestorben), deren aufgeschlagene Seiten wie ein ‚abstraktes Bild‘ erscheinen (Abb. 2) – also in den Herbst 1885, als van Gogh im holländischen Nuenen eine Reihe von dunklen Stilleben malte. Dieser Malphase ähnelt das Kolorit der Schuhe in auffallender Weise.<sup>7</sup> Auch die Studien von *Kartoffel-Stilleben im Korb* (F. 100, 107 und 116) aus dem Jahr 1885 zeigen genau diese Malweise und vergleichbares Kolorit.



Abb. 2: Vincent van Gogh, *Stilleben mit aufgeschlagener Bibel*, Nuenen 1885 (Amsterdam, RMvG)

Bogumila Welsh-Ovcharov: *Van Gogh his Paris Period 1886–1888*, Utrecht 1976, S. 229; *Van Gogh à Paris*, hg. v. Françoise Cachin/Bogumila Welsh-Ovcharov, Paris 1988, Nr. 13 Cambridge, Nr.14 Baltimore; Louis van Tilborgh: *Van Gogh and English social realism*, in: *Hard Times – Social Realism in Victorian Art*, hg. v. Julian Treuherz, Manchester/London 1987, S. 119–125, Nr. 108; *Vincent van Gogh Paintings*, Katalog, bearb. v. Evert van Uiter/Louis van Tilborgh/Sjraar van Heugten, Amsterdam 1990, Nr. 19 (die Studie in Baltimore, F. 333, ehem. Père Tanguy Paris bis 1894) mit weiterer Literatur; ferner Matthias Arnold: *Van Gogh – Werk und Wirkung*, München 1995, S. 245; Tsukasa Kodera, in: *The Mythology of Vincent van Gogh*, Tokyo/Amsterdam 1993, S. 258–261, datierte das Bild auch 1886.

<sup>5</sup> Hulsker 1980 (wie Anm. 4), S. 244f.; Ders.: *Lotgenoten – Het leven van Vincent en Theo van Gogh*, Weesp 1985, S. 365. Welcher Maler vor ihm sei auf die Idee gekommen, ein paar ausgetretene Schuhe als „onderwerp“ (Gegenstand, Thema) für ein Gemälde zu wählen? Vgl. a. H. R. Graetz: *The symbolic language of Vincent van Gogh*, New York 1963, S. 45–49. Über die Farbstudien anhand der Blumen mit den drei Komplementär-Kontrasten berichtete Vincent aus Paris dem Maler H. M. Levens im Oktober 1887 in Brief 459a: „in der Farbe das Leben suchen“. Dahinter steht Delacroix' Begriff der „vivacité.“

<sup>6</sup> S. *Paintings* 1990 (wie Anm. 4). Im April 2007 habe ich wiederholt am Original in Amsterdam das Kolorit, den Farbauftrag und die Pinselführung studiert.

<sup>7</sup> Dazu Griselda Pollock: *Vincent van Gogh in zijn Hollandse jaren*, Amsterdam 1980.



Dieses erstaunliche ‚Porträt‘ eines Paares alter ausgetretener Schuhe, eine prononcierte Darstellung, die es derart zuvor in der Malerei nicht (oder nur vereinzelt) gab, beruht vor allem auf einer beinahe monochromen Palette, das heißt der Modulation von Dunkelbraun, Braunrot, hellem Ocker in unterschiedlichen Stufen und etwas Preußisch-Blau. Man denkt an den Brief 394 an den Bruder Theo aus Nuenen von Februar 1885 mit Bezug auf ein Bild von Jules Breton: „Die Form lässt sich wohl am besten mit einem beinahe monochromen Kolorit ausdrücken, dessen Töne sich hauptsächlich in Intensität und Valeur (Dunkelheitsgrad) unterscheiden.“<sup>8</sup> Die bildnerische Einheit der alten Schuhe ist, im Sinne dieser Sätze an Theo, wirkungsvoll realisiert worden, so dass eine *Bildmacht* entstand, welche uns ergreift. Im Übrigen gibt es auch gemeinsame Prinzipien in Kolorit und Farbauftrag zu der 1885 in Nuenen realisierten Komposition der *Kartoffeleesser*, etwa die Hand der rechten Bäuerin, welche die Kaffeekanne hält.

Besonders auffallend ist der helle Licht-Schein, ausgeführt in hellem Ocker bis gebrochenem Weiß, den der Maler noch zuletzt hinter die dunklen Schuhe setzte, womit wahrscheinlich die Zäsur zwischen waagrechtem Boden und senkrechter Wand übermalt wurde. So ergibt sich die Wirkung, dass der Betrachter nicht sagen kann, wo sich die Schuhe befinden. Van Gogh erzielte malerisch ein beinahe irreales Licht, auch zwischen den zwei Schuhen und unter dem Absatz des rechten, so dass dieser beinahe zu schweben scheint. Ein ähnliches Licht sehen wir vorn rechts, ebenso auf den Schnürsenkeln (besonders dem linken) und als leichten Glanz auf den Schuhen vorn; alles derart bewusst ausgeführt, um die Kontraste zwischen Dunkel und Hell zu verstärken, das heißt um die Plastizität der ausgetretenen ‚Dinger‘ stärker zur Geltung zu bringen. Wirkungsvoll stehen sie vor uns – diese stummen, toten, von Menschen gefertigten Leder-Dinge, eben höchst suggestiv und lebendig, bewegt vom Leben des einen Menschen, aber jetzt stumm wie brave Tiere, die sich vor einer Lichtaureole erheben. Merkwürdig ornamental zeigen sich die Riemen, der rechte wie ein stilisiertes G, der linke steif wie gefroren. Das Van-Gogh-Museum fertigte von diesem Gemälde eine Radiographie an, die ein Gebäude als ehemalige Komposition zum Vorschein brachte, das nach Meinung von Roland Dorn die Mühle von Gennepe (bei Nuenen) sein könnte, die „van Gogh im November 1884 als Motiv entdeckte.“<sup>9</sup> Freilich bleibt dabei offen, wann Vincent dies mit dem Schuhpaar übermalte.

<sup>8</sup> Vincent an Theo, aus Nuenen, Februar 1885, Brief Nr. 394 alter Zählung, in: Fritz Erpel/Eva Schumann: *V. v. G. Sämtliche Briefe*, Bd. III, Berlin 1965, S. 236; neue Edition und neue Zählung in Han van Crimpen: *De brieven van Vincent van Gogh*, Bd. III, s'Gravenhage 1990, Nr. 487, S. 1280. Auf diese frühe Passage zur Frage der Form und der Farben nachdrücklich hingewiesen hat schon 1961 Kurt Badt: *Die Farbenlehre Van Goghs*, Köln 1961, S. 25. Badt zeigte bereits überzeugend, dass van Goghs Malerei die leidenschaftliche Darstellung von individuellem Schicksal war – „Schicksal als die Erschütterung der Existenz selbst [...]. Sie wurde zum Grundprinzip seiner Kunst“ (S. 91).

<sup>9</sup> Roland Dorn: Zur Malerei Van Goghs 1884–1886, in: *Georges-Bloch-Jahrbuch*, VII, 2000, S. 173. Ferner Ders.: Als Zeichner unter Malern – Van Gogh in Den Haag 1881–1883, in: *Die Haager Schule*, Ausstellungskatalog (Mannheim, Kunsthalle, 1987), S. 58–80.



Seit Martin Heideggers manierierter Auslegung der Schuhe als die einer Bäuerin – „Wie sollen wir erfahren, was das Zeug in Wahrheit ist?“ – sind die Blicke über das Gemälde hinsichtlich des Problems der Wahrheit philosophisch entgrenzt, aber historisch verengt, ja enthistorisiert worden. Heidegger sagte 1935 in seinem Freiburger Vortrag *Der Ursprung des Kunstwerkes*, später im Band „Holzwege“ von 1950 publiziert:

Das Zeugsein des Zeuges besteht in seiner Dienlichkeit [...] Sie sind dies umso echter, je weniger die Bäuerin bei der Arbeit an die Schuhe denkt oder sie gar anschaut [...] Nach dem Gemälde von Van Gogh können wir nicht einmal feststellen, wo diese Schuhe stehen. Um dieses Paar Bauernschuhe ist nichts, wozu und wohin sie gehören könnten, nur ein unbestimmter Raum. Nicht einmal Erdklumpen [...] Ein Paar Bauernschuhe und nichts weiter. Und dennoch. Aus der dunklen Öffnung des ausgetretenen Inwendigen des Schuhzeuges starrt die Mühsal der Arbeitsschritte [...] die Zähigkeit des langsamen Ganges durch die weithin gestreckten und immer gleichen Furchen des Ackers, über dem ein rauher Wind steht. Auf dem Leder liegt das Feuchte und Satte des Bodens. Unter den Sohlen schiebt sich hin die Einsamkeit des Feldweges durch den sinkenden Abend [...] Zur Erde gehört dieses Zeug und in der Welt der Bäuerin ist es behütet [...].<sup>10</sup>

Diese Sätze vermitteln mehr Heideggers Bauern-Kult bzw. seine ideologische Boden- und Bauern-Pseudopoesie<sup>11</sup>, die der Nazizeit entsprach, in der der Antisemit Heidegger (der er schon vor 1933 war) via NSDAP Karriere machte<sup>12</sup>, als einer konkret-sachlichen philosophischen Analyse, und jene Sätze sind tatsächlich ein „Holzweg“ – auch wenn Heidegger dieses Wort semantisch anders auflud. Bereits 1935 in der Vorlesung *Einführung in die Metaphysik* gab er die ahistorischen Sätze: „Jenes Bild von Van Gogh: ein Paar derbe Bauern-Schuhe, sonst nichts. Das Bild stellt eigentlich nichts dar. Doch was da ist, mit dem ist man sofort allein, als ginge man selbst am späten Herbstabend beim Verschwelen der letzten Kartoffelfeuer mit der Hacke müde vom Felde nach Hause. Was ist da seiend? Die Leinwand? Die Pinselstriche? Die Farbflecke?“<sup>13</sup> Solches Fragen zeugt von merkwürdig geringer Einfühlung in ein konkretes Kunstwerk und seine Entstehungsprämissen.

Auch Beat Wyss sah die Schuhe van Goghs, ohne zu recherchieren, noch 1996 mit Heidegger unreflektiert als die einer Bäuerin: „Van Goghs Darstellung ermöglicht uns, das Wesen des ‚Zeugs‘ zu erkennen, das wir sonst so gedankenlos verbrauchen“, schrieb Wyss.<sup>14</sup> Noch imaginativer gerieten die Einlassungen Hans J. Buderers, die er 1993 in

<sup>10</sup> Martin Heidegger: *Der Ursprung des Kunstwerkes* (zuerst in: *Holzwege*, Frankfurt a.M. 1950), wieder hg. v. Hans G. Gadamer, Stuttgart 1960, S. 28–30. Ich zitiere nach dieser Ausgabe Gadamers.

<sup>11</sup> Dazu erhellend Theodor W. Adorno: *Jargon der Eigentlichkeit – zur deutschen Ideologie*, Frankfurt a.M. 1964, <sup>2</sup>1974, S. 48ff.

