

Michael F. Zimmermann

## Die Entstehung von van Goghs Stil

(aus Anlaß der Ausstellung »Van Gogh à Paris«  
im Musée d'Orsay, 2. Februar – 15. Mai 1988)

Nach »Chicago, Naissance d'une métropole« waren van Goghs Pariser Jahre das erste Thema einer Ausstellung zur Malerei im Musée d'Orsay. Das während seines Aufenthaltes in Paris von Anfang März 1886 bis zum 19. Februar 1888 entstandene Werk van Goghs wurde Seite an Seite mit dem zeitgenössischer Künstler gezeigt, mit denen er befreundet war oder die er bewunderte. Aus Anlaß dieser Ausstellung soll hier die neuere Forschung zu van Goghs Entwicklung vor der Entstehung der bekannten Bilder aus Arles, Saint-Rémy und Auvers vorgestellt werden. Seine Auseinandersetzung mit dem Impressionismus und dem Neo-Impressionismus ist dabei ein wichtiges Thema.

Die Forschung hat sich jedoch in den vergangenen Jahren so entwickelt, daß die Arbeiten zum Frühwerk, das von 1881 bis 1885 in den Niederlanden entstand, mitberücksichtigt werden müssen. Van Gogh hatte schon vor 1886 zu einem eigenständigen Stil gefunden, die menschliche Figur, das Lineament, die Perspektive und die Lichtführung zu gestalten. Zwar versuchte van Gogh zu Anfang der Pariser Zeit, sich in der französischen Kunstszene neu zu orientieren; als er nach der Auseinandersetzung mit dem Impressionismus gegen Ende 1887 zu einer eigenen Methode der Farbbehandlung fand, griff er jedoch auf wesentliche Merkmale seines frühen Stils zurück. Diese Wiederaufnahmen erscheinen in neuem Licht durch unsere erweiterte Kenntnis der Entwicklung des Künstlers in den Niederlanden, die wir den grundlegenden Untersuchungen so verschiedener Autoren wie Tsukasa Kôdera, Charles Moffett, Ronald Pickvance, Griselda Pollock, Evert van Uiter und Carol M. Zemel verdanken.

Ausstellungen sind auch im Falle van Goghs ein besonderer Anlaß für die Publikation von Forschungsergebnissen und für deren kritische Diskussion. Die beiden Ausstellungen des New Yor-

ker Metropolitan Museum of Art über »Van Gogh in Arles« (18. 10. – 30. 12. 1984) und »Van Gogh in Saint-Rémy and Auvers« (25. 11. 1986 – 22. 3. 1987)<sup>1</sup> gaben die Anregung zu einem analogen Unternehmen in Paris, wie Françoise Cachin, Direktorin des Musée d'Orsay, im Vorwort des Kataloges »Van Gogh à Paris«<sup>2</sup> erklärt. Nur wenige Wochen vor der Eröffnung der Pariser Schau schloß eine umfangreiche Ausstellung über das Frühwerk des Künstlers (Van Gogh in Brabant. Schilderijen en tekeningen uit Etten en Nuenen, Noordbrabants Museum, 's-Hertogenbosch, 2. 11. 1987 – 10. 1. 1988)<sup>3</sup>. In den Katalogen werden zu den einzelnen Schaffensphasen wichtige Forschungsergebnisse vorgelegt<sup>4</sup>. Die große Zahl der thematisch begrenzten van Gogh-Ausstellungen spiegelt sowohl die Intensität der Forschung als auch deren weitgehende Spezialisierung wieder. Kennzeichnend für diese Forschungssituation ist, daß die Einzelergebnisse noch nicht in ein Gesamtbild von van Goghs Entwicklung eingebunden werden, ja sogar die Fragestellungen benachbarter Themenbereiche im Einzelfall nicht immer genügend Berücksichtigung finden. Dieser Gefahr ist wohl

<sup>1</sup> Ausst. Kat. The Metropolitan Museum of Art, New York 1984 bzw. 1986.

<sup>2</sup> Ausst. Kat. Paris 1988.

<sup>3</sup> Ausst. Kat. Zwolle 1987; engl. Ausg. ebd.; van Goghs Haager Zeit wurde nicht berücksichtigt.

