

Dietrich Schubert

A propos Van Goghs »Coquelicots« – das sog. »Mohnfeld« von Mai/Juni 1889

In der New Yorker Ausstellung *Van Gogh in Saint-Rémy* hatte Ronald Pickvance 1986 als Nr.16 aus Privatbesitz eine bereits ausgeblichene Tuschezeichnung von Goghs diskutiert, deren Komposition mit dem sog. »Mohnfeld« der Kunsthalle Bremen korrespondiert. Pickvance meinte seinerzeit – der Praxis von Goghs gemäß, für den Bruder große Zeichnungen *nach* seinen Gemälden anzufertigen – es handle sich bei dem Blatt in Privatbesitz um eine Nachzeichnung.¹ Diese These ist jedoch nicht haltbar. Die Zeichnung (Abb. 1) stellt eine spontane Naturaufnahme dar, die die einzelnen Partien nicht derart präzise durchformt wie die Blätter, welche van Gogh nach seinen Gemälden für Théo ausführte (etwa die Berliner Zeichnung nach dem »Kornfeld mit Schnitter« von Juni 1889, heute im Museum zu Otterlo). Insbesondere im linken oberen Teil sind das Haus, die vom Blattrand abgeschnittenen Bäume und der schmale Weg, der parallel zur kleinen Mauer links sich schräg in die Bildtiefe und weiter nach rechts hinüber erstreckt, mit groben, dicken Tuschestrichen ausgeführt, die klar den Charakter einer schnellen, hastigen Aufnahme verraten. Die 64 cm breite Zeichnung wurde erstmals von Gustav Hartlaub 1911 mit dem Gemälde in Bremen zusammen besprochen, und Hartlaub wollte in seiner Charakterisierung des Gemäldes den enormen Tiefenzug, den Van Gogh schuf, doch wieder zugunsten der »Fläche« negieren, schrieb von einem »dekorativen Ornament«, das über »alle realistische Tiefenwirkung triumphiert«.² Diese Beschreibung entsprach



1 Vincent van Gogh: Tuschezeichnung zum sog. Mohnfeld, Mai 1889 (Privatbesitz)



2 Vincent van Gogh: »Coquelicots« (sog. Mohnfeld), Mai–Juni 1889, Kunsthalle Bremen

der individualpsychologischen Disposition Hartlaubs, nicht dem Kunstwollen und der Expression van Goghs, dessen historische Leistung gerade die Tiefenräume und die wankenden Landschaften waren, nicht eine Verflächigung des Gesehenen und Dargestellten wie bei Paul Gauguin, die in die Abstraktion führte.

Vorderhand sei gesagt, daß es sich nicht um ein *Mohnfeld* handelte, welches van Gogh sah, sondern um ein Areal von Gemüsegärten, links eine Wiese und kleine Felderlappen, begrenzt durch Büsche, aufgeteilt in vier Parteien, in der optischen Mitte eine dichte, unregelmäßige Reihe von Mohnblumen in *Zinnoberrot* und anderen gebrochenen Rottönen zwischen zwei Pflanzen-Kulturen, die den schrägen Tiefenzug (ein Gestaltungsprinzip des Malers seit seiner holländischen Zeit) markieren. Auch in die unteren Ecken tupfte der Maler diese roten wilden Blumen, die im Mai in der Provence an den Feldrändern blühen (Abb. 2); das Zinnober war bekanntlich die exponierte Farbe Gauguins.

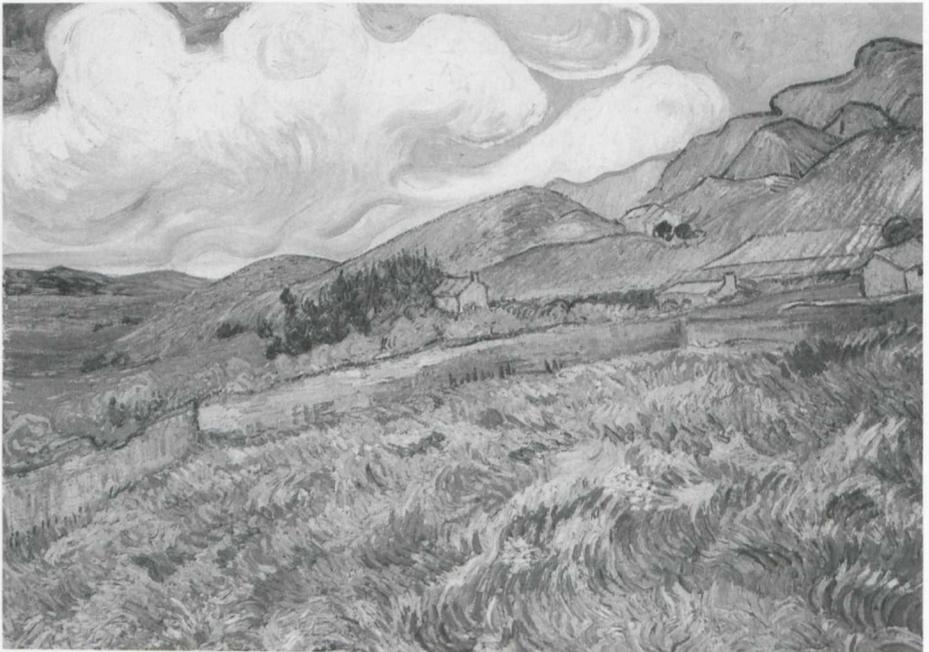
Der Bildtitel *Coquelicots* wurde erst Ende September 1889 vom Maler verwendet, als er das Gemälde im Format 30, also 72 x 91 cm, an seinen Bruder nach Paris sandte und es in den Briefen 607 und 608 nennt, einmal »étude de champs«, andermal »coquelicots«.³