<sup>12</sup> Zu Heidegger in der NS-Zeit s. bes. Karl Löwith: *Mein Leben in Deutschland vor und nach 1933*, hg. v. Reinhart Kosellek, Stuttgart 1986.

<sup>13</sup> Martin Heidegger: *Einführung in die Metaphysik* [Freiburg 1935], Frankfurt a.M. 1953, S. 27; dazu auch jüngst Carlo Bordon: *Heidegger und ein Paar Schuhe*, Klagenfurt/Wien 2007, S. 31f., insgesamt ein Überblick über die Debatten.

<sup>14</sup> Beat Wyss: *Der Wille zur Kunst*, Köln 1996, S. 55–58.





Abb. 3: Vincent van Gogh, *Garbenbindende Bäuerin*, schwarze Kreide, Nuenen 1885 (Otterlo, Kröller-Müller-Museum)

der Festschrift für Peter A. Riedl publizierte, um die „Welteröffnung“ eines Kunstwerkes (bei Heidegger) zu begreifen. Buderer taufte das Gemälde sogar falsch *Die Bauernschuhe*, obgleich dies weder bei Heidegger noch im Oeuvrekatalog van Goghs steht.<sup>15</sup> Und er übersah, dass Heidegger dasjenige Schuhe-Bild im Blick hatte, welches dieser 1930 (bzw. 1931) in Amsterdam gesehen hatte. Bei Buderer mutierte Kunstwissen-

schaft zum abstrakten Glasperlenspiel. Kritisch kann man feststellen: Es wurde als erstes übersehen, das heißt primär von Heidegger (jedoch nicht später von Derrida), dass die Bäuerinnen/Bauern in van Goghs zwischen 1882 und 1885 entstandenen Darstellungen auf den Feldern in Holzschuhen arbeiten (Abb. 3).<sup>16</sup> Wenn die Basis – in dem Falle die Identität des konkreten Sujets des Malerei-Werkes – nicht korrekt bestimmt wurde, können auch die weiteren Deutungen kaum zutreffend sein. Im Anschluss an Heidegger äußerten sich Autoren von Jean Leymarie (1968), Meyer Schapiro (1968) über Derrida (1978) bis Roland Dorn und Carlo Bordini und stellten natürlich auch die Frage, welches

<sup>15</sup> Hans J. Buderer: Die Welt des Kunstwerks – Heideggers Begriff der „Welteröffnung“ durch das Kunstwerk in Der Ursprung des Kunstwerkes, in: *Begegnungen (Festschrift für Peter A. Riedl zum 60. Geburtstag)*, Worms 1993, S. 2. Buderer hat den Text von Meyer-Schapiro (wie Anm. 18/19) nicht beachtet oder nicht gekannt. Karlheinz Lüdeking hat den Irrtum Heideggers, dass es sich um Bauernschuhe handeln solle, angesprochen (Ding-Gegenstand-Zeichen, in: *Nach der Destruktion des ästhetischen Scheins: Van Gogh, Malewitsch, Duchamp*, hg. v. Hans Matthäus Bachmayer, München 1992, S. 238).

<sup>16</sup> Die Bäuerinnen zur Zeit van Goghs trugen überwiegend Holzschuhe. Auch der *Grabende*, Umdruck-Lithographie 1882, und selbst der *Sämann* von 1884 (s. Dorn 1987 [wie Anm. 9], S. 75) tragen Holzschuhe bei der Arbeit und nicht solche Schnürschuhe, wie sie Vincent 1885 mit F. 255 malte. Nur der alte *Worn-Out-Mann* am Kamin 1882 zeigt ähnliche Schnürschuhe aus Leder. Dies hätte schon Heidegger auffallen müssen bzw. er hätte es *sehen* sollen, der also bereits am Ursprung falsch sah. Jacques Derrida war hierin genauer, er blickte auch auf die Schuhe der *Sä männer* von 1881/1882, welche van Gogh nach Millet ausführte (Jacques Derrida: *Die Wahrheit in der Malerei*, Wien 1992, S. 385). Die *Sä männer* zusammengestellt unter der Rezeption Millets in: *Millet + Van Gogh*, Aus-



Schuhe-Bild van Goghs Heidegger im Sinn gehabt hatte und vor allem die Frage, *wem* diese Schuhe zuzuordnen wären.<sup>17</sup>

Die Diskussion wurde eigentlich eröffnet und auf sachlichen Boden gestellt durch Meyer Schapiro, der in der 1968 publizierten Festschrift für (den Emigranten) Kurt Goldstein, welcher ihn auf die Stelle bei Heidegger hingewiesen hatte, die Symbolkraft der Schuhe erörterte.<sup>18</sup> Als Schapiro bei Heidegger anfragte, erfuhr er, dass der deutschsprachige Philosoph eben das Schuhe-Bild in Amsterdam meinte, welches dieser im Jahre 1930 dort im Original in einer Ausstellung gesehen habe.<sup>19</sup> Meyer Schapiro lehnte die Identität der Schuhe als Bauernschuhe bzw. die einer holländischen Bäuerin ab, bezog die Schuhe auf den Maler und stellte letztlich fest: Es sind die Schuhe des Künstlers. Dies stützte er mit dem Hinweis auf den retrospektiven Text *Natures mortes* (1894) von Paul Gauguin. Denn diesem erzählte van Gogh 1888 in Arles nicht nur von den alten Schuhen und seiner *voyage en pieds* (s.u.)<sup>20</sup>, sondern er hatte das Gemälde offenbar mit nach Arles genommen, wo es Gauguin sah, was dieser im Text *Choses diverses* erwähnt. Schapiro resümierte: „It is not clear which of the paintings with a single pair of shoes Gauguin had seen at Arles. He described it as violet in tone in contrast to the yellow walls of the studio. It does not matter. Though written some years later, and with some literary affections, Gauguin's story confirms the essential fact that for van Gogh the shoes were a piece of his own life.“<sup>21</sup>

---

stellungskatalog (Paris, Musée d'Orsay, 1998), hg. v. Louis van Tilborgh/Marie-Pierre Salé, Paris 1998, S. 90ff.; zum Charakteristischen der arbeitenden Menschen als Teil der modernen Kunst s. hier Anm. 55.

<sup>17</sup> „Which painting did Heidegger mean?“ fragte noch 1981 John Walker: Art history versus philosophy – the enigma of the old shoes, in: *Van Gogh studies – five critical essays*, London 1981, S. 61–71. Walker sprach hinsichtlich Heidegger von metaphysischer Spekulation; s. dazu auch Kodera 1993 (wie Anm. 4), S. 260.

<sup>18</sup> Meyer Schapiro: The still life as a personal object – a note on Heidegger and Van Gogh, in: *The Reach of Mind – Essays in Memory of Kurt Goldstein*, New York 1968, S. 203–209 (wieder in Donald Preziosi: *The Art of Art History*, Oxford 1998, S. 427–431). Jean Leymarie (wie Anm. 4) hatte im gleichen Jahr 1968 das Bild in Amsterdam auch schon auf Heideggers *Kunstwerk*-Text bezogen.

<sup>19</sup> Meyer Schapiro 1968 (wie Anm. 18), französisch: La nature morte comme objet personnel, in: *Macula*, Heft 3/4, 1978, S. 7. Heidegger erinnerte sich nicht genau, denn die Van Gogh-Ausstellung im Stedelijk-Museum Amsterdam war im Jahr 1931, Kat. Nr. 22 *Oude Rijgschoenen* (F. 255), S. 28 mit Abb. im Katalog, Text von W. Steenhoff. Auch dieser Bildtitel von 1931 wäre zu berücksichtigen. In seinem Oeuvrekatalog von 1939/1970 führte De la Faille (wie Anm. 3) das Bild als *Les Souliers*, Hulsker 1980 (wie Anm. 4), Nr. 1124 als *A pair of shoes*.

<sup>20</sup> Paul Gauguin: *Natures mortes*, in: *Essais d'Art libre*, IV, 1894, S. 273–275. Meyer Schapiro erwähnte in seiner Note 9 eine zweite Version der Geschichte durch Gauguins *Choses Diverses*, auf die ihn Mark Roskill aufmerksam gemacht hatte. Man findet diese in Jean de Rotonchamp: *Paul Gauguin 1848–1903*, Paris [1906] <sup>2</sup>1925, S. 53f. René Huyghe: *La Clef de Noa-Noa*, in: *Paul Gauguin, L'ancien Culte Mahorie*, Paris 1951, S. 5–11; s. Welsh-Ovcharov 1974 (wie Anm. 4), S. 42f. (s.u. Anm. 50: Dorn 1996). 1994 stellte Schapiro das erneut zur Debatte: Further Notes on Heidegger and Van Gogh, in: Ders.: *Theory and Philosophy of Art*, New York 1994, S. 143–150.

<sup>21</sup> Ders. 1968 (wie Anm. 18) wieder in Preziosi 1998, S. 431. Ich denke auch, dass die Farbangaben



Später gab Jacques Derrida in „Macula“ (1978) und im Buch „La vérité en peinture“ philosophische Reflexionen hinsichtlich Repräsentanz und (offener) Wahrheit in der Malerei<sup>22</sup> und zweifelte daran, dass die richtige ‚Wahrheit‘ am Kunstwerk erkannt werden könne. Und Derrida negierte – letztlich – die Möglichkeit der Zuordnung der Schuhe zu einer bestimmten Person, indem er die Quellentexte Gauguins rhetorisch überspielte. In seiner *Restitutions*-Absicht hat es den Anschein, als ob er Heidegger verteidigte, und er wies die Schuhe (obgleich der *anschauliche Charakter*, die *Physiognomie* dieser Schuhe, doch ganz Persönliches suggeriert<sup>23</sup>) nicht dem Maler zu, ließ das Fragen nach der kunsthistorischen ‚Wahrheit‘ also offen. Derrida benannte auch nicht den Erd- und Bauernkult Heideggers, der der Nazi-Ideologie entsprach.<sup>24</sup>

In seiner Replik zu Derrida „Further Notes on Heidegger and Van Gogh“ (1994) stellte Meyer Schapiro die Texte Gauguins auf Englisch vor, gab eine neuerliche Charakterisierung der Schuhe und referierte spätere Randnotizen Heideggers zum Kunstwerk-Text als Zweifel desselben. Jedoch blieb der Philosoph letztlich doch bei seiner alten Konstruktion, die Schuhe einer Menschen-Klasse und keinem Individuum zuzuweisen (‚Bäuerinnen-Schuhe‘). Dagegen kam es Schapiro darauf an, das missverstandene Kunstwerk wieder in seinen Wahrheitsgehalt zu versetzen, – auch eine Art ‚Restitution‘ – in seine ursprüngliche Historizität bzw. seine ‚erste‘ Bedeutungs-Intention, seine ursprüngliche Aussage-Absicht.<sup>25</sup>

---

Gauguins nicht bindend bzw. entscheidend sind, denn im Nachhinein dürfte er unkorrekt erinnern oder sie poetisch verändert haben.