<sup>4</sup> Mit Ausnahme der Ausstellung in s'Hertogenbosch verfaßte den Katalog jeweils vorwiegend ein Autor. In den Katalogen des Metropolitan Museum knüpfte Ronald Pickvance an die Forschungen Jan Hulskers an, dem es seit seiner Mitarbeit an der verbesserten Edition von de la Failles Werkkatalog darum ging, anhand der Briefe des Künstlers und der bisher namhaft gemachten Anregungen eine möglichst genaue Chronologie und Entwicklungsgeschichte zu erstellen. Vgl.: J. B. de la Faille, *The Works of Vincent van Gogh*, London 1970. J. Hulsker, *The Complete van Gogh. Paintings. Drawings. Sketches*, Oxford 1980; ders., *Lotgenoten. Het leven van Vincent en Theo van Gogh*, Weesp 1985.

auch Bogomila Welsh-Ovcharov erlegen, die den Katalog und die Ausstellung im Musée d'Orsay erarbeitet hat. Durch ihre 1976 erschienene Dissertation hat sie sich als Spezialistin der Pariser Jahre erwiesen<sup>5</sup>. Diese Forschungen überprüfte sie nun stellenweise anhand der neueren Forschungsergebnisse zur Frühzeit. Deswegen soll hier ihre seit 1976 kaum veränderte Auffassung von van Goghs Entwicklung in Paris im Zusammenhang mit den neueren Forschungsergebnissen zum Frühwerk besprochen werden.

Das Pariser Unternehmen hatte sicher mit größeren Problemen zu ringen als die Ausstellungen in New York und s'Hertogenbosch, es ist im Ergebnis auch problematischer. Van Goghs Pariser Jahre sind die einzige Zeit seines Schaffens, über deren Ablauf uns die Briefe des Künstlers nicht ausführlich unterrichten. Da Vincent mit Theo zusammenwohnte, bricht die in allen übrigen Perioden lückenlose Korrespondenz hier ab. In der schlechten Quellenlage ist wohl auch der Grund zu suchen, daß es nur wenige Einzeluntersuchungen zu dieser Zeit gibt, während zu allen übrigen Schaffensphasen van Goghs intensiv geforscht wird. Welsh-Ovcharov versucht, aufgrund überwiegend stilistischer Analysen einen Überblick über die zeitliche Entwicklung von van Goghs Malerei in Paris zu erhalten. Die so gewonnene Chronologie bleibt in Einzelfragen kontrovers, doch muß anerkannt werden, daß wir erst durch die Leistung der Professorin aus Toronto überhaupt ein grundsätzlich überzeugendes Bild von der Entwicklung des Künstlers in dieser Zeit haben<sup>6</sup>.

Darüber hinaus warf offenbar das Konzept einer Ausstellung, die Einflüsse auf den Künstler sichtbar machen will, grundsätzliche Probleme auf. Der Katalog folgt im Aufbau der naheliegenden Einteilung in eine Sektion der Werke van Goghs und eine der Gemälde der übrigen Künstler. Dagegen hat man bei der Hängung der 124 Bilder die Werke des Niederländers nicht systematisch von denen der anderen Künstler getrennt. Die einzelnen Räume der Ausstellung waren jeweils einem Genre gewidmet, wie den Pariser Vorstadt-Szenen, »impressionistischen« Landschaften, Aktstudien, Portraits, Blumenstücken oder Stilleben.

Dieser Aufbau hat durchaus Vorteile: er konnte das Gefühl dafür schärfen, welche Bedeutung die Gattungen noch für die Kunst des Impressionismus hatten. Außerdem wurde allein durch das Arrangement vorsichtig die »Welt« Vincent van Goghs während seiner Pariser Jahre inszeniert, ein Aspekt, der sicher zur Popularität der Ausstellung beitrug<sup>7</sup>.

Für den mit der van Gogh-Literatur nicht näher vertrauten Besucher konnte jedoch der Eindruck entstehen, als sei ein Panorama der damaligen künstlerischen Situation in Paris angestrebt worden, zumal neben Werken von Vincents Künstlerfreunden wie Angrand, Signac, Anquetin, Guillaumin und Toulouse-Lautrec auch Bilder der damals bereits arrivierten Maler Degas, Renoir, Monet und Sisley zu sehen waren. Ein solcher Überblick war aber nicht beabsichtigt; in diesem Falle nämlich hätten neben Cézanne, Gauguin und Redon auch Künstler wie Jules Breton, Léon Lhermitte, Bastien-Lepage oder Raffaëlli und Forain präsentiert werden müssen. Die Hängung sollte vielmehr direkte Bezüge zwischen den Werken van Goghs und denen seiner Pariser Freunde deutlich machen. Letztlich versteht jedoch nur der mit den Schriften Bogomila Welsh-Ovcharovs Vertraute, warum bestimmte Bilder vertreten sind oder nebeneinander hängen. Die Gegenüberstellung der Werke van Goghs und anderer Künstler entspricht zwar durchaus dem Forschungsstand,

<sup>5</sup> B. Welsh-Ovcharov, Vincent van Gogh. His Paris Period 1886–1888, Utrecht/Den Haag 1976.