Nachdem Van Gogh in der zweiten Maiwoche in die Anstalt St. Paul südlich von Saint-Rémy ging, konnte er anfangs wenig malen, zeichnete im Park der Anstalt, weil er keinen Ausgang in die freie Natur hatte und zudem einen neuerlichen Anfall – deshalb keine Briefe – erlitt. Um den 22. Mai besserte sich sein Zustand, so

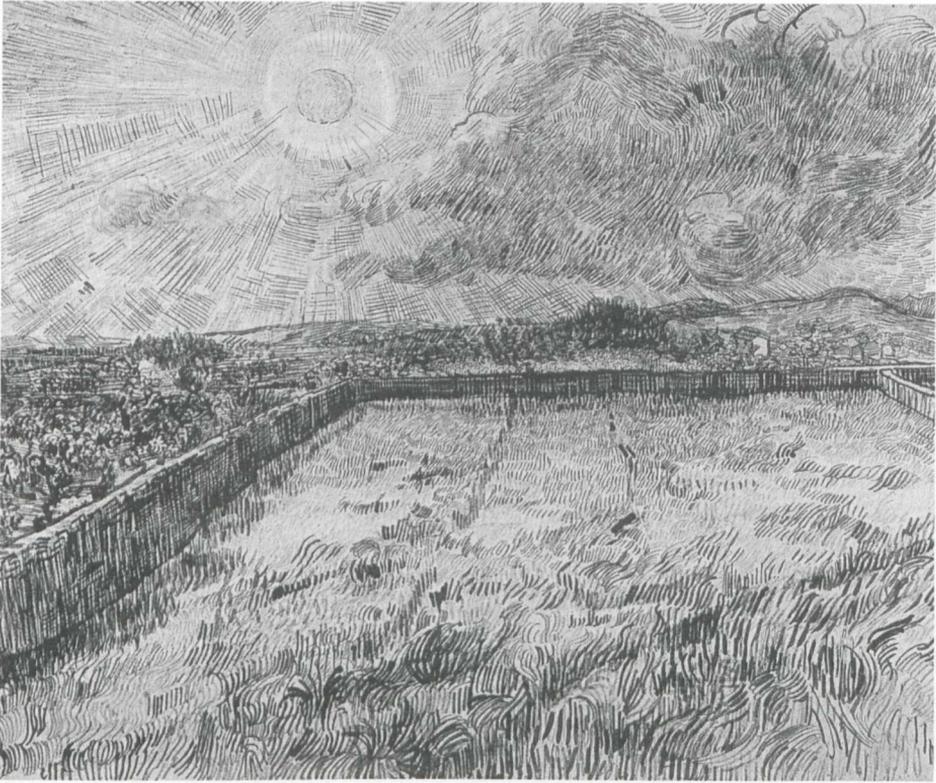
daß er wieder arbeiten konnte und größere Gemälde realisierte. Er bemerkt gegenüber dem Bruder Théo in Brief 592, daß in dem Männertrakt der Anstalt, in welchem der Maler im ersten Stock seinen eigenen Schlafräum (Blick nach Osten) mit vergitterten Fenstern hatte (er zeichnete sein Fenster in zwei Stufen der Nahsichtigkeit auf einem Blatt im Mai-Juni 1889), mehrere solche Schlafräume unbelegt seien.⁴ »Avec sela – comme il y a plus de trente chambres vides – j'ai une chambre encore pour travailler.« Aus solchen konnte er also im Laufe der Monate seine variierenden Blicke in die Landschaft nach Osten und besonders auf das ummauerte Feld (>champ clôturé«), ab jetzt Symbol seines existentiellen Eingeschlossenseins, nehmen. Er brauchte also nicht nur den Blick aus seinem Schlafräum als Bildvorwurf zu wählen. Nach einer bestimmten Zeit erhielt er sogar im Parterre einen Arbeitsraum im Männertrakt mit einem hohen Fenster mit halbrundem Abschluss, den er bald, im Juni, in einer Gouache festhielt (Amsterdam van Gogh Museum).⁵