<sup>22</sup> Jacques Derrida: *Restitutions de la vérité en peinture*, in: *Macula*, Heft 3/4, 1978, S. 11f.; Ders.: *La Vérité en Peinture*, Paris 1978, S. 291f., deutsche Ausgabe (s. Anm. 16), S. 303f. – Im gleichen Heft der *Macula* erschien auch Meyer Schapiros Text in französischer Sprache.

<sup>23</sup> Anschaulicher Charakter = physiognomischer Charakter, wie Hans Sedlmayr: *Kunst und Wahrheit*, Reinbek <sup>3</sup>1961, S. 107f. und 122f. zeigte (Ursprung und Entstehung des Kunstwerks). Eine große Schwierigkeit liegt heute darin, dass die Fähigkeit „für das Erfassen anschaulicher Charaktere in den meisten Menschen verkümmert ist“, schrieb Sedlmayr zutreffend. „Die Fähigkeiten des abstrakten Denkens [...] oder des genießerischen Herausraffens gefallener Einzelheiten wurden auf Kosten der echten ‚Anschauung‘ entwickelt“ (S. 106).

<sup>24</sup> Derrida 1992 (wie Anm. 16), S. 357. Da Friedrich Nietzsche „Wahrheit um jeden Preis“, den Willen zur Wahrheit, den Glauben an Wahrheit, ja den metaphysischen Wert der Wahrheit – unter der obersten Instanz ‚GOTT‘ – radikal in Frage gestellt hatte (*Genealogie der Moral*, 3. Abh., Kap. 24), musste Derrida den traditionellen Willen zur Wahrheit dekonstruieren und konnte folglich Meyer Schapiro nicht zustimmen, d.h. aber er verteidigte damit indirekt Heidegger.

<sup>25</sup> Zur Frage der Intentionalität, speziell in der Hermeneutik, d.h. Diltheys Lehre von der Intentionalität des Bewusstseins, s. Hans G. Gadamer: *Wahrheit und Methode*, Tübingen <sup>2</sup>1965, <sup>4</sup>1975, S. 231 und S. 212. Van Gogh war keinesfalls der wilde Maler, der Planlose, wie immer noch seit Michel Foucault bis Peter Bürger 1992 („wilde Mimesis“) fälschlich gemeint wurde, im Gegenteil: Vincent schrieb, es sei die Pflicht des Malers zu denken und nicht zu träumen (Kritik an Emile Bernards nazarischen Christus-Bildern); das war seine Devise und sein Wille/Kunstwollen (siehe Brief 615 von November 1889 an Theo), d.h. er verfolgte trotz psychischer Krisen gerade in Saint-Rémy weiterhin klar seine Konzepte und Werk-Zusammenhänge (s. Dietrich Schubert: Van Goghs Gemälde in der



Der italienische Philosophieprofessor Bordoni insistierte 2007 – mit Heidegger – auf der hermeneutischen Trennung von Objektivierung und Subjektivierung, von Werk und Wirkung („Eigensinn“ eines jeden Betrachters), wollte somit das Kunstwerk von seinem Schöpfer lösen.<sup>26</sup> Bordoni kommentierte das so: „Schapiro akzeptiert keine Verallgemeinerung. Als Kunsthistoriker möchte er die historische Wahrheit finden, wiederherstellen.“<sup>27</sup> Das trifft zu, denn 1994 schob Schapiro den Text nach, in welchem er mit den kompletten Gauguin-Stellen und Begriffen zu Form-Gestalt und Sinn-Expression seine Position untermauerte. Das Gemälde – Schuhe mit persönlicher Physiognomie – das die „Präsenz des Malers“ in seinem Werk suggeriert<sup>28</sup>, zeige ein Objekt von Körper-Schutz und Lebens-Teil des Malers, ausgewählt, isoliert, fokussiert, sorgenvoll. Gerade durch diese Isolierung (man sieht nicht, *wo* sie stehen, schrieb Heidegger), wirken diese Schuhe mit ihrem Habitus wie eine Art Überbild. Es zeige, so Meyer Schapiro, den Maler „wie in einem Spiegel“, Schuhe als Symbol und Teil der leidvollen menschlichen Verfassung,

---

Ausstellung bei *Les Vingt* in Brüssel 1890, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, LV, 2004, München 2005, S. 195–209), aus denen über die Studien hinaus die Werke mit ihrer Sinnbildlichkeit hervorgingen, gedacht in Pendants und Ensembles (wie die eigens kombinierte Werkgruppe bei *Les Vingt*, Brüssel, Januar 1890).

<sup>26</sup> Bordoni 2007 (wie Anm. 13), S. 65f.: das Werk (die *Schuhe*) löst sich vom Künstler und führt ein „Eigenleben“, es wird eine Sache, ein Gegenstand, der getauscht, gekauft oder verkauft werden kann – „wie die Kartoffeln im Keller“ (Heidegger). Hier wird diese Art Hermeneutik ahistorisch und kunstfremd: Kunstwerke wie die van Goghs haben mitnichten ein Dasein wie Kartoffeln.

<sup>27</sup> Bordoni, ebd., S. 25–33, unterstellte Schapiro eine elitäre Position, „weil er überzeugt davon ist, die wahre Bedeutung des Bildes zu erkennen.“ Bordonis Essay wirkt weitschweifig und widersprüchlich, er weicht dem Kern der Argumentation von Meyer Schapiro aus, indem er die Texte Gauguins übergeht und missachtet (S. 42); er korrigierte auch nicht, dass Bauernschuhe damals Holzpantinen waren. S. ferner Michael Payne: Derrida, Heidegger and Van Gogh's 'Old Shoes', in: *Textual Practice*, VI, S. 87–100 und Bettina Gockel: Van Goghs Schuhe – Zum Streit zwischen Heidegger und Meyer Schapiro, in: *Fremde Dinge*, hg. v. Michael C. Frank, Bielefeld 2007, S. 83–93. Die Van Gogh-Ausstellung, welche Heidegger sah, fand 1931, nicht 1930 statt (s. Kat. mit Abb. in Anm. 19). Gockel sieht zwar, dass es sich nicht um Bauernschuhe handelt, sie zitiert aber die Quelle von F. Gauzi nicht genau und spielt den Wert der Texte Gauguins auch herunter, obwohl sie darlegt, dass die Idee der in Schuhen „eingeschriebenen Lebensgeschichte“ eine bekannte Sache gewesen sei (S. 87). Das gilt auch für Kleider (siehe Degas) und Stühle, wie ich unten zeigen werde. Für den flotten Satz, dass van Gogh „schon zu Lebzeiten“ als wahnsinniges Genie galt, bringt Gockel keine Belege. Es kannte ja kaum jemand seine Studien und Gemälde (Gockel: „Bilder“) außer Gauzi, Bernard, Boch, Gauguin, Laval und der Händler Tanguy. Gauguin nannte ihn wahnsinnig, aber nicht ein Genie. Dem modisch bildwissenschaftlichen Text Gockels fehlt die historische Fundierung. Der Brief, in dem Lavater erwähnt wird, stammt vom 1. November 1880, nicht 1888, also alte Nr. 138. Im übrigen halte ich ihre Behauptung, van Gogh habe der „Lesbarkeit der Bildgegenstände“ bewusst entgegengemalt, für völlig falsch.

<sup>28</sup> Dass das Gemälde der Schuhe „die Präsenz des Künstlers in seinem Werk“ vermittelt, hat auch Jacques Derrida reflektiert (Ders. 1992 [wie Anm. 16], S. 426f.) und das sozusagen Physiognomische der in Diskussion stehenden van Gogh'schen Schuhe unterstrichen (S. 429).



somit „a soliloquy“, ein Selbstgespräch mit dem Ausdruckspathos des cruxialen menschlichen Lebensweges, nämlich des eigenen.<sup>29</sup>

Schapiros erster Vorwurf war richtig: Heidegger identifizierte 1950 im Text zum *Ursprung des Kunstwerkes* das fragliche Schuhe-Bild nicht eigens, nicht exakt, er fühlte sich nicht ein, sondern missbrauchte es als Projektionsbühne für die Frage nach „dem Wesen des Zeuges“ (zwischen Ding und Werk<sup>30</sup>), wählte „ein gewöhnliches Zeug: ein Paar Bauernschuhe.“ Und zur Veranschaulichung wies er auf ein Gemälde von van Gogh, „der solches Schuhzeug mehrmals gemalt hat“ (S. 28). Heidegger redete geradezu darüber hinweg: „Was ist da viel zu sehen? [...] können wir nicht einmal feststellen, wo diese Schuhe stehen. Um dieses Paar Bauernschuhe herum ist nichts, wozu und wohin sie gehören [...] nicht einmal Erdklumpen von der Ackerscholle [...]“.



Abb. 4: Vincent van Gogh, *Stiefel mit Nägeln (Les souliers)*, Paris 1887 (Baltimore, Museum of Art)

Erst im Brief an Schapiro verwies Heidegger auf das Bild in Amsterdam (F. 255). Er nahm – wie eine Illustration – ein Werk bildender Kunst, dessen Genese er nicht recherchiert hatte, über das er seine Ideologie stülpte, um auf ihm seine nebulösen Sätze über das Zeug und das Zeug-Sein zu entfalten. Seine

Erd- und Bauern-Perspektive war ihm wichtig, nicht das Kunstwerk van Goghs; das wurde dekontextualisiert, entpersönlicht und somit in gewisser Weise degradiert.<sup>31</sup>

<sup>29</sup> Meyer Schapiro 1994 (wie Anm. 20), S. 146–147: „One can describe Van Gogh’s painting of his shoes as a picture of objects seen and felt by the artist as a significant part of himself – he faces himself like a mirrored image [...] a soliloquy, and expression of the pathos of a troubled human condition [...]“.

<sup>30</sup> Martin Heidegger: *Ursprung des Kunstwerks*, Stuttgart 1960, S. 26f.: „Das Zeugsein des Zeuges besteht in seiner Dienlichkeit“ (S. 29); „[...] wenn wir den Versuch wagen, das Dinghafte des Dinges, das Zeughafte des Zeuges und das Werkhafte des Werkes in den Blick und zum Wort zu bringen“ (S. 26).