<sup>6</sup> Vgl. die ausführliche Würdigung Jan Hulskers in einer Besprechung der Ausstellungskataloge des Musée d'Orsay und des Metropolitan Museum (wie Anm. 1, 2) und der Studie: A. Mothe, Vincent van Gogh à Auvers-sur-Oise. Paris 1987, in: Simiolus 18, 1988, Nr. 3, 177–192.

<sup>7</sup> Das Arrangement weitgehend nach »Gattungen«, von dem sich im Katalog keine Spur findet, wurde aber wohl auch gewählt, um die Schau der Architektur Gae Aulentis anzupassen. Neben der Haupthalle des Museums, aber auch im Vergleich zur Impressionisten-Galerie, erscheinen die für wichtige Wechselausstellungen vorgesehenen Räumlichkeiten nicht gerade großzügig. Zur kontroversen Diskussion über das Musée d'Orsay vgl. zuletzt die Beiträge von Linda Nochlin, Robert Rosenblum, Alain Kirili, Theodore Reff, Martin Filler, Rob Wittig u. Marvin Trachtenberg in: Art in Amerika, Jan. 1988, 85–106.

ist aber für den damit nicht vertrauten Besucher kaum verständlich. Selbst die ausführlichen Katalogbeiträge und der einleitende Essay Welsh-Ovcharovs machen oft nicht ganz deutlich, warum ein Gemälde Renoirs, Monets oder Sisleys neben einem viel skizzenhafteren van Gogh hängt. Manches erschließt sich dem rätselnden Besucher erst nach der Lektüre von Welsh-Ovcharovs Dissertation, wozu der Ausstellungskatalog nahezu als erweiterter Illustrations- und Kommentarband gelesen werden kann<sup>8</sup>.

Problematisch ist schließlich auch das Ziel einer solchen Ausstellung. Da van Gogh in der Pariser Zeit sicher eine vergleichsweise geringere Zahl von herausragenden Werken fertigte, konnte die Präsentation der Bilder kein Selbstzweck sein. Es ging also darum, die Entwicklung van Goghs in seiner Pariser Zeit und die Bedeutung dieser Phase für sein Schaffen darzustellen. Wenig erfährt man im Katalog aber darüber, wie man sich diese Entwicklung vorzustellen hat. Man vermißt einen Hinweis darauf, daß die Ausstellung – jedenfalls ihr wissenschaftliches Konzept – an eine frühere Präsentation van Goghs und seines künstlerischen Umfeldes anschließt, die ebenfalls durch die kanadische Professorin maßgeblich mitkonzipiert wurde: Vincent van Gogh and the Birth of Cloisonism (Art Gallery of Ontario, Toronto 24. 1. – 22. 3. 1981, Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam 9. 4. – 14. 6. 1981)<sup>9</sup>. Dort wurde van Gogh gemeinsam mit Gauguin und den Malern der Schule von Pont-Aven, aber auch mit Bernard und Toulouse-Lautrec als Begründer einer stilistischen Tendenz vorgestellt, die zuerst von Edouard Dujardin und Emile Bernard als »Cloisonismus« bezeichnet wurde. Kennzeichnend dafür ist die Technik, wie im japanischen Farbholzschnitt die Farbfelder durch dunkle Stege oder Umrisse voneinander zu trennen. Der Hinweis auf das Unternehmen in Amsterdam unterblieb wohl besonders deswegen, weil dessen Katalog vehement kritisiert worden war. Es wurde darauf hingewiesen, daß sich der Begriff des »Cloisonisme« in den 1880er Jahren und auch später nicht durchsetzen konnte, während viele Künstler, die seit Roger Fry als Post-Impressionisten bezeichnet werden, den Be-

griff »Synthétisme« zur Charakterisierung ihres Werkes akzeptierten<sup>10</sup>. Grundsätzlich mag es zweifelhaft scheinen, ob die Bestrebungen von solch unterschiedlichen Künstlern überhaupt mit einem wie auch immer gearteten Stilbegriff gefaßt werden können.