In jenem ausführlichen Brief 592 von Ende Mai, der eine Art längerer Bericht und Selbst-Mutmachung war, meldete er denn auch bereits: »und deshalb arbeite ich weiter; so habe ich in diesem Monat vier Gemälde (>toiles«) auf [Format] 30 und zwei oder drei Zeichnungen.« Im folgenden kam eine Farbtuben-Bestellung: »3 vert émeraude, 2 cobalt, 1 outremer, 1 mine orangé (grands tubes), 6 blanc de zinc, 5 mètres toile«.⁶

Ohne Zweifel wird zu diesen vier grossen Gemälden das wunderbare Werk in Kopenhagen (Abb. 3) das die freie Serie des »*champ clôturé*« eröffnete,⁷ gehört haben, also der Blick aus seinem Schlafräum-Fenster im Männertrakt der Anstalt nach Osten, mit dem jungen grünen Korn innerhalb der Mauer und der großen weißen Wolkenformation eines abziehenden Unwetters am Himmel, das wie eine Explosion



3 Vincent van Gogh: »Le Champ clôturé«, Juni 1889 (Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek)



4 Vincent van Gogh: Sonne über umfriedeten Feld, Juni 1889 (Otterlo, Kröller-Möller Museum)

wirkt. Analog zur Arbeit an diesem Gemälde entstand die Zeichnung in Otterlo (Abb. 4), die den strahlenden Sonnenaufgang am frühen Morgen zeigte, 1991 in Otterlo ausgestellt, auch jüngst in der Bremer Ausstellung »Van Gogh – Felder«.⁸

Das sog. »Mohnfeld«, bzw. »Mohnblumen« sollte es besser betitelt werden, das beim Ankauf in Bremen durch Gustav Pauli 1911 jenen deutschnationalen »Protest« auslöste, wurde eine zeitlang unsicher datiert; jedoch durch die eingangs erwähnte Zeichnung ist eine Datierung auf Ende Mai/Anfang Juni 1889 gesichert. Zwei Fragen sind zu diskutieren, die auch von Dorothee Hansen (in Abstimmung mit Roland Dorn) in der jüngsten Bremer Ausstellung erörtert wurden: handelt es sich bei der Zeichnung (Abb. 1) um eine vor oder nach dem Gemälde »*Coquelicots*«? und die wichtigere: welchen Stand- und Blickpunkt hatte der Maler, als er erstmals außerhalb der Anstalt St. Paul arbeiten durfte? Ohne Zweifel zeigt die Tuschezeichnung völlig den Charakter einer schnellen, spontanen Niederschrift des Wesentlichen, das van Gogh sah: es handelt sich um ansteigendes Terrain, da hinter den Parzellen der Gemüsegärten und Wiesen im Osten der Anstalt die Anhebung der Berge zu den Alpilles folgt. Alles Wichtige, das das Gemälde in Bremen (Abb. 2) strukturiert, findet sich auf dieser groben Vorzeichnung. Es ist anzunehmen, daß Vincent, der in der Anstalt, wie er dem Bruder schrieb, einen Schlafrum und einen Arbeitsraum hatte, das Gemälde in seinem Atelierraum mit Hilfe der Zeichnung

(und partiell frei aus dem Gedächtnis) ausführte, wobei er zwischen dem gelblichen Haus links mit einer sehr niedrigen Mauer in Hellgelb (nicht die teils 2,50, teilweise fast 3 Meter hohe Mauer der Anstalt!)⁹ und dem schmalen hellen Weg in die Tiefe und den Büschen rechts am Bildrand ein chromgelbes Haus mit einem asymmetrisch sitzenden Schornstein (das auch auf anderen Bildern der Serie des ummauerten Feldes erscheint) einbaute und dahinter Zypressen (diese noch nicht in der Vorzeichnung) hinzufügte. Es blieben die grossen Linien des Geländes zwar unverändert. Aber auffallend ist, daß er die zahlreichen Bäume am Gehöft (links oben in der Zeichnung) dann in der Gemälde-Version, die ein Pendant zum »Kornfeld nach Gwitter« (Kopenhagen) bilden sollte, reduzierte und dieses ansteigende Terrain im Hintergrund unsicher und abstrahiert mit violett-blauen, hellblauen, grünen, weißen und beige Querstrichen ausführte und ein paar Büsche in Grüntönen aus dem Kopf einsetzte: es fehlte van Gogh die präzise Anschauung bei der Ausführung des Hintergrundes, und seine Vorzeichnung war zu summarisch. Die ganze Partie am oberen Bildrand bzw. in der Bildtiefe ist hinter dem gelb-grünen Weg, der sich nach rechts hinten schlängelt, im Gegenständlichen völlig unklar belassen – bis zu den verone-grünen Strichen rechts oben an den Zypressenspitzen.