<sup>31</sup> Diese Degradierung eines Kunstwerkes rückte auch Derrida nicht zurecht, sodass Bordoni schreiben konnte: Derrida beharrt darauf, dass die Schuhe an Heidegger als rechtmäßigen Besitzer zurückgegeben werden (Bordoni 2007 [wie Anm. 13], S. 64). Indem Bordoni die beiden Texte Gauguins nicht als primäre Quellen wertet, läuft er ebenso wie Heidegger mit seinem Erd- und Bauern-Kult in eine für das Gemälde van Goghs irrelevante Richtung: Derrida habe es geschafft, diese Schuhe an Heidegger zurückzugeben, „dem sie zu Recht gehören“ (S. 68). An diesem Punkt wird die Debatte unreal, ja absurd, weil der ‚Eigensinn‘, den Heidegger entfaltete, nicht dem Sinn von van Goghs Schuhen



## II.

Überschaut man van Goghs Schuhe-Bilder, so begegnet das kleine Gemälde in Baltimore mit der Datierung 1887, also in Paris entstanden, auf dem Koloritklang Orange-Blau aufgebaut und ähnliche Schnürschuhe abbildend, ebenso gewundene Schnürsenkel (F. 333, Abb. 4, Taf. XIb)<sup>32</sup>; es scheidet für die Erde- und Boden-Perspektive Heideggers ohnehin aus. Ähnlichkeit zeigt das Bild in Privatbesitz in Brüssel (F. 332a), das jedoch nicht derart dramatisch inszeniert ist. Man könnte die Frage stellen, ob es nicht die gleichen Schuhe sind wie auf dem dunklen Bild in Amsterdam, die van Gogh dann in verschiedenen Perioden in unterschiedlichem Kolorit gemalt hätte.<sup>33</sup> Doch wahrscheinlicher ist es, dass er zu unterschiedlichen Zeiten verschiedene Schuhe malte, und manchmal nur als Kolorit-Studie. Das heißt: in Paris 1887 ein Paar andere Nagel-Schuhe mit langen Riemen (also F. 333), welche van Gogh – wie François Gauzi berichtete – auf dem Flohmarkt gekauft hatte, die er anzog, um damit an einem Regentag die Fortifikationen von Paris zu erläutern,<sup>34</sup> „ein Paar mit groben Nägeln beschlagene Stiefel“ – so Gauzi in seinem Toulouse-Lautrec-Buch. Auch lesen wir, dass er die Schuhe gewissenhaft malte, eine Idee, die Gauzi wenig revolutionär nannte und die den anderen jungen Malern in Paris als merkwürdig bizarr erschien. Sollte van Gogh in Paris 1887 von Edgar Degas' Ideen in Gesprächen Kenntnis erhalten haben? Degas hatte gemeint, mit Charakterköpfen die Expression moderner Empfindungen zu erzielen („faire de la tête d'expression – style d'academie – une étude du sentiment moderne“), was Vincent mit seinen in Arles angefertigten Porträts wie von dem belgischen Maler Eugène Boch als *Poète vor Sternenhimmel* zu realisieren suchte.<sup>35</sup> Degas postulierte ferner – das ist zentral für unseren Fragekreis – allerlei ge-

---

entspricht. Könnte also jeder Betrachter in einem Gemälde oder einer Skulptur sehen, was er will? Das kann nicht die Grundlage der Kunsthistoriographie sein.

<sup>32</sup> Ausgestellt in Paris 1988, s. Françoise Cachin: *Van Gogh à Paris* 1988 (wie Anm. 4), Nr. 14. Im Katalogtext S. 64f. zu F. 332 *Drei Paar Schuhe* (Fogg Art Museum) wird F. 255 auch auf Herbst 1886 datiert, und zwar in Korrespondenz mit dem Bericht von François Gauzi (*Lautrec et son temps*, Paris 1954, S. 31f.), der Vincent besucht hatte und erzählt, dass dieser auf dem Flohmarkt ein Paar Fuhrmanns-Schuhe („brodequins/souliers de charretier“) gekauft habe, um sie zu malen – ein *bizarres* Sujet. Doch bezieht sich das sicher auf F. 333 in Baltimore, wo Ähnlichkeit besteht mit F. 332a in Privatbesitz (Brüssel).

<sup>33</sup> Hulsker 1980 (wie Anm. 4), Nr. 1233, 1236; Douglas W. Druick/Peter K. Zegers: *Van Gogh und Gauguin – Atelier des Südens*, Chicago, IL/Amsterdam 2001/02, Nr. 21. Die Autoren sahen – unter Hinweis auf Carlyle *Sartor Resartus*, den Philosophen alter Kleider – in Vincents Schuhen von 1887 diejenigen „eines Arbeiters“ und eine urbane Übersetzung von Millets Holzschuhen. Ich sehe aber in dem Bild in Baltimore die Schuhe van Goghs laut dem Bericht von François Gauzi (s. folgende Anm.).

<sup>34</sup> Diese Bemerkung verweist klar auf das Gemälde F. 333 in Baltimore; der Bericht von François Gauzi 1954 wird zitiert nach Welsh-Ovcharov 1974 (wie Anm. 4), S. 34; die Stelle erwähnt auch Bordoni 2007 (wie Anm. 13).

<sup>35</sup> S. dazu Ronald Pickvance: *Van Gogh in Arles*, New York 1984, S. 169.



brauchte Gegenstände derart darzustellen, dass „man ihnen noch ansieht, wozu sie verwendet wurden, dass man in ihnen das Leben der Frau oder des Mannes spürt.“<sup>36</sup> Diese Intention trifft auf van Goghs Schuhe-Bilder zweifellos zu, vor allem auf das ausgestretene Schuhe-Paar, das heißt bereits vor der Pariser Zeit. Von Degas' Ideen konnte er sich 1887 bestätigt fühlen, sofern er in Paris von ihnen gehört haben sollte.

Wie gesagt, gibt es im Oeuvre van Goghs eine größere Zahl von Ölstudien mit diesem Sujet, auch noch ein 1887 in Paris gemaltes, isoliertes Paar, grün auf ockerfarbenem Grund (F. 331) und die drei Paare braunschwarzer Schuhe (F. 332, Abb. 7), die wie drei stumme Zeugen aus dem Dunkel treten.<sup>37</sup> Aber nur eines, nämlich das in Amsterdam (Abb. 1), inszeniert in dramatischer Weise alte Schuhe gleichsam wie Lebewesen im Licht, vermittelt in diesen Gebrauchsgegenständen, in diesen schützenden Objekten den forcierten Ausdruck des menschlichen Lebens und der menschlichen Passion derart suggestiv, dass man von einer Anthropomorphisierung mit Symbolgehalt sprechen muss. Aus diesem Grund bestand für mich nie ein Zweifel, dass Heidegger die Leinwand in Amsterdam (F. 255) gemeint hatte.<sup>38</sup> Das bestätigt der Briefwechsel zwischen Schapiro und Heidegger mit dem Hinweis auf die dortige Ausstellung von 1931; damals war übrigens eine Abbildung im Katalog.

Die zentrale Frage nun für die Kunstgeschichte wie für die philosophische Ästhetik ist die nach der Provenienz („Restitution“ sagte Derrida) dieser ausgestretenen Schuhe beziehungsweise Stiefel mit den langen Schnürsenkeln, die vor einem erleuchteten Boden wie im Gegenlicht stehen und die Schwere des Lebens dessen, der sie trug, existentialistisch und umfassend ausdrücken – den leidvollen Ausdruck der Passion des Lebens. Denn die ‚Wahrheit‘ (im Dreieck Heidegger-Schapiro-Derrida), d.h. der tiefere Gehalt des Werkes hängt vollkommen von der Antwort darauf ab, wessen Schuhe hier gemalt wurden in solch einer prononcierten, dramatisch beredten Form. Van Gogh erhebt ein ‚niederes‘ Sujet zur Bildwürdigkeit in den Rang eines Tableau, der sonst betenden Menschen oder weiblichen Akten, Bauernfiguren und Köpfen, Landschaften oder strahlenden Blumen, wie bei Delacroix und Courbet, vorbehalten war. Man malte nicht „Parerga“ (Beiwerk), wie Bordonì richtig anmerkt, also keine abgetragenen Kleider, Hosen, Jacken, Schuhe, Mäntel usw. Anders van Gogh: Der Vielleser Vincent erhielt eventuell einen Impuls, ab-

<sup>36</sup> Zu Degas' Ideen s. Paul-André Lemoisne: Les carnets de Degas au Cabinet des Estampes, in: *Gazette des Beaux-Arts*, LXIII, April 1921, S. 219–231: „Faire toute espèce d'objets d'usage placés, accompagnés de façon qu'ils aient la vie de l'homme ou de la femme [...]“ (S. 227).

<sup>37</sup> *Van Gogh à Paris* 1988 (wie Anm. 4), Nr. 13. Später malte Vincent nochmals zwei kleine Studien von Schuhen, im Sommer 1888 in Arles, Schuhe auf den Kacheln des Hauses (F. 461, Privatbesitz USA, vgl. Brief an Theo 529) und das Stillleben mit alten Bauernschuhen (nicht signiert, zum Tausch bestimmt, wie er Bernard mitteilte, Brief B18, also für Vincent zweitklassig), s. Pickvance 1984 (wie Anm. 35), Nr. 94 und Vincent van Gogh, Ausstellungskatalog, Tokyo 1985, Nr. 76.

<sup>38</sup> De la Faille 1970 (wie Anm. 3), Nr. 255; Hulscher 1980 (wie Anm. 4), Nr. 1124, datierte das Bild auch in die frühe Pariser Zeit 1886, ohne zu sehen, dass es dem *Bibel*-Gemälde sehr nahe steht, also in Nuenen 1885 entstanden sein kann.



gelegte Kleider zu malen, bereits früh (vor der Kenntnis von Degas' Ideen) aus seiner Lektüre (1883) von Thomas Carlyle *Sartor Resartus* – einer Philosophie der alten Kleider, *Geister des Lebens*, wo er im 3. Buch, Kap. 6, „Alte Kleider“ den Satz fand: „Stumm sind sie, aber ausdrucksvoll in ihrem Schweigen, die einstmaligen Zeugen und Instrumente von Freud und Leid [...]“.<sup>39</sup>

Warum jedoch sollte Vincent Schuhe einer x-beliebigen Bäuerin von Nuenen derart exponiert malen? Mit einem signifikanten Buch ist es ähnlich, jedoch nicht das gleiche. Bücher haben einen unmittelbar geistigen Bezug zu ihrem Leser bzw. dem Maler, reflektieren also die äußere Tätigkeit und das innere Leben eines Menschen und waren somit bereits seit langem bildwürdig. Verwiesen sei etwa auf Rembrandts Menschen-Darstellungen mit Büchern (das Berliner Gemälde des Predigers *Anslo mit Gattin*, 1641, oder das Wiener Gemälde von *Titus lesend*, 1656).<sup>40</sup> Jedoch ein Buch allein zu malen, wie van Gogh die *Bibel des Vaters* mit einem kleinen modernen Buch daneben, das war 1885 bereits eine bildnerische Innovation, die zu einem autobiographischen Sinngefüge führte: Denn aufgeschlagen ist die Stelle bei Jesaja, 53 über den Gottesknecht, der Leid und Schmerz auf sich nimmt (wie Vincent als Hilfsprediger selbst).<sup>41</sup> Die Kerze ist erloschen wie ein Vanitas-Zeichen, die mächtige Bibel steht im Dialog mit Émile Zolas Roman *Joies de vivre*. Das ergab zwei Modelle von Leben, Passion und Opfern nach des Vaters Tod, mit dem Vincent Streit wegen der modernen Romane hatte (Abb. 2).