Diese Kritik trifft am Rande auch das jüngste Unternehmen des Musée d'Orsay. Zwar wird als Ziel von van Goghs Entwicklung nicht der »Cloisonismus« genannt, die Darstellung besonders der japanischen Anregungen weist aber in diese Richtung. Die Pariser Ausstellung wird nur dann verständlich, wenn man Welsh-Ovcharovs Auffassung des Stiles, den van Gogh in Arles erreichte, mitberücksichtigt. Van Gogh wird eine Schlüsselrolle bei der Entwicklung des »Cloisonismus« oder zumindest verwandter dekorativer Tendenzen zugewiesen; diese wiederum werden an den Anfang »moderner« Tendenzen zur Abstraktion gestellt. Verwirft man aber die Konstruktion eines wie auch immer gearteten »Cloisonismus«, so stellt sich erneut die Frage nach der Charakterisierung der Synthese, durch die van Gogh gegen Ende der Pariser Zeit zu seinem Stil fand. Der vorliegende Bericht schließt mit Bemerkungen zu diesem Problem. Dabei wird nicht nur bezweifelt, daß man bei van Gogh in einem ähnlichen Sinne wie etwa bei Monet oder auch Seurat von »Stil« sprechen kann, sondern es wird auch in Frage gestellt, ob eine solche Stilcharakterisierung überhaupt mit dem Anspruch ob-

<sup>8</sup> Davon auszunehmen sind das Vorwort der Direktorin Françoise Cachin, editorische Bemerkungen Ronald de Leeuws und Fieke Pabsts zum abgedruckten Adressbuch Theo van Goghs und ein informativer Aufsatz Monique Nonnes über die frühen Händler van Goghs, der auf frühere Forschungen Welsh-Ovcharovs zurückgreift – eine notwendige Ergänzung unseres Wissens über die Aktivitäten Theo van Goghs als Kunsthändler. Vgl. dazu: John Rewald, Theo van Gogh, Goupil, and the Impressionists, in: Gazette des Beaux-Arts, 1973, 65–108; Lili Jampoller, Theo van Gogh and Camille Pissarro: correspondence and an exhibition, in: Simiolus 16, 1986, Nr. 1, 50–54.

<sup>9</sup> Ausst. Kat. v. B. Welsh-Ovcharov, Art Gallery of Ontario, Toronto 1981.

<sup>10</sup> Fred Orton/Griselda Pollock, Cloisonism? in: Art History 5, Sept. 1982, 341–348. Kritisiert wurde besonders die Konstruktion entwicklungsgeschichtlicher Zusammenhänge (»From... to...«), soweit sie sich durch die Quellen nicht stützen läßt.

jektiver Gültigkeit unter Verwendung des üblichen kunsthistorischen Handwerkszeuges begründet werden kann. Vielmehr scheint es sich um

eine Aneignung von Geschichte zu handeln, die sich ihrer Voraussetzung in einem heutigen Welt- und Geschichtsbild vergewissern muß.

### Das Frühwerk aus den Niederlanden

Durch die Forschungen Jan Hulskers können wir uns ein deutlicheres Bild von der Chronologie des Frühwerkes machen, als es noch die revidierte Fassung des Œuvrekataloges von de la Faille bietet. Hulsker gelang erstmals zu einer das Gesamtwerk betreffenden Rekonstruktion der stilistischen Entwicklung van Goghs während der Perioden in Etten bei Breda (seit April 1881), im Haag (seit dem Jahreswechsel 1881/82), in der nordostniederländischen Landschaft Drente (11. Sept. bis 5. Dez. 1883), in Nuenen, östlich vor Eindhoven gelegen (bis Ende November 1885), und in Antwerpen (drei Monate bis zur Ankunft in Paris). In den Niederlanden versuchte van Gogh, sich zu einem naturalistischen Künstler auszubilden. Er verarbeitete dabei viele Anregungen des niederländischen, französischen, englischen und deutschen Naturalismus. Den meisten dieser Einflüsse ging die van Gogh-Forschung der letzten zehn Jahre detailliert nach; die Art der Auseinandersetzung des Künstlers mit seinen Vorbildern wurde charakterisiert, seine besondere Rezeptionsweise jedoch nur in Ansätzen zur zeitgenössischen kunsttheoretischen Diskussion zum Naturalismus in Beziehung gesetzt. So scheint seine Position in der niederländischen Kunstszene immer noch zu ausschließlich nur von persönlichen Zwängen und Vorlieben bestimmt. Außerdem fehlt eine umfassende Gesamtdarstellung, in der die unterschiedlichen und nicht immer gleichartigen Anregungen zusammenhängend dargestellt und gewertet werden.