Lediglich den hohen Baum am Weg im Bildzentrum (in der Zeichnung oben in der Mittelachse) können wir in beiden Arbeiten klar ausmachen. Freilich scheint der Blickpunkt etwas weiter nach links, so daß der trichterförmige Tiefenzug durch die Buschreihe rechts und das gelbe Haus mit der Zypresse darüber verstärkt wurde.

Vor allem veränderte der Maler aber, dem der Himmel seit der »Sternennacht« in Arles mit dem grossen Wagen von September 1888 zum Ausdrucksträger seiner menschlichen und religiösen Empfindungen wurde,¹⁰ nicht den Hintergrund, das ansteigende Terrain. Dies ist für die Frage der Identifizierung des Landschaftsausschnittes im Osten der Anstalt, außerhalb der hohen Mauer mit dem Geräteschuppen, und für die Bestimmung des Stand- und Blick-Punktes des Künstlers von Bedeutung. Der Standpunkt des Malers ermöglichte ihm keinen Himmelsteil für die Komposition. Daß es sich um »eine Landschaft ohne Himmel« handelt, betonte 1904 auch Julius Meier-Graefe.¹¹ Zwar arbeitete Vincent seit dem Druck durch Gauguin, aus dem Kopf zu malen, bzw. zu abstrahieren, wie Gauguin predigte, teilweise mit leichten Veränderungen des Gesehenen, aber hätte er einen Himmelsteil tatsächlich im Blick gehabt, so hätte er ihn in der Komposition im oberen Teil gezeigt, – so wie beinahe alle Gemälde der freien Serie von Saint-Rémy »*Le champ clôturé*« ca. ein Drittel der Bildfläche für den Himmel zeigen.

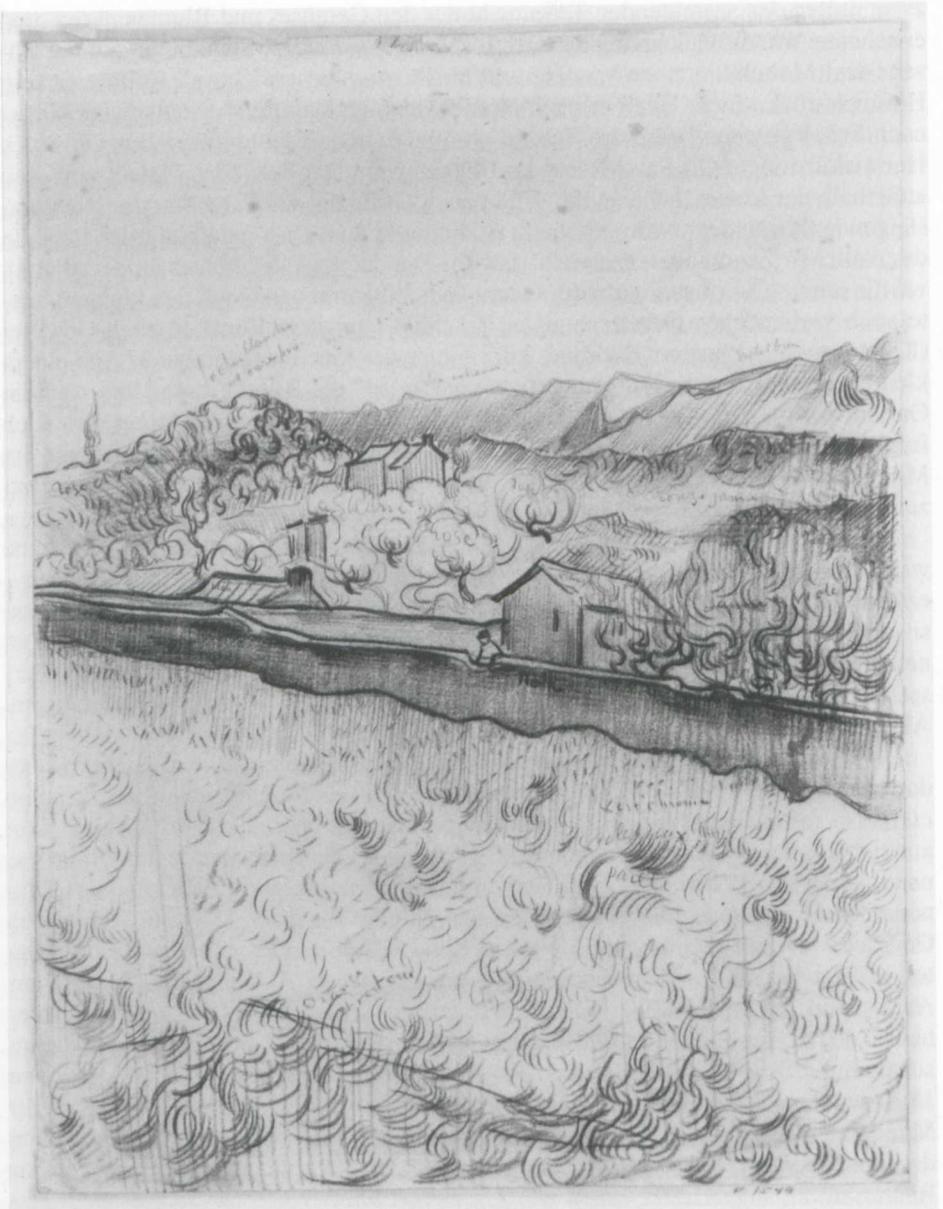
Dieses Argument ist von Dorothee Hansen und Roland Dorn in ihrem Gespräch im Bremer Katalog nicht entkräftet worden.¹² Man nahm den Stand- und Augenpunkt des Malers im Osten der hohen Mauer an, aber mit Blick nach links, d.h. nach Norden, so daß man links diese hohe Anstaltsmauer sehen müßte. Das niedrige Mäuerchen aber, welches links im Bremer Bild der »Mohnblumen« erscheint, hat nichts mit der hohen Anstaltsmauer zu tun, da sich diese sehr viel weiter nach Norden erstreckt (heute noch unverändert in den Dimensionen).¹³ In der Tuschezeichnung sieht man sogar hohe Bäume, die auf dem Gemälde in Kopenhagen (und der Zeichnung in Otterlo, F. 1728) ebenfalls erscheinen müßten. Es handelt sich also um einen anderen Stand- und Blickpunkt van Goghs, als er erstmals draussen in der Natur zeichnen durfte.