Deshalb rückt das *Paar alter Schuhe* in Amsterdam – unabhängig von der Malweise – auch vom Gehalt her meines Erachtens eher ins Jahr 1885, als Vincent die Vater-Bibel groß ins Bild setzte und sie mit Zolas moderner Lebensbejahung konfrontierte, mit einem modernen Roman, den der Vater abgelehnt hatte. Aus den Briefen an Theo wissen wir von der Abweisung des Vaters gegenüber (den Zielen) der modernen Kultur-Bildung („beschaving“), die der Sohn gierig aufnahm: „Was ist das? Das Ewige, die allergrößte Einfachheit und Wahrheit“, und Vincent nannte in dem Kontext Michelet, Hugo, Zola, Balzac<sup>42</sup> und von den Malern Corot, Millet, Dupré und Daubigny. Bücher zu malen war traditionell, aber ein Paar alte, ausgetretene, deformierte Schuhe allein, in diesem Habitus, ohne Kontext quasi einsam, aber offenbar bedeutungsschwanger?

<sup>39</sup> Thomas Carlyle: *Sartor Resartus*, übers. und hg. v. Peter Staengle, Zürich 1991, S. 323.

<sup>40</sup> S. dazu u.a. Jan Bialostocki: *Bücher der Weisheit und Bücher der Vergänglichkeit* (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften, 5), Heidelberg 1984.

<sup>41</sup> Nordenfalk 1947 (wie Anm. 4), S. 141f.; Jean Seznec: Literary inspiration in Van Gogh, in: *Magazin of Art*, XLIII, 1950, S. 284; Jan Bialostocki: Van Goghs Symbolik, in: Ders.: *Stil und Ikonographie – Studien zur Kunstwissenschaft*, Dresden 1966, S. 184; Leymarie 1977 (wie Anm. 4), S. 49f.; Werner Hofmann: *Luther und die Folgen für die Kunst*, Hamburg 1983, S. 572 unter Hinweis auf Brief 429 und 399: „joie? de vivre“ – man muss tapfer sein, man muss arbeiten und wagen! – Jan Bialostocki: *Books of Wisdom and Books of Vanity* (1982), in: *The Message of Images – Studies in the History of Art*, Wien 1988, S. 62f.; *Paintings* 1990 (wie Anm. 4), S. 54, Nr. 10; Tsukasa Kodera: *Van Gogh – Christianity versus Nature*, Amsterdam 1990, S. 45f.

<sup>42</sup> Brief an Theo Nr. 339a (alte Zählung) von November 1883, s. van Crimpen 1990 (wie Anm. 8), Bd. II, Nr. 405.





Abb. 5: Vincent van Gogh, *Der Stuhl des Malers im Haus in Arles*, 1888 (London, Tate Gallery)

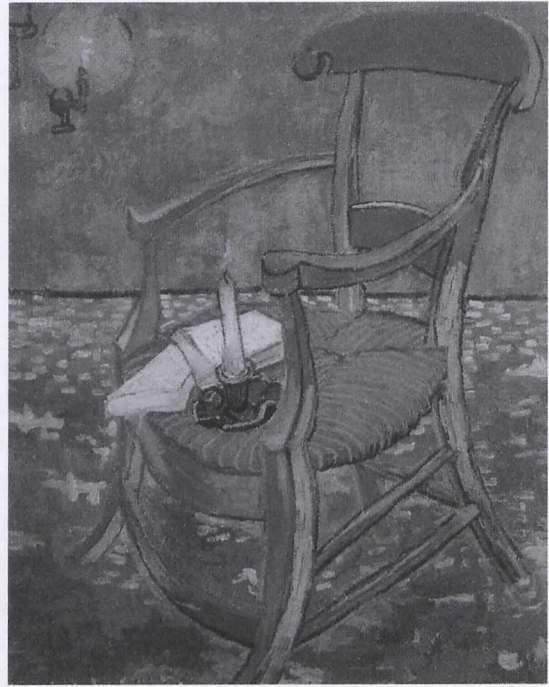


Abb. 6: Vincent van Gogh, *Der Stuhl Gauguins in Arles*, 1888 (Amsterdam, Van Gogh Museum)

### III.

Blicken wir auf spätere Werke, so wissen wir, dass van Gogh in Arles zwei exponierte Ansichten, ja symbolische ‚Porträts‘ von Stühlen malte, die als Ding-Symbole mit ihrem ‚Habitus‘ in metaphorischer Weise, quasi als Sinnbilder<sup>43</sup>, für die Charaktere beziehungsweise die psychische Persönlichkeit der Menschen stehen. Anregung erhielt van Gogh dabei wohl durch Luke Fildes Xylographik *The empty chair*, das Charles Dickens Studio nach dessen Tod zeigte. Das Blatt wurde in *The Graphic* (London, Dezember 1870) publiziert und befand sich nachweislich im Besitz van Goghs.<sup>44</sup> So entstanden der im Licht

<sup>43</sup> Dass Vincent das synthetische Bemühen hatte, durch Verbindung von äußerer Wirklichkeit und innerer Wahrheit überzeitliche Sinn-Bilder (wie z.B. den *Sämann*, den *Schnitter*, die *Berceuse*) zu realisieren, welche für die Menschen Trost spenden sollten, erkannte bereits Julius Meier-Graefe: *Vincent van Gogh*, München 1910, S. 15; s. neuerdings bes. Thomas Noll: *Der große Sämann – Zur Sinnbildlichkeit in der Kunst von Vincent van Gogh*, Worms 1994, S. 42 zum *Bibel-Bild*; Ders.: *Van Gogh, Fischerboote am Strand von Les Saintes-Maries de la Mer*, Frankfurt a.M. 1996, S. 92–97. Dass van Gogh eine „ulterior meaning“ wollte, belegt der Wort-Schlüssel *Amitié* auf dem blauen Boot.

<sup>44</sup> *Paintings* 1990 (wie Anm. 4), Nr. 76f. Die Xylographik, welche van Gogh die erste nachhaltige Anregung für die Darstellung leerer Stühle als Symbole (Geist, Abwesenheit, Tod) vermittelte, verliebte er 1882 seiner Sammlung von Populär-Graphik ein. Ein weiteres Exemplar wollte er für den Freund Rappard beschaffen; s. van Goghs Liste seiner Graphik-Sammlung 1882 in Brief an Theo Nr. 205,



gezeigte *Gelbe Stuhl* Vincents und der *Violetten Stuhl* bei Nacht mit brennender Kerze für den Kollegen Gauguin, konzipiert als psychologische Pendants (Abb. 5, 6), gemalt auf jene grobe Sackleinwand (*toile de sac*), die Gauguin im November 1888 in Arles anschaffen ließ.<sup>45</sup> Verstanden im Sinne der damaligen Farbentheorie von Charles Henry, dessen Diagramm zur Theorie der Expression der Farben in Paris bekannt war, kommt Gelb ein dynamischer, Violett dagegen ein inhibitorischer Charakter zu.<sup>46</sup> Georges Bataille analysierte die Stühle bereits 1930 in „Documents“ im Hinblick auf die Krise der Malergemeinschaft und auf die Selbstverstümmelung van Goghs.<sup>47</sup>

Einen „bestürzenden Personalcharakter“ konstatierte 1971 Werner Haftmann in seiner Berliner „DING“-Ausstellung<sup>48</sup> für das Stuhl-Bild van Goghs (London, Tate Gallery) und verwies auf des Künstlers eigene Einschätzung, „das Ding in jene Ewigkeit zu erhöhen, deren Zeichen einst der Heiligenschein war“ (Brief an Theo Nr. 531), jedoch bezog sich dies auf Porträts.<sup>49</sup> Man könnte in diesem Sinne auch die dunklen *Vogelnester* beachten, die Vincent in Nuenen im Herbst 1885 malte. Sie wurden von ihm – über die Farbexperimente hinaus<sup>50</sup> – mit einer eindeutigen Symbolik hinsichtlich Tod und Leben aufgeladen. Im Übrigen ähneln die dünnen Glanzlichter auf den Vogelnestern denen auf

---

in: Erpel/Schumann (wie Anm. 8), Bd. II, 1965, S. 18; s. Ronald Pickvance: *English Influences on Vincent van Gogh*, Ausstellungskatalog (University of Nottingham), Manchester/London 1974; Hofmann 1983 (wie Anm. 41), S. 58; Haruki Yaegashi, in: *Van Gogh International Symposium*, Tokyo 1988, S. 164; Dorn (wie Anm. 9); Noll 1996 (wie Anm. 43), S. 37; Druick/Zegers 2001/02 (wie Anm. 33), S. 207–209. Dann folgen im November 1888 die Pendant-Gemälde der *Stühle* in Arles, und 1890 zeichnete er in Saint-Rémy wieder einen leeren Stuhl. In Fildes Dickens-Stuhl, von van Gogh 1882/1883 bewundert, dürfte überhaupt eine Quelle für sein sinnbildliches Denken zu finden sein.

<sup>45</sup> Diese grobe, ungrundierte Sackleinwand (Jute) kam dem Stilwillen Gauguins nach Abstraktion entgegen (Verschleifen der Formen und Farben in der Fläche), nicht jedoch dem van Goghs, der Plastizität und Raumtiefe suchte; informiert sind wir durch Brief Nr. 559 an Theo in: Erpel/Schumann (wie Anm. 8), Bd. IV, 1965, S. 210; s. Druick/Zegers 2001/02 (wie Anm. 33), Nr. 77f., S. 207f.; zum großen Gegensatz zwischen van Goghs Temperament, Weltsicht und Stil (auf den Menschen bezogener Expressionismus) und Gauguins Malereicharakter (auf Formfragen bezogene, progressive Abstraktion) s. Dietrich Schubert: *Van Goghs „Alter Bauer“ von August 1888 und Gauguins „L'Homme au bâton“ (Petit Palais) – eine Konfrontation*, in: *Opus Tessellatum (Festschrift für Peter C. Claussen)*, Zürich 2004, S. 357–374.

<sup>46</sup> Hierzu William J. Homer: *Seurat and the Science of Painting*, Cambridge 1964, S. 206, Abb. 59; *Seurat: le rêve de l'artscience*, hg. v. Françoise Cachin, Paris 1991, S. 317.

<sup>47</sup> Georges Bataille: *La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent van Gogh*, in: *Documents*, II, Paris 1930, S. 11–20.

<sup>48</sup> Werner Haftmann: *Das Ding und seine Verwandlung*, in: *Metamorphose des Dinges – Kunst und Antikunst 1910–1970*, Katalog, West-Berlin 1971, S. 15.

<sup>49</sup> Haftmann zitierte hier nicht korrekt, weil van Gogh die Erhöhung durch Heiligenschein (*Aureole*) auf Porträts von modernen Männern und Frauen bezog, s. Erpel/Schumann (wie Anm. 8), Bd. IV, 1965, Nr. 531 von September 1888; in der Neuausgabe bei van Crimpen 1990 (wie Anm. 8) Bd. III, Nr. 677.

<sup>50</sup> Siehe Brief an Theo 428; s. Roland Dorn: *Stilleben*, in: *Van Gogh und die Haager Schule*, Wien/Mailand 1996, S. 205–209.



den Riemen der fraglichen Schuhe. Von hier aus fällt Licht auf das Gemälde der braunen, strapazierten Schnürschuhe in Amsterdam, das der Maler links oben (nicht unten) deutlich in Rot signierte. Diese Signatur scheint beinahe wie ein geheimer Titel zu wirken?