Obwohl sich van Gogh besonders während seiner Haager Zeit auch mit der städtischen Entwicklung auseinandersetzte, waren die wichtigsten seiner Vorbilder in den Niederlanden solche Künstler, die sich fast ausschließlich dem ländlichen Leben widmeten. Seine Einstellung zu Malern wie Millet, Jules Breton und Léon Lhermitte wurde von Evert van Uitert eingehend untersucht<sup>11</sup>. Zu-

nächst umschreibt van Uitert van Goghs Grundeinstellung gegenüber dem ländlichen Genre. Der Künstler sah in den Bauern nicht mehr ein Thema für eine rangniedere Genremalerei. André Theuriets Feststellung, daß die ländliche Arbeit wegen ihrer Einfachheit und Kraft zu den suggestivsten Themen des Künstlers und des Dichters gehöre, führt van Uitert als typisches Zeugnis der damaligen Beliebtheit und Wertschätzung des bäuerlichen Genres an (A. Theuriet, *La vie rustique*, 1888). Das alte Gattungsdenken war, was die Darstellung der menschlichen Figur angeht, ohnehin entwertet, seit Baudelaire Gemälde, die man traditionell dem Genre zugeordnet hätte, unter der Überschrift »*Réligion, histoire, fantaisie*« besprach und dem Bereich der »*peinture romanesque*« zuordnete. Van Uitert versucht, van Goghs Platz im Gesamtspektrum besonders der französischen Bauernmalerei zu bestimmen: Seit Millet widmete man sich nicht mehr dem ausgelassenen Landvolk der Campagna, sondern den verarmten Bauern der nördlichen Regionen. In den 1870er Jahren hatte sich die akademische Malerei dieses Themas längst bemächtigt, was auf Kritik von Huysmans und anderen Bewunderern Millets und des frühen Naturalismus stieß. Zola war skeptisch gegenüber Bildern wie Bastien-Lepages »*Jeanne d'Arc*« (New York, Metropolitan Museum of Art) von 1879 und bezweifelte, ob sich mit Atelier-Modellen echte Primitivität ausdrücken lasse. Wenn van Gogh bemerkte, von Städtern gemalte Bauern sähen immer wie Vorstädter aus, so scheint er diese Einstellung zu teilen. Dennoch hatte er eine nahezu grenzenlose Bewunderung für einen der

<sup>11</sup> E. van Uitert, Vincent van Gogh, boerenschilder, in: Van Gogh in Brabant (wie Anm. 3), 14–46. Wiederabgedruckt als: L'arte di Vincent van Gogh: modernizzare la tradizione, in: Ausst. Kat.: Vincent van Gogh, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Jan.–Apr. 1988, Rom 1988, 33–55.

Hauptvertreter der akademisch beeinflussten Bauernmalerei, Jules Breton. Offenbar orientierte er sich an den Kunstkritiken von Paul Mantz und Théophile Thoré, auch von Zola und unterschied, so van Uiterts Einschätzung, nicht systematisch zwischen den von Huysmans als »faux modernes« abgelehnten Malern und den Begründern der naturalistischen Bauernmalerei. Er besaß eine Sammlung der Arbeitskleidung von Bauern und Fischern, die man wahlweise als naturalistische Requisiten und als ehrfürchtig zusammengetragene Lebenszeugnisse werten kann. Bauern in Sonntagskleidung darzustellen, lehnte er ab und sah wie Thomas Carlyle die der Mode nicht unterworfenen bäuerlichen Kleidung als Zeugnis von durchlittenem Leben.

Letztlich wird sich van Goghs Entscheidung für das Thema des Bauern nur dann verstehen lassen, wenn die Gründe für die erstaunliche Wertschätzung des durch Millet begründeten Genres in den 70er und 80er Jahren genauer untersucht sind. In der kunsttheoretischen Diskussion in Frankreich wurde Millet nach der Verurteilung Courbets vielfach zum wichtigsten Ahnherren des Naturalismus. Ernest Chesneau beschrieb 1875 das Hauptproblem der neueren französischen Malerei mit der Formel: »...mettre l'homme vrai dans son milieu vrai«. Die Malerei habe zuerst in Italien und im Orient versucht, den Menschen in seinem natürlichen Milieu zu zeigen. »Ces découvertes accomplies, on finit par la plus simple, on découvre le cœur même de la France. J.-F. Millet eut cette gloire.« Solche Einschätzungen hatten noch nach dem Ende des Second Empire einen auch politisch fortschrittlichen Nebensinn. Castagnary – in den 70er Jahren begeisterter Gambettist und Republikaner – hatte 1857 in Millets Malerei ein Zeichen dafür gesehen, daß das Individuum, auch als Repräsentant einer Gesellschaftsklasse, nur in dem Maße Eingang in die Malerei finden könne, wie Historienmalerei und religiöse Malerei zurückgedrängt würden, als deren Fundament er die Monarchie und die Theokratie ansah. Für Chesneau ist Millets Kunst ein Beispiel dafür, daß der Mensch in seiner Umwelt mehr Würde zeigt als in einer idealen Überhöhung, auch wenn er als Typ