Meine These lautet: der Maler schaute nach Osten (und nicht entlang der östlichen hohen Außenmauer, wie die Bremer Ausstellung annimmt, nach Norden) und

zwar wegen des ansteigenden Terrains hinter den Gemüse- und Blumengärten, und er schaute, wie die Zeichnung deutlich macht, von *erhöhtem* Standpunkt auf die Büsche und Mohnblumen im Vordergrund hinab. Aus diesem Grunde konnte er kein Himmelsstück sehen. Hätte er nach Norden, also entlang der Anstaltsmauer (quasi nach links) gesehen, wäre das Terrain abfallend, und er hätte zweifellos ein Stück Himmel über dem Ort Saint-Rémy im Blick gehabt. Der Blick des Malers ging also außerhalb der Mauer, nahe an ihr, direkt nach Osten auf die Parzellen des leicht ansteigenden Geländes – von erhöhtem Standpunkt aus. Dies entspricht der Lage an der östlichen Langmauer. Eventuell saß der Künstler auf der Mauer an dem Punkt, wo die innere Quermauer auftritt. Oder eventuell betrat van Gogh den kleinen, heute noch vorhandenen Geräteschuppen, erkennbar auf dem Kornfeld nach Gewitter (Kopenhagen) rechts am Bildrand, kurz hinter der inneren Quermauer. Aus einem kleinen Fenster (später zugemauert) konnte er auf die Büsche unter ihm und die Gartenparzellen im Mittelgrund des Bremer Gemäldes sehen. So erklärt es sich auch fraglos, weshalb kein Himmelsstück in der Zeichnung (Abb. 1) und keines im Mohnblumen-Gemälde vorhanden ist. Auch der Charakter des Hastigen in der Vorzeichnung wäre somit motiviert.

Freilich kann mit kleinen Ungenauigkeiten gerechnet werden in dem Sinne wie Dorn von »*Pasticcio*« sprach. Diese Sicht bzw. dieses Sehen – kein »Lesen« – erfordert jedoch viel Vorsicht. Im Großenganzen war van Gogh »Realist«, in expressiver Steigerung des Sujets durch Komposition und Komplementärfarben. Variationen zur Natur erlaubte er sich nur in Details wie Vegetation, Büschen, einem versetzten Haus und dergleichen. Das erste große Landschaftsbild (in Kopenhagen, Abb. 3) ist prinzipiell zuverlässig für die Topographie des Geländes.

Das gelbe Haus im Bremer Gemälde rechts im Mittelgrund stand sicher früher dort; es erscheint gleich plaziert in einer Reihe von Gemälden der Serie »*Le Champ clôturé*«: so im Gemälde F. 641 in Indianapolis in der Mitte der Komposition (dort auch genau der Geräteschuppen auf der Ostmauer, hinter der Quermauer zu erkennen und rechts ein Strohschober), weiterhin im Regenbild in Philadelphia, im Sonnenaufgang mit den violetten Furchen von Mitte November 1889 (F. 737, ehem. Collektion Oppenheimer, 1985 in New York versteigert, Privatbesitz); im bewegten grünen Kornfeld mit Mohnblumen vorn, Blick unten in der Mitte des Mauer-Areals, von April-Mai 1890 (F. 718, Privatbesitz, um 1988 als Leihgabe im Kunsthaus Zürich); schließlich in der letzten, aufsichtigen, gleichsam taumelnden Landschaft mit Blick von weiter links oben (heute Museum Otterlo, F. 720), von Mai 1890, wohl aus einem höheren Fenster im Eckrisalit des Gebäudes gesehen, weil der Mauerzug direkt links unterhalb des Blickpunktes ansetzt. Obgleich die Dimension des ummauerten Feldes gering war, sucht van Gogh immer wieder eine enorme Raumentiefe zu suggerieren, quasi wie mit einem Weitwinkelobjektiv gesehen. Das Gemälde in Indianapolis von Oktober 1889 in gebrochenen Lilas (Brief 20 an Bernard) zeigt zumindest den Geräteschuppen auf der Ostmauer und das längliche Haus mit dem asymmetrischen Schornstein. Eine pedantische Zeichnung in Amsterdam, mit Farbnotizen versehen, zum Gemälde F. 723 nimmt – wie das realistische Oktoberbild in Indianapolis – den Blick nicht aus dem ersten Stock des Gebäudes in die Tiefe sondern zu ebener Erde und weiter nach rechts Richtung Süden: wir erkennen (Abb. 5) präzise gezeichnet die innere Quermauer, die kleine Hütte an/auf der Ostmauer (von wo aus der Maler seine »*Coquelicots*« zeichnete) und das längliche Ge-