Aus den Erinnerungen Gauguins wissen wir, dass van Gogh das mittelgroße Gemälde mit nach Arles genommen hatte, wo es Gauguin im Gelben Haus sah. Und in seinem Text *Natures mortes* von 1894 ist überliefert, dass es sich (worauf Meyer Schapiro insistierte) um die eigenen Schuhe van Goghs handelte.<sup>51</sup> Damit würde die Metaphorik – ähnlich der 1888 ausgeführten Stühle – die Person Vincents bezeichnen, und wir hätten ein Existenz-Bild des Künstlers, nicht die Schuhe eines Bauern oder irgend einer Bäuerin in Holland oder im Borinage, wie Heidegger irreführend wollte. Im Text *Natures mortes* schrieb Gauguin 1894: „Dans ma chambre jaune, une petite nature morte; violette, celle-là. Deux souliers énormes, usés, déformés. Les souliers de Vincent. Ceux qu’il prit, un beau matin, neufs alors, pour faire son voyage à pied de Holland en Belgique [...]“.<sup>52</sup> Im anderen Text lesen wir: „Ce fut à Arles [...] Nous travaillâmes quelques mois avec ardeur. Ce fut peu. Ce fut beaucoup. Dans l’atelier une paire de gros souliers ferrés, tout usés, maculés de boue; il en fit une singulière nature morte. Je ne sais pourquoi je flairais une histoire attachée à cette vieille relique [...]“ Van Gogh erzählte Gauguin von seinem Weggang vom Vaterhaus nach Belgien, um dort in den Fabriken das Evangelium radikaler als die Amtskirche zu predigen – „comme je l’avais compris. Ces chaussures, comme vous les voyez, ont bravement supporté les fatigues de ce voyage!“<sup>53</sup>

Vincent – wie wir in den Briefen, besonders Nr. 136 alter Zählung, lesen können – unternahm im August/September 1880 von Cuesmes (bei Mons) im belgischen Borinage zu Fuß eine strapaziöse Wanderung nach Courrières (bei Lens) in Nord-Frankreich, um dort den verehrten Bauernmaler Jules Breton zu besuchen. Er stand auch vor dessen Haus, aber, schreibt er im September 1880 an den Bruder: „Ich habe nicht gewagt vorzusprechen und um Einlass zu bitten.“<sup>54</sup> Es wäre folglich zu sehen, dass es sich bei dem fraglichen Ding-Abbild um Vincents eigene Schuhe handelt, und zwar jener Zeit bitterer Armut im Borinage und einer Fußwanderung, die der Maler für das Ideal der Kunst durchführte. Erst diese Dimension rechtfertigte es für ihn, ein Paar alte, ausgetretene Schuhe zum Bild-

<sup>51</sup> Paul Gauguin: *Natures mortes*, in: *Essais d’Art libre*, IV, Januar 1894, S. 273f.; s.o. Anm. 20, die englische Version in Welsh-Ovcharov 1974 (wie Anm. 4), S. 42f. und Roland Dorn, in: *Van Gogh und die Moderne*, Essen 1990, S. 85 und 118. Dorn datierte m.E. zu Recht das Amsterdamer Bild der Schuhe (F. 255) ins Jahr 1885.

<sup>52</sup> Gauguin 1894 (wie Anm. 51), S. 274; s. die englische Version in Welsh-Ovcharov 1974 (wie Anm. 4), S. 42f., die den Satz von Gauguin jedoch fälschlich auf F. 333 in Baltimore bezog: „Possibly the painting of 1887 in blue and purple.“ Doch dieses Gemälde zeigt den Klang von Orange und Blau (s. *Van Gogh à Paris* 1988 [wie Anm. 4], Nr. 14).

<sup>53</sup> Paul Gauguin: *Choses diverses*, in: Jean de Rotonchamp: *Paul Gauguin*, Paris 1925, S. 53. Ich danke Frau Stephanie Marchal, die über Courbets Selbstporträts arbeitet, für freundliche Hilfe.

<sup>54</sup> Brief 136 alter Zählung (Erpel/Schumann [wie Anm. 8], Bd. I, 1965, S. 214); s. van Crimpen 1990 (wie Anm. 8), Bd. I, Nr. 157 von 24. September 1880.



motiv zu erheben, zu nobilitieren und dies in einer Zeit, wo van Gogh die Köpfe und Figuren der Bauern und Weber bei ihrer Arbeit zeichnete und malte, jedoch *nicht* separat ihre Kleider.<sup>55</sup> Diese benutzten Schuhe und später das realisierte Gemälde blieben offenbar als Stücke seines qualvollen Lebens bei ihm, eine Art Spiegel seiner früheren Existenz. Verständlicherweise wunderte sich Gauguin darüber in Arles: Denn er hätte das nie getan, ein Paar ausgetretene Schuhe – er benutzte das Wort „vieille relique“ – derart nobilitiert und engagiert zum Bildsujet zu erheben.<sup>56</sup>



Abb. 7: Vincent van Gogh, *Drei Paar alte Schuhe*, Paris 1886 (Cambridge, Fogg Art Museum)

Es besteht kein Anlass, an der Überlieferung durch Gauguin zu zweifeln. Freilich hat die spätere Erinnerung – Gauguin war als Egoist ohnehin primär an sich und seinem Erfolg interessiert und ging nur widerwillig, auf Theos Drängen und dessen Geldzuwendung, nach Arles zu Vincent – ungenaue Akzente gesetzt, oder er hat die Gespräche poetisch verfremdet: Das Gemälde zeigt kaum Violett in den braunen Schatten des Schuh-Innenen, und die Fußwanderung Vincents 1880 führte von Belgien nach Frankreich und zurück. Während in den anderen Schuhe-Bildern die Objekte eher *en passant* neben anderen Gegenständen erscheinen oder die Schuhe nur ein Stillleben-Modell unter anderen sind und die Frage des Kolorits im Vordergrund stand (zum Beispiel die grünen Schuhe in Paris vor ockerfarbenem Grund [F. 331], oder die Schuhe auf den rötlichen Fliesen im Gelben Haus in Arles 1888 [F. 461, Privatbesitz]), fällt in dem Querformat *Drei Paar Schuhe* (Abb. 7), welches auch unsicher zwischen 1885 und 1887 hin und her datiert wurde<sup>57</sup> und

<sup>55</sup> Im Juli 1885 (Brief 418 an Theo) schrieb der Maler über das Charakteristische: „Die Bauerngestalt in ihrer Betätigung wiederzugeben – das ist eine *Figur*, ich wiederhole es.“ Und Vincent betonte, dass er darin Modernität, den Kern und das Herz der modernen Kunst erblicke; die Darstellungen von Bauern und Arbeitern bei ihrer charakteristischen Tätigkeit (wie von den Meistern Millet, Lhermitte, Breton, Herkomer) bildeten den Mittelpunkt der modernen Kunst. Daumier gehört zu den Bahnbrechern, ebenso Jules Dalou in der Bildhauerei; s. Erpel/Schumann (wie Anm. 8), Bd. III, 1965, S. 295.

<sup>56</sup> So Gauguin in dem zitierten Text *Choses Diverses* für sein NOA-NOA, in: Rotonchamp 1925 (wie Anm. 53), S. 53; zum Manuskript NOA-NOA s. Huyghe 1951 (wie Anm. 20), S. 5–11.

<sup>57</sup> De la Faille 1970 (wie Anm. 3), Nr. 332; Hulsker 1980 (wie Anm. 4), Nr. 1234; *Van Gogh à Paris* 1988 (wie Anm. 4), Nr. 13.





Abb. 8: Vincent van Gogh, *Stillleben mit Zeichenbrett, Zwiebeln und Kerze*, Arles, Januar 1889 (Otterlo, Kröller-Müller Museum)

besonders im Amsterdamer Bild von 1885 (F. 255) die Schwere des Ausdrucks mittels dunkler Farben und überrealem Licht ins Auge. Letzteres Werk hebt sich von allen Schuhe-Bildern dadurch ab, dass dieses Paar wie dunkle, müde Lebewesen im Lichte steht. Es ist nahsichtig, haptisch konkret, zum Betrachter gerückt, ja auf den Betrachter gerichtet, wie Schapiro gut beobachtete.<sup>58</sup> Das Bild ist keine Ölskizze wie die anderen.

Diese Schuhe sind deformiert und darin gleichsam bewegt. Ihrer Physiognomie (ihrem anschaulichen Charakter) ist etwas als Expression eingeschrieben, das nicht anders als existentiell zu begreifen ist. Sie scheinen uns anzublicken, ja sie sprechen eine beredte, stumme Sprache, weshalb sie Heidegger auffielen und weshalb Gauguin sie eine „alte Reliquie“ nannte. Der Ausdruck des Leidens bzw. der Schwernis des Lebens ist van Gogh vollendet gelungen, vollendeter als in den übrigen Studien von anderen Schuhen. Die sinnbildhafte Verdichtung erreicht eine emblematische Qualität. Ist die Überlieferung Gauguins zuverlässig, so handelt es sich letztlich im Gehalt um ein metaphorisches Selbstporträt van Goghs bzw. um ein Sinnbild seiner Existenz. Nur dies rechtfertigte, dass der Maler dieses Gemälde bei sich hielt und nach Arles mitnahm. Andere Studien, auch von Schuhen (eines Bauern!) oder Landschaften sah er für den Tausch mit den Malerkollegen wie Bernard vor.<sup>59</sup>

Dass Vincent auch in anderen Gemälden zu anderen Zeiten die Dinge, die mit seiner prekären Existenz verbunden waren, sozusagen autobiographisch malte, zeigt der Blick

<sup>58</sup> Meyer Schapiro 1968 (wie Anm. 18), S. 207: „[...] and he has rendered them as if facing us [...]“

<sup>59</sup> S. Brief Nr. B18 von September 1888 an Émile Bernard (*Correspondance complète de Vincent van Gogh*, hg. v. Georges Charensol, Bd. III, Paris 1960, S. 225): „Was das Tauschen anbelangt [...] dann hätte ich eine Studie eines kleinen Gartens mit vielfarbigen Blumen, eine Studie mit grauen und staubigen Disteln, ein Stilleben mit alten Schuhen eines Bauern und schließlich eine kleine Landschaft – mit nichts als ein wenig Ebene.“ Die Formulierung verhindert die (verlockende) Sicht, dass Vincent in jeder Lebensstation seine Schuhe (wie auch sein Antlitz) malte: in Nuenen F. 255, in Paris F. 331, in Arles F. 461 (diese stehen auf den rötlichen Kacheln des Gelben Hauses!). Andererseits: Woher sollte er in seinem Haus in Arles ein paar alte Bauernschuhe haben? (s.o. Anm. 32f.).



auf das *Stilleben* von Januar 1889 in Otterlo (F. 604, Abb. 8), entstanden nach der schmerzvollen Krise durch den Streit mit Gauguin und nach den Tagen im Hospital von Arles, als er sein berühmtes *Selbstporträt* mit verbundenem Ohr, Pelzmütze und Pfeife rauchend (F. 529, Kunsthaus Zürich) ausführte: Im gleichzeitigen *Stilleben mit Zeichenbrett* – siehe die Januar-Briefe an Theo<sup>60</sup> – vereinte er auf mittlerem Format die für ihn aktuell bedeutsamen Dinge: das *Annuaire de la Santé* von François V. Raspail<sup>61</sup>, eine Anleitung zur Selbsterkenntnis seiner Leiden mit Hinweisen zur Behandlung ohne Ärzte (zum Beispiel die Rolle des Knoblauchs für den Körper<sup>62</sup>), mehrere Zwiebeln, eine (leere?) Weinflasche, seine Pfeife mit Tabak und einen Kerzenhalter – beides zuvor auf den Stühlen platziert. Die *brennende* Kerze (ähnlich der auf Gauguins Stuhl) fungiert als Lebenszeichen wie in holländischen *Stilleben* des 17. Jahrhunderts.<sup>63</sup> Der Brief rechts vorn auf dem Tisch, nicht einer der vielen vom Maler selbst, vielmehr von Theo an Vincent, verweist auf den kontinuierlichen Kontakt mit seinem Bruder, dem er sich menschlich und künstlerisch verpflichtet fühlte. Alle Dinge dieses Gemäldes sind mit blauen, nach rechts fallenden Schatten versehen. Sie formen ein autobiographisches Ensemble, sie besitzen Signifikanz für des Malers Hoffnung aus der Krise und für die Angst vor drohendem Wahnsinn, wie früher Hugo van der Goes im 15. Jahrhundert, auf den er sich über das Historien-Bild von Émile Wauters in Briefen bezog (Musées royaux des Beaux-Arts, Brüssel, vergleiche Brief 556).