erscheint. Eine Bejahung des evolutionistischen Menschenbildes und der kruden positivistischen Milieutheorie Hippolyte Taines klingen an: »...Malgré cette évidente parenté avec l'animal, le paysan de Millet conserve partout et toujours un caractère de grandeur manifeste.« Seit den späten 70er Jahren wandte sich Pissarro, dessen frühsozialistisch-anarchistische Gesinnung bekannt ist, bäuerlichen Themen zu, die kaum zur »peinture de la vie moderne« des Impressionismus zu passen scheinen. Diese Gemälde kannte van Gogh wohl aber erst seit 1886. Auch die akademischen Züge im Figurenstil Bastien-Lepages oder Bretons sind kein Argument dagegen, daß das ländliche Genre für fortschrittlich gehalten wurde. Vielfach wurden sogar in Millets Malerei klassische Stilmerkmale gesehen. Wenn Alfred Sensier in seinem 1881 von Paul Mantz herausgegebenen Buch über Millet hervorhebt, daß sich der Künstler durch den Parthenon-Fries inspirieren ließ, so ist dies als Nobilitierung, nicht als Vereinnahmung zu verstehen. Ähnlich wie im Werke Puvis de Chavannes sah ein weites Spektrum fortschrittlicher Kunstkenner in Millets Œuvre die Wurzeln einer modernen, republikanischen Klassik. – Die ideologische Einfärbung der französischen Millet-Rezeption wurde kaum studiert. Eine solche Untersuchung auch für die Niederlande würde van Goghs Entscheidung, sich als Maler vor allem den Bauern zu widmen, verständlicher machen<sup>12</sup>.

Van Uitert versucht eine kunsthistorische Charakterisierung der Entwicklungsschritte van Goghs als Bauernmaler. Schon im Winter 1880 war der Maler auf der Suche nach Arbeit im Artois nach Courrières gelangt, wo Jules Breton lebte

<sup>12</sup> Vgl.: E. Chesneau, Jean-François Millet, in: Gazette des Beaux-Arts, Mai 1875, 428–441, hier zitiert 431–432; Jules-Antoine Castagnary, Salons (1857–1870), Bd. 1, Paris 1892; A. Sensier, La vie et l'œuvre de J.-F. Millet. Manuscrit publié par P. Mantz. Paris 1881, S. 432–434. Van Goghs Einstellung zum Realismus wird zusammenfassend diskutiert in: André Krauss, Vincent van Gogh. Studies in the Social Aspects of his Work. Göteborg 1983, 88–135. Dabei geht es eher um die Gewinnung eines einheitlichen Bildes sowohl des Realismus als auch von van Goghs Auffassung davon als um die Rekonstruktion der besonderen Bedingungen der Rezeption in den 1880er Jahren.

und seine Motive fand. Obwohl er es nicht gewagt hatte, den Maler aufzusuchen, 'beschrieb er die Landschaft wohl mit dessen Augen: Er wollte die strohgedeckten Hütten, die Raben auf den Feldern, die Landarbeiter und Weber malen<sup>13</sup>. Vorbilder wie William Holman Hunt traten nun in den Hintergrund, schon seit 1878 bewunderte van Gogh neben Breton Maler einer weniger historisch-stilisierenden Auffassung wie Gustave Brion, Pierre-Edouard Frère, aber auch Ernest Hébert. Nachdem er während der kurzen Zeit in Brüssel eher Sittenstudien in der Art Dorés, Daumiers oder Gavarnis fertigen wollte, legte er sich in Etten sogleich ein Repertoire an »Hackenden«, »Pflügenden« und »Sämännern« zu, das er in nahezu endlosen Reihen von Studien perfektionierte. Nach der Ankunft im Haag stand ihm für einige Zeit der angeheiratete Cousin Anton Mauve, ein berühmter Spezialist des bäuerlichen Genre, zur Seite. Theo empfahl ihm damals Sujets, die in den Rahmen der Haager Schule paßten. Obwohl städtische Themen in dieser Zeit das Übergewicht hatten, entstand auch in der Haager Zeit Entwürfe zu anspruchsvolleren Figurenbildern aus dem ländlichen Leben, wie die »Torfstecher auf einer Düne« (F 1031, Verbleib unbekannt) und die »Kartoffelernter« (F 1034, Verbleib unbekannt)<sup>14</sup>. In Drente und in Nuenen, wo sich van Gogh, der bisher vorwiegend gezeichnet hatte, mehr der Malerei widmete, erneuerte er sein Themenrepertoire der Zeit aus Etten. Van Uitert sieht in seinem damaligen Werk keinen Bezug zum wirklichen Landleben mehr, sondern den Glauben an primitive Ursprünglichkeit in einem geträumten Brabant. Das zeigt er beispielhaft an einer Serie von sechs Szenen aus dem örtlichen Landleben, die van Gogh für das Eßzimmer des Eindhovenener Kenners Hermans fertigte. In einer ikonographisch konventionellen Weise sollen eine spinnende Frau, ein Sämann, ein Schäfer mit seiner Herde und zwei Darstellungen von Webern für jahreszeitliche Arbeiten stehen. Einer Interpretation im Sinne einer primitivistischen Utopie scheinen sich jedoch die vielen Bilder von Webern und die »Kartoffeleser« (F 82, 1885; Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam) zu sperren, die die Not auf dem Lande weniger idyl-

lisch und realistischer zu schildern scheinen als die Gemälde eines Israëls, Mauve oder Maris.