5 Vincent van Gogh: Blick über die Mauer, März 1890 (Amsterdam, Van Gogh Museum)

bäude außerhalb (ferner ein Doppelhaus in der Landschaft, das natürlich wegen des anderen Augpunktes im Bremer Gemälde fehlt, aber in einigen Kompositionen vom Maler eingesetzt wurde). Freilich schiebt van Gogh in dieser Zeichnung die Motive eher oknophil zusammen statt sie philobat zu dehnen. Gemessen an dieser Zeichnung haben die großen Gemälde, besonders das letzte der freien Serie F. 720 in Ot-

terlo (auch in der Bremer Ausstellung wieder zu sehen) und der Blick aus dem Gebäude der Anstalt nach rechts zu den Bergen hinauf (F. 724 in Otterlo, neuerdings mit Fragezeichen versehen) mit den dunklen Lachsrottönen etwas Halluzinatives, als ob die blauen Berge ihre Eingeweide zeigten. Van Gogh läßt den Raum geradezu taumeln, weitet die Dimensionen. Die Differenz zwischen Sehvorgang, bildnerischer Illusion und Halluzination wird offenbar leicht verwischt; durch die ekstatische Steigerung kam es zu leichten Sinnestäuschungen (?) und zum Hinzufügen von Details aus dem Gedächtnis, die die reale Wahrnehmung umformen, verstärkt durch den trancehaften Malprozess van Goghs.¹⁴

Künstlerische Freiheit zur Steigerung des Ausdrucks und seiner Symbolik finden wir primär kontrolliert in der »Nuit étoilée« (Paris, Musée d'Orsay) von September 1888 an der Rhône in Arles, wo Vincent in den Himmelsblick nach Südwest am Rhôneknie den »Grossen Bär« (Grande Ourse), der im September weiter rechts im Nordwesten steht, in seine Komposition nach links zieht, um dieses Gestirn für sein Kunstwollen zu bezeichnen (Briefe 543 folgende). Und er betont gegenüber Théo, daß er »ein schreckliches Bedürfnis nach [...] Religion habe; dann gehe ich nachts hinaus ins Freie und male die Sterne, und ich träume immer von solch einem Tableau wie diesem mit einer Gruppe von lebenden Freundesgestalten.«¹⁵ Freilich setzte er dann aber ein Liebespaar in den Vordergrund. Ähnlich scheint der Maler im Juni 1888 bereits entschieden zu haben, die aufgehende strahlende Sonne hinter die Kirche von Ste.-Maries in den Norden zu setzen: die große Zeichnung in der Sammlung Oskar Reinhart, Winterthur¹⁶ nimmt ja den Blick auf den Ort exakt von Süden auf die Krone der Kirche über den Hütten, die auf- oder untergehende Sonne müßte im Osten oder Westen stehen, aber sie wird von Vincent in das leere Blatteil gesetzt, und der Himmel ist gemessen an der Stellung der Kirche eben Norden. Damit erreichte er den Ausdruck seines Pantheismus. Die Sonne, nicht die alte Kirche, ist die Lebensspenderin.

Wesentlich größere Freiheit der Imagination, wie sie Gauguin im Spätherbst 1888 gefordert hatte, und Kombination von räumlich und zeitlich getrennten Sujets oder Einzelmotiven (»pasticcio«) verrät die spätere, berühmtere »Sternennacht« von Saint-Rémy (F. 612, Museum of Modern Art, New York), deren historiographische Nacharbeit durch Albert Boime das Entscheidende der Formgestalt übersah: der Maler kombinierte den Blick auf den Sternenhimmel mit dem »Morgenstern« (Venus) und den Ansatz der Alpilles-Berge nach Osten (also der Blick der ummauerten Felder-Serie) mit dem Blick von einem höheren Berge hinab nach Norden auf den Ort Saint-Rémy mit der Kirche,¹⁷ mit einer großen symbolischen Zypresse, die er – aus dem Kopf – wie eine Kulisse ganz flächig ins Bild setzte. Solche Zypressen standen und stehen weder an dem einen noch an dem anderen Blick- und Standpunkt, die van Gogh folglich in der »Sternennacht« amalgamierte. Zypressen zeichnete oder malte er zuvor separat (das Blatt in Amsterdam bei Hulsker No. 1730, das Gemälde in der Nationalgalerie zu Prag F. 719, Hulsker 1725). Das bedeutet, daß der Künstler Einzelstudien vor der Natur in manchem Gemälde weiterverwendete – die Zypresse als Symbol des Südens.