Kunsthistorisch stellt sich zum Schluss die Frage, ob erstmals van Gogh ein aus niederem Genre kommendes Kleidungs-Ding als persönliches Sujet derart metaphorisch aufgeladen hat bzw. auf der Basis seines Realismus ein objektives Ding symbolisch überhöhte, d.h. zum expressiven Sinnbild – in emblematischer Art – erhob. Das ist nicht der Fall, van Gogh war nicht der erste. Denn als bildnerische Impulse kommen – außer Degas' Idee – weniger Millets Werke in Frage, der um 1864 seine Bauern-Holzschuhe autobiographisch gezeichnet hatte, wovon van Gogh wusste<sup>64</sup>, oder *Les Sabots* des François

<sup>60</sup> Briefe 569 und 571 alter Zählung, in: Erpel/Schumann (wie Anm. 8), Bd. IV, 1965, S. 224f.; van Crimpen 1990 (wie Anm. 8), Nr. 737f.); *Paintings* 1990 (wie Anm. 4), Nr. 78f.

<sup>61</sup> Naturforscher und Republikaner, der 1848 ins Gefängnis kam.

<sup>62</sup> Nordenfalk 1947 (wie Anm. 3), S. 139, folgend, der den Gehalt des *Annuaire* Raspails hinsichtlich van Goghs Gesundheit erläuterte.

<sup>63</sup> Beide Objekte erschienen bereits auf den Stühlen; s.a. Bialostocki 1966 (wie Anm. 41), S. 185, mit Hinweis auf die Sinnbildlichkeit der *Vogelnester* in van Goghs Sujets/Ikonographie; Druick/Zegers 2001/02 (wie Anm. 33), S. 268; zum *Stilleben* allgemein siehe Norbert Schneider: *Realität und Symbolik der Dinge – Stillebenmalerei*, Köln 1989.

<sup>64</sup> Auf Millets Zeichnung seiner eigenen Holzschuhe (als ‚Quelle‘ für van Gogh) wurde immer hingewiesen (auch von Schapiro 1994 (wie Anm. 20), S. 145). Van Gogh kannte sie aus der *Millet-Monographie* von Alfred Sensier, Paris 1881; s. dazu Louis van Tilborgh: *Van Gogh, disciple de Millet*, in: *Millet + Van Gogh* 1998 (wie Anm. 16), S. 36f., der geneigt ist, F. 255 nach Nuenen 1885 zu rücken, jedoch van Goghs alte Schuhe immer noch als Bauernschuhe sieht, obgleich seine Abb. 8–12 das Gegenteil belegen.



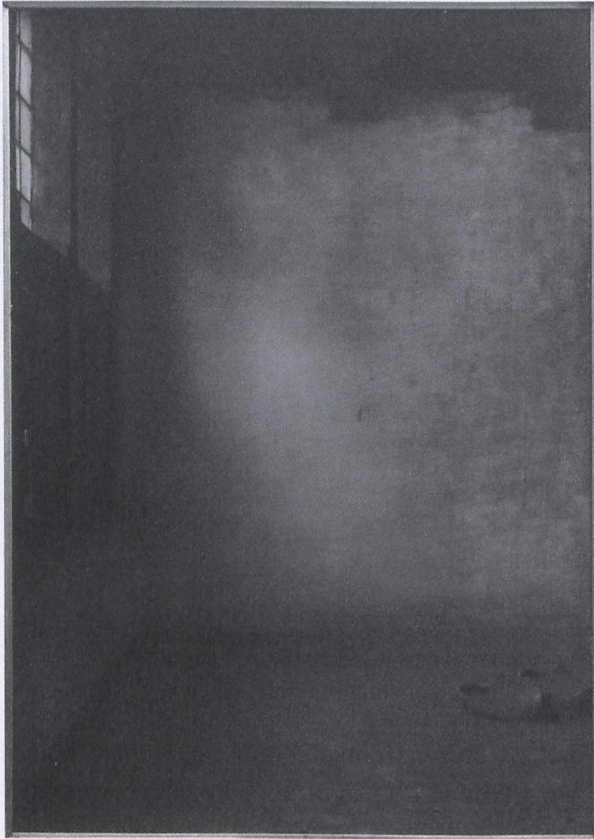


Abb. 9: Max Thedy, *Klompjes* (Holzschuhe), 1887 (Weimar, Schlossmuseum, Stiftung Klassik)

Bonvin von 1875 (Museum Gouda)<sup>65</sup>, Nils Kreugers Bild *Les brodequins/ Schnürschuhe* von 1882, auf das bereits Carl Nordenfalk 1947 hinwies<sup>66</sup>, oder das unheimlich leere Bild eines Raumes mit *Klompjes* von Max Thedy aus dem Jahr 1887 (Schlossmuseum Weimar), in Leiden gemalt, grau in grau, welches ein paar Holzschuhe in einem dunklen, kahlen, hohen Raum vor einer grauen Wand zeigt – ein Sinnbild der Abwesenheit und Einsamkeit (Abb. 9). In der symbolischen Dimension des Realismus, also für die Synthese aus Wirklichkeit und Existenz-Symbol, muss man, jenseits des Sujets alter Schuhe, vielmehr Werke von Gustave Courbet beachten und dessen Kunstposition, die van Gogh bekannt war – auch den Begriff der „allégorie réelle“ für Courbets großes Werk *Das Atelier* von 1855, das der Maler als „reale Allegorie“ definierte für eine „Phase von sieben Jahren mei-

<sup>65</sup> François Bonvins Bild hat van Gogh sicher eher kennen können als das von Kreuger und die *Klompjes* von Max Thedy; s. Gabriel P. Weisberg: *Bonvin*, Paris 1979, Nr. 149; Ders.: *The Realist Tradition – French Painting and Drawing 1830–1900*, Cleveland, OH 1980; und Ders.: *François Bonvin 1817–1887, an Exhibition of Paintings*, New York 1984; Antoine Terrasse/Gabriel P. Weisberg: *François Bonvin 1817–1887*, Paris 1998.

<sup>66</sup> S. Dorn 1990 (wie Anm. 51), S. 85 mit Bezug auf *Schuh-Werke*, Ausstellungskatalog (Nürnberg, Kunsthalle, 1976), hg. v. Curt Heigl, Nürnberg 1976, S. 8–16, Beitrag von Claus Korte: Van Gogh und das Schuh-Stilleben der *Bataille du Réalisme*; s. ferner *Van Gogh à Paris* 1988 (wie Anm. 4), S. 64 mit Hinweis auf das 1882 gemalte Paar Schuhe von Nils Kreuger (Gemäldegalerie Stockholm), welches schon Nordenfalk 1947 (wie Anm. 3), Abb. 35d vorstellte, der im Übrigen zur Datierung von F. 255 nach Nuenen 1885 neigte (s. seine Anm. 3, S. 136). Claus Korte brachte das Bild von zwei Holzschuhen des François Bonvin, 1875, Stedelijk Museum Gouda, in die Diskussion und zeigte mit Karikaturen (*Le Flambeau du Réalisme*, 1866), inwieweit der gebrauchte Schuh (Holzschuhe bzw. Nagelschuhe mit ihrem „odeur mauvais“) eine signifikante Rolle spielte in den Polemiken zwischen Idealisten und Realisten 1850–1866, also in der *Bataille du Réalisme* und in den Debatten (und Karikaturen) um die Frage der Genre-Motive nach Millet – als „Armes parlantes“ der Realisten. Der Realist in Daumiers berühmter Bild-Polemik *Combat des écoles – L'Idéalisme et le Réalisme* (in: *Charivari*, XXIV/4, 1855) kommt in bäuerlichen Holzschuhen daher, wie sie Champfleury für



nes künstlerischen und geistigen Lebens“, das heißt als eine Allegorie des Wirklichen, nicht wie üblich des Idealen oder Imaginären religiöser Themen.<sup>67</sup> Dieser Courbet'sche Ausdruck, der nur scheinbar ein Widerspruch in sich ist, kann auch für van Goghs *Alte Schuhe* erwogen werden, da sie für eine bestimmte Lebens- und Leidensphase des Malers stehen.