Viel wurde über van Goghs Bewunderung für die Haager Schule geschrieben, dennoch kann das Verhältnis nicht letztlich als geklärt angesehen werden. Zu wenig wissen wir über die Wertung der Hauptmeister in der Kunstkritik der frühen 80er Jahre. Nur die Gegenüberstellung von van Goghs Wertungen mit den in der damaligen Diskussion verbreiteten Ideen ermöglicht eine Kennzeichnung seiner Rezeptionsweise. Immerhin können wir dank der Schriften von Charles Moffett und Griselda Pollock seine Grundeinstellung skizzieren<sup>15</sup>. Das Schülerverhältnis zu Anton Mauve, der ihn vom Sommer 1881 bis zum Zerwürfnis im März 1882 bei den frühen künstlerischen Arbeiten anleitete, macht Moffett dafür verantwortlich, daß van Gogh sich neben der Zeichnung auch der Malerei widmete und nur noch nach der Natur statt nach Vorlagen zeichnete. Anfang 1882 war Mauve bemüht, van Gogh als außerordentliches Mitglied unter die »Pulchri«, der Haager Künstlergenossenschaft, aufnehmen zu lassen. Gefördert wurde van Gogh kurzzeitig auch von Jan Hendrik Weissenbruch, von dem er noch 1889 sagte, er habe schlammige Straßen und Kanäle so wiedergegeben wie Daumier Anwälte. Auch nach dem Streit mit Mauve sah van Gogh sein Werk durchaus im Rahmen der Bestrebungen der Haager Schule. Noch 1890 wird er seinem ersten Kriti-

<sup>13</sup> Zu Breton: Hollister Sturges/Gabriel P. Weisberg/Annette Bourrut-Lacouture/Madeleine Fidell-Beaufort, Jules Breton and the French Rural Tradition, Ausst. Kat. Joslyn Art Museum, Omaha/Nebraska 1983.

<sup>14</sup> Die Werke van Goghs werden durch die Nummern im Werkkatalog de la Failles kenntlich gemacht. Zu den in Paris ausgestellten Gemälden werden zusätzlich die Nummern des Kataloges angegeben, da sie dort durchweg farbig reproduziert sind; ebenso zu den dort ausgestellten Gemälden anderer Künstler.

<sup>15</sup> Vgl.: Charles Moffett, Vincent van Gogh et l'école de La Haye, in: L'École de La Haye. Les Maîtres Hollandais du 19ème siècle, Ausst. Kat. Paris, Grand Palais/London, Royal Academy of Arts/Den Haag, Gemeentemuseum, Paris 1983, wiederabgedruckt im Ausst. Kat. der Galleria Nazionale d'Arte Moderna, (wie Anm. 11), 255-264; G. Pollock, Vincent van Gogh and Dutch Art. Phil. Diss., Courtauld Institute of Arts, London 1980.

ker Aurier gegenüber hervorheben, was er Mauve verdankt.

Unter allen Anregungen, die van Gogh damals verarbeitete, bewertet Moffett den Einfluß der Haager Schule am höchsten. Van Gogh kannte die Haager Schule mindestens seit 1872 und war von nahezu allen Künstlern beeinflusst, am meisten aber von Jozef Israëls, den er sogar mit Millet und Jules Breton auf eine Stufe stellte. Israëls Werke wie »Alte Freunde« (Philadelphia Museum of Art) – gezeigt sind ein alter Mann und sein Hund am Kamin – regten van Gogh sogar zu analogen Schöpfungen wie der Lithographie »At Eternity's gate« (F 1662) bzw. dem danach gestalteten späten Gemälde »Alter Mann am Feuer« (F 702, Otterlo, Rijksmuseum Kröller/Müller) an; »Das frugale Mal« (Glasgow Art Gallery) von Israëls hatte sicher einen Einfluß auf die »Kartoffelesser«. In einigen Briefen an Theo aus dem Jahre 1885 erklärt Vincent seine Kunstanschauungen am Beispiel von Israëls. Die von ihm bewunderten Künstler seien vom Gefühl, von der Seele geleitet, die sich in einer Idee zum Ausdruck bringe. Der Stift solle dem Gefühl gehorchen, nicht umgekehrt. Der Korrektheit der physischen Strukturen bei Cabanel, Jacquet und den Akademieschülern stellt er Israëls gegenüber, der wie Daumier oder Gavarni die Figuren in einem lebendigen, gewollten und charakteristischen Stil zeige, aber zu nobleren und ernsteren Wirkungen gelange. Auch zur Rechtfertigung des dunklen Kolorits seiner eigenen Bilder aus Nuenen und der vereinfachenden, der Idee besonders angemessenen Farbschemata berief sich van Gogh auf Israëls. Bislang kaum diskutiert wurde die Frage, wie weitgehend er sich damals auch mit der von den Haager Künstlern bewunderten Schule von Barbizon auseinandersetzte. Deren Werke hatte van Gogh schon während seines ersten Aufenthaltes in Paris als Angestellter des Kunsthauses Goupil (Mai 1875 – April 1876) studiert<sup>16</sup>.