Vergleicht man nochmals die Vorzeichnung zu »Coquelicots« mit dem Gemälde in Bremen, so fallen ebenfalls die beiden Zypressen auf, die van Gogh zur Strukturierung des Bildraumes und zur Festigung der Komposition rechts/oben einsetzte. (Das gelbe Haus muß sich aber dort m.E. in den Gärten befunden haben.)

Mit seinen Landschaften in Saint-Rémy hat van Gogh in besonderer Weise – im Gegensatz zu Gauguins *abstraction* – den Expressionismus von Meidner, den Brücke-Malern, August Macke, Waldemar Rösler u.a. vorbereitet und noch Chaim Soutine inspiriert. Schon 1903 konnten die jungen Maler in Wiesbaden 23 Gemälde aus dem Besitz von Johanna van Gogh sehen; in Dresden zeigte die Galerie Arnold dann 1904 ca. 30 Gemälde, im Jahr 1905 wieder 50 Gemälde¹⁸ (Teil der Wanderschau Paul Cassirers in Hamburg, Dresden und Wien), darunter als No. 47 »*Mohnblumen*«, also F. 581 in Bremen. Hans Rosenhagen nannte in seinem Text von 1905 für den Katalog der Galerie Arnold auch eigens »das durch seine Horizontlosigkeit merkwürdige Mohnfeld«, und der Autor schrieb von der »fiebrernen Hast«, in welcher van Gogh gearbeitet haben wird. »Man muß in der Tat alle vorgefaßten Meinungen daheim lassen, wenn man sich mit dieser Kunst befreunden will, die wie ein Elementarereignis sich äußert. Das wunderbarste an dieser Malerei ist vielleicht das, daß sie wie eine Funktion des Lebens, des Körpers wirkt.« Damit war bereits eine der tieferen Schichten psycho-physischer Energien erkannt, als sie die positivistischen Spezialisten von heute im Blick haben.

Anmerkungen

- 1 Ausst.-Kat. Van Gogh in Saint-Rémy and Auvers, hrsg. von Ronald Pickvance, New York 1986, Nr. 16 Abb. S. 111; Evert van Uitert, Louis van Tilborgh, S. van Heugten: Vincent van Gogh – Paintings. Amsterdam-Otterlo 1990, Nr. 87 und Abb. 87a die Zeichnung; Maße 48 x 64 cm; Johannes van der Wolk u.a.: Vincent van Gogh Drawings. Otterlo, Amsterdam 1990, Nr. 227.
- 2 Vgl. schon Roland Dorn: »Mohnfeld« in: Van Gogh und die Moderne. Essen, Amsterdam 1990, S. 141, Kat. 38.
- 3 Die alte Zählung der Briefe richtet sich u. a. nach: Verzamelde Brieven van Vincent van Gogh. Amsterdam 1953/54 (21973) und Sämtliche Briefe, hrsg. von Fritz Erpel, Bd. 4. Berlin 1965, S. 325, 328; Georges Charensol (Hrsg.): Correspondance complète de Vincent van Gogh – enrichie de tous les dessins originaux. Paris 1960, Bd. 3, Nr. 607 und 608, S. 386 und S. 391; vgl. die neue Briefausgabe durch Han van Crimpen: De brieven van Vincent van Gogh, 4 Bände. Den Haag 1990, Bd. 4, Nr. 807, auf den 28. September 1889 datiert (S. 1942).
- 4 Erpel, Briefe (wie Anm. 3), Bd. 4, Nr. 592, S. 281; Correspondance complète (wie Anm. 3), Bd. 3, p. 342f.: »J'ai une petit chambre à papier gris vert avec deux rideaux [...] à travers la fenêtre barrée de fer j'aperçois un carré de blé dans un enclos, une perspective à la Van Goyen, au-dessus de laquelle le matin je vois le soleil se lever dans sa gloire.«
- 5 Die Debatte in der Literatur drehte sich um den Raumcharakter und um die Datierung, zusammen mit den Gouachen der Eingangshalle und dem Korridor, also drei Interieurs. Da man durch das vergitterte Fenster junges, helles Grün erkennt, ebenso im Blick durch das Vestibül in den Park (!), kann es sich schlecht um Oktober 1889 handeln (wie jetzt D. Hansen im Ausst.-Kat. Van Gogh – Felder. Bremen 2002 will, siehe Anm. 8, S. 54). Pickvance und Johannes van der Wolk setzten diese Gouachen in die ersten Wochen im Asyl (Ausst.-Kat. Van Gogh in Saint-Rémy (wie Anm. 1), Nr. 5-7; Ausst.-Kat. Van Gogh Drawings, Museum. Otterlo 1990, Nr. 221-223).
- 6 Correspondance complète (wie Anm. 3), Bd. 3, S. 345.
- 7 Vgl. bereits meine Ausführungen in Vincent van Goghs Porträt des Armand Roulin. In:

- Wallraf-Richartz-Jahrbuch 46/47 (1985/86), S. 346, Anm. 21, in welcher ich die Serie »champ clôturé« als Van Goghs Tages-, Jahres- und Wetterzeiten skizziert hatte. Das Gemälde in Kopenhagen F. 611 steht am Beginn, das geradezu taumelnde, halluzinatorische Feld in Otterlo (F. 720) am Ende dieser spannenden Serie.
- 8 Die große Zeichnung in Otterlo bei Pickvance (wie Anm. 1), Nr. 39; Ausst.-Kat. Van Gogh: Felder – das *Mohnfeld* und der Künstlerstreit, bearbeitet von Dorothee Hansen. Kunsthalle Bremen 2002, Nr. 16.
- 9 Da sich die Mauer um die Anstalt St. Paul weitgehend erhalten hat, kann man die Höhe heute noch ohne Probleme nachmessen, was ich zwischen 1983 und 1987 tat: circa 240-250 cm, teils bis 300 cm Höhe.
- 10 Vgl. Brief 543 zur »Nuit étoilée« (Paris).
- 11 Julius Meier-Graefe: Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. Stuttgart 1904, Bd. 1, S. 120.
- 12 Dorothee Hansen, Interview mit Roland Dorn. In: Ausst.-Kat. Van Gogh – Felder (wie Anm. 8), S. 32 ff.
- 13 Siehe die Luftaufnahme schon bei Pickvance 1986 (wie Anm. 1), S. 25: Blick von Norden auf den hellen Trakt, in dem van Gogh ein- saß; ferner Ausst.-Kat. Van Gogh – Felder (wie Anm. 8), S. 28 Blick nach Südosten.
- 14 Vgl. Théodule Ribot: L'imagination créatrice, dt.Ausgabe. Bonn 1902, S. 95; Carl Einstein: Die Kunst des 20. Jahrhunderts. Berlin 1931, S. 23 »ekstatische Steigerung«. In diesem Sinne wäre m. E. das sog. »Pasticcio« bei Van Gogh zu relativieren bzw. anders zu bewerten hinsichtlich der trancehaften Vermischung von Seh-Bildern und Gedächtnis-Bildern im halluzinativen Inter- vall (Einstein, S. 77).
- 15 Correspondance complète (wie Anm. 3), Bd. 3, S. 218. Vgl. zu dieser »Sternen- nacht« und der Umarbeitung Roland Dorn: »Décoration« – Van Goghs Werkreihe für das Gelbe Haus in Arles. Hildesheim, Zü- rich, New York 1990, S. 386 ff.
- 16 Gustav Hartlaub: Vincent van Gogh. Berlin 1930, S. 35 (falsch als Mont-Majour beti- telt), eine noch gute alte Reproduktion (in- zwischen ist die Tusche an der Sonne ver- schwunden); Jan Hulsker: The complete Van Gogh. London 1980, no. 1446.
- 17 Den Beleg für diese These bildet die von mir bereits 1983 identifizierte kleine Zeichnung in Amsterdam (Jan Hulsker: The complete Van Gogh. Amsterdam 1977. Oxford, London 1980, No. 1729), welche genau diesen hohen Blick auf den Ort im Norden der Anstalt getreu wieder- gibt, man erkennt die Kirche St. Martin mit Kuppel und spitzem Turm, genau gezeich- net, während van Gogh im Gemälde der »Sternennacht« den Kirchenbau frei vari- erte. Ich teilte dies seinerzeit dem Van- Gogh-Museum brieflich mit. Abgebildet bei Pickvance, 1986 (wie Anm. 1), S. 107, Abb. 12, der die New Yorker »Sternen- nacht« bereits als »arbitrary collage of se- perate motifs« erkannte und damit Boimes Thesen und ihre Prämissen aufhob (Albert Boime: Vincent van Gogh – Die Sternen- nacht, Fischer Kunststück. Frankfurt a. M. 1989); vgl. auch Charles A. Whitney: The skies of Vincent van Gogh. In: Art History 9 (1986) 356f.
- 18 Walter Feilchenfeldt: Vincent van Gogh und Paul Cassirer. Zwolle 1988, S. 145; Stefan W. Laux: Die Van Gogh-Ausstellung der Galerie Arnold. Dresden 1905. In: Oud- Holland 106 (1992), S. 33.