Die Darstellung einer *Sterbenden Forelle am Angelhaken* (Abb. 10) realisierte Courbet nach dem Gefängnis von Sainte-Pélagie, wo er 1871 wegen seiner Mitwirkung an der Re-

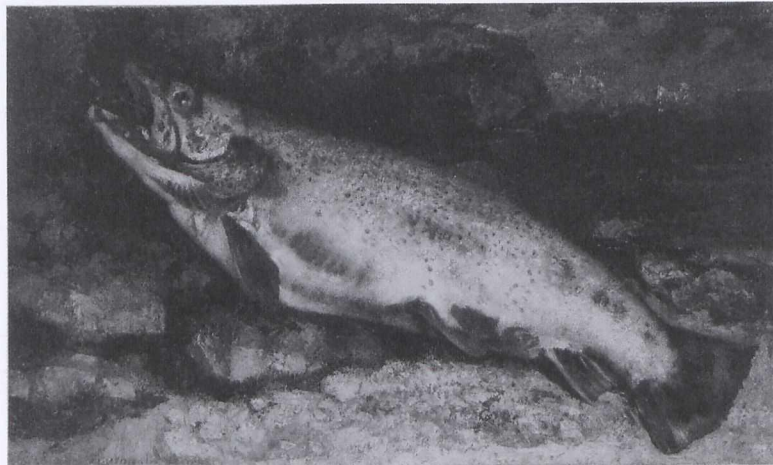


Abb. 10: Gustave Courbet, *La truite* (Forelle am Angelhaken), 1871-72 (Zürich, Kunsthaus)

volte der Pariser Commune einsaß.<sup>68</sup> Das Werk ist links unten in blutroter Farbe bezeichnet „71 G. Courbet In vinculis faciebat“ und verweist somit auf das tödliche Schicksal der Communarden. Überhaupt zeigte Courbet in seinem Oeuvre, dass sich Symbol und Realismus nicht ausschließen; der Realismus verdichtet das Besondere ins Allgemeine (Typisierung)<sup>69</sup> und erreicht auf diese Weise eine symbolische Dimension bzw. eine symbolische Überhöhung der Sujets.<sup>70</sup> Van Gogh war dies wohl bewusst, da er die Malerei-

---

Courbet metaphorisch einsetzte (*Le Réalisme* [Paris 1857], Nachdruck Genf 1967, S. 283). In der Karikatur arbeiten die *Steinklopfer* Courbets in großen klobigen Holzschuhen (s. Klaus Herding: *Realismus als Widerspruch – die Wirklichkeit in Courbets Malerei*, Frankfurt a.M. 1978, S. 19 und 181). In einer Zeichnung Daumiers (Derrida nahm sie als Titel für *Macula*, Heft 3/4, 1978) steht ein Atelier-Besucher vor einem Bild von zwei getragenen Stiefeln und hält sich wegen des Geruchs die Nase zu: die Grenze des Realismus war derart erreicht. Natürlich war dies Bild-Polemik gegen die Feinde des Realismus (wie Thomas Couture): „Le réalisme poussé à sa dernière limite.“

<sup>67</sup> Hélène Toussaint: *L'Atelier de Courbet*, in: Gustave Courbet, Ausstellungskatalog (Paris, Grand Palais, 1977), Paris 1977, S. 251; Herding 1978 (wie Anm. 66), S. 226; Stephanie Machal: Courbet in seinen Selbstdarstellungen (Diss. Heidelberg 2010), Kap. III.9.

<sup>68</sup> *Courbet und Deutschland*, Katalog, hg. v. Werner Hofmann, Hamburg 1976, Nr. 293; Gustave Courbet 1977 (wie Anm. 67), Nr. 123: von den Autoren datiert auf 1872, das Gemälde zeigt jedoch links unten eine rote 71; jüngst in Gustave Courbet, Ausstellungskatalog (Paris, Grand Palais, 2007), Paris 2007, Nr. 217; Marchal 2010 (wie Anm. 67), Kap. V.

<sup>69</sup> S. dazu die grundlegenden Texte von Josef A. Schmoll-Eisenwerth: *Naturalismus und Realismus*, in: *Städte-Jahrbuch*, V, 1974, S. 247–267 und Herding 1981 (wie Anm. 66); ferner Dietrich Schubert: *Otto Dix*, Reinbek 1980, 2005, S. 76–78; Marchal 2010 (wie Anm. 67).

<sup>70</sup> Vorausgegangen war in der Dichtung die Lyrik Heinrich Heines und des Vormärz, in welcher sich





Abb. 11: Vincent van Gogh, *Sternennacht über dem Rhône*, Arles, September 1888 (Paris, Musée d'Orsay)

geschichte bestens kannte und die einschlägige Literatur studierte. Die zwei Gemälde der Stühle, welche er im Herbst 1888 in Anwesenheit Gauguins ausführte (Abb. 5, 6), die Gauguin im Kolorit-Charakter inhibitorisch und van Gogh dynamogen interpretieren, menschliche Ding-Symbole als Überbilder, helfen das dunkle, suggestive Schuhe-Bild zu verstehen als Existenzbild des Malers, seines eigenen Schicksals auf dem schweren Weg, vorher und nachher, beziehungsweise wie Meyer Schapiro schrieb: ein Teil seines Lebens und Leidens, eine Art „Reliquie“, quasi emblematisch ins Bild gesetzt.

Wie zentral für van Goghs Kunst die Schaffung von Sinnbildern war, zeigt auch seine erste Version einer *Sternennacht* in Arles, September 1888 (Abb. 11). Von der Komposition schickte er dem Bruder Ende des Monats eine Federzeichnung im Brief 543, ebenso etwas später eine kleine Skizze im Brief an den Maler Eugène Boch.<sup>71</sup> Im Vordergrund spa-

---

eine politische Metaphorik etabliert hatte. Hans-W. Jäger: *Politische Metaphorik im Jakobinismus und im Vormärz*, Stuttgart 1971.

<sup>71</sup> Van Crimpen 1990 (wie Anm. 8), Bd. III, Nr. 695 (543) und 696 (553b) mit Abb. der Skizze.



ziert ein Menschenpaar mit dem Rücken zum Fluss, der Blick geht über das Rhône-Knie, darüber der Nachthimmel mit sieben Sternen, die den „Grande Ourse“ formen (Brief an Theo 543), den „Großen Bären“, der jedoch in der Natur viel weiter rechts steht. Vincent zieht das Sternbild ins Blickfeld, um – in schrecklicher Hellsichtigkeit („lucidité terrible“) – seinem „Bedürfnis nach Religion“ ein Sinnbild zu schaffen.<sup>72</sup> Dabei spielte die Lektüre über Tolstois Ideen und die Fragen hinsichtlich einer ‚Auferstehung‘ im Jenseits oder im Diesseits eine gewisse Rolle. Der Brief endet mit einer längeren Passage über die Ideen Tolstois, die den Christen van Gogh offenbar bewegten: Auferstehung im Diesseits als eine Wandlung zu Menschenliebe.<sup>73</sup> So bestätigt der tiefere Gehalt der Schuhe des Malers, ihre „intrinsic meaning“ (Panofsky), die These Kurt Badts, dass van Gogh nicht an *L'art pour l'art* mit ornamentalen Flächen interessiert war wie Bernard oder Sérusier, sondern an der malerischen Darstellung von Lebensräumen des Menschen und seines besonderen Schicksals; Schicksal „als die Erschütterung der Existenz“, formulierte Badt.<sup>74</sup>

Der Kunstphilosoph Georg Simmel stellte 1909 für die Kunst van Goghs fest: „Er trägt in seine Bilder ein Leben, so ungestüm, vibrierend, fieberhaft, wie kein anderer Maler. Und nun ist das Rätselhafte und Erschütternde, dass dies nicht (oder relativ selten) durch Darstellung und Erregung von Bewegungsvorstellungen geschieht. Äußerlich angesehen, ist in seinen meisten Landschaften und Stillleben eine einfache Zuständlichkeit, nicht wie bei Rodin ein aufenthaltsloses Herkommen von irgendwoher und Gehen irgendwohin; und doch sind sie von einer haltlos stürmenden, Rodin noch überjagenden Unrast, deren Ursprung in dem ruhigen Dastehen ihres Gegenstandes eine der unheimlichsten künstlerischen Synthesen ist.“<sup>75</sup> In dem Sinne könnte diese Studie mit einem zentralen Gedanken von Albert Camus enden: Man hätte Unrecht, wollte man meinen, das Kunstwerk könnte „als eine Flucht vor dem Absurden“ betrachtet werden, schrieb Camus im *Sisyphos*. „Es ist selbst ein absurdes Phänomen, und es handelt sich einzig darum, es zu beschreiben. Es

<sup>72</sup> Dieser Brief 543 (alte Zählung) an den Bruder ist ein Schlüssel zum Verständnis der Religiosität van Goghs, in diesem äußerst produktiven Monat September 1888 im Kontext der Lektüre über Leo Tolstois Gedanken zur Frage der *Auferstehung* (van Crimpen 1990 [wie Anm. 8], Nr. 695; beide Zeichnungen, die Vincent mitschickte, das *Gelbe Haus* und die *Sternennacht*, sind dort reproduziert). Für das Sinnbildliche besonders Noll 1994 (wie Anm. 43), S. 88f. und: Millet + Van Gogh 1998 (wie Anm. 16), S. 117f., jedoch ohne den Kontext mit der Lektüre über Tolstoi und die Sorge um Auferstehung zu reflektieren.

<sup>73</sup> Leo Tolstois Buch *Auferstehung* erschien zwar erst 1898, jedoch hatte er seine Ideen wie die Einheit von Christentum und Sozialismus (Tagebuch, Moskau 21. 3. 1898) bereits in einer Reihe von Traktaten in den 1880er Jahren vertreten (*Mein Glaube*, 1884). Vincent las einen Artikel über Tolstois *Meine Religion* in französischer Ausgabe 1885 (vgl. Brief 542; van Crimpen 1990 [wie Anm. 8], Nr. 690). Zum Stellenwert von Sternen- und Nachtbildern s. zuletzt *Vincent van Gogh and the Colours of the Night*, Katalog (New York, Museum of Modern Art, 2008), hg. v. Joachim Pissarro/Sjraar van Heugten, New York 2008, dt. Ausg. Ostfildern 2008.

<sup>74</sup> Badt 1961 (wie Anm. 8), S. 121f.

<sup>75</sup> Simmel 1909 (wie Anm. 1), S. 176.



bietet der Krankheit des Geistes keinen Ausweg. Es ist im Gegenteil ein Merkmal dieses Leidens, das ihn (den Geist) auf das ganze Denken eines Menschen zurückverweist.“<sup>76</sup>

(Heidelberg, 2007–2009)<sup>77</sup>

<sup>76</sup> Albert Camus: *Der Mythos von Sisyphos: ein Versuch über das Absurde*, Paris 1951, dt. Ausg. Reinbek 1959, S. 80.

<sup>77</sup> Als finale Briefedition erschien nun – üppig bebildert – von Leo Jansen u.a. (Hg.): *Vincent van Gogh De Brieven*, 6 Bände holländisch u. englisch, Amsterdam 2009 (andere Zählung als van Crimpen 1990 [wie Anm. 8]). Erst später zugänglich war mir Cliff Edwards: *The shoes of Van Gogh*, New York 2004 (freundlicher Hinweis von Dr. Andreas Blühm, Köln), ein Essay ohne neue Aspekte. Nach Abschluss des Manuskripts erschien im Herbst 2009 von Geoffrey Batchen: *Van Goghs Schuhe – ein Streitgespräch*, Wallraf-Richartz-Museum, ein kurzer Überblick über die Debatten. Jedoch wertet Batchen – ebenso wie Derrida – den Quellenwert von Gauguins Texten zu gering bzw. zitiert sie nicht einmal ausführlich. Auch rückt er die *Schuhe* nicht in die Nähe des Gemäldes der offenen *Bibel des Vaters* von 1885, obgleich das *Stilleben mit Kartoffeln* aus dieser Zeit (F. 100 und F. 107), welches er reproduziert, einen gleichen Duktus und gleiches Kolorit zeigt. Auch das Lebensbild des *Stillebens mit Zeichenbrett* (in Otterlo) wird nicht einbezogen. Die Intention, alles offen zu lassen, war bereits diejenige Derridas; doch sollte man als Kunsthistoriker über den habituellen Ausdruck den authentischen Gehalt des Gemäldes, den Vincent ja schließlich einmalte, suchen, nämlich dass er seine eigenen Schuhe dergestalt festhielt und vorführte, einen Lebensabschnitt derart memorierend, im Sinne von: Kunst als Bannung.