Aus den Forschungen Hulskers, Moffetts, Pollocks und van Uiterts ergibt sich in groben Zügen ein Entwicklungsschema, wonach van Gogh zuerst in der Wiedergabe der menschlichen Figur einen eigenen Stil fand, dessen Erkennungsmerk-

mal die nahezu karikaturhaft überzeichnete Wiedergabe einer charakteristischen Bewegung ist. Die landschaftlichen Hintergründe in den frühen Figurenskizzen aus Etten und die frühen Ölskizzen sind noch konventionell im Sinne der Haager Schule. Erst im Haag und besonders in Nuenen fand der Künstler zu bildnerischen Methoden, die Landschaft nach den gleichen Grundsätzen zu gestalten: übersteigerte perspektivische Verkürzungen mit großen Vordergründen, plastische, bizarre Konturierung von Details wie Bäumen oder Weizengarben, dramatische, aber vereinfachte Hell-Dunkelwirkungen, die die Menschen und die Natur zusammenschließen.

Bei der Deutung der bäuerlichen Sujets können die Erfahrungen des Künstlers mit dem Pauperismus in den Metropolen und den armen industriellen Regionen nicht unberücksichtigt bleiben. Van Gogh wurde zum Maler der Bauern auch darum, weil ihre Lebensweise durch die industrielle Revolution nicht unmittelbar geprägt war und gerade deswegen zum Nachdenken über die modernen sozialen Veränderungen anregte. Griselda Pollock versuchte zu zeigen, daß er sich nicht erst in Paris, sondern bereits im Haag mit den Problemen der modernen Stadt künstlerisch auseinandersetzte<sup>17</sup>. Die Maler der Haager Schule hatten sich, obwohl

<sup>16</sup> Zur Rezeption der Schule von Barbizon in den Niederlanden: John Sillevs/Hans Kraan, *The Barbizon School*, Ausst. Kat. Haags Gemeentemuseum, Den Haag 1985, vgl. vor allem die Aufsätze von H. Kraan, *Barbizon and Dutch Art* (61–69), *Barbizon in Dutch Collections* (70–88), *The Netherlands and Barbizon: Comings and Goings* (89–104) – dort Abschnitt zu van Gogh (94–97), sowie von Dieuwertje Dekkens, *Jozef Israëls and Millet* (105–111). Van Gogh kannte die Sammlung Mesdag und bewunderte besonders Millet, Jules Dupré und Daubigny. Offenbar hat er sich für seine Landschaften jedoch unmittelbar von den Haager Künstlern inspirieren lassen, deren Stil er erneuern und radikalieren wollte – ein weiteres Indiz dafür, daß die Landschaftsmalerei van Gogh damals weniger interessierte als die Figurenmalerei.

<sup>17</sup> G. Pollock, *Stark Encounters: Modern Life and Urban Work in Van Gogh's Drawings from the Hague 1881–83*, in: *Art History* 6, Sept. 1983, 330–358; dies., *Vincent van Gogh in zijn Hollandse Jaren. Kijk op stad en land door Van Gogh en zijn tijdgenoten 1870–1890*, Ausst. Kat. Rijksmuseum V. van Gogh, Amsterdam 1980/81.

sie in der Stadt lebten, überwiegend mit ländlichen Szenen beschäftigt. Nur Georg Henrik Breitner, der in der Geest, einer besonders armen Gegend der Stadt, lebte, hatte gelegentlich Stadtszenen gemalt, die die damalige Verelendung zeigten. Später bildete er mit Künstlern wie Willem Witsen und Isaac Israëls eine Schule, die sich auch industriellen Themen widmete<sup>18</sup>. In seinen Haager Jahren erkundete van Gogh die neuesten Aspekte der Stadtentwicklung jedoch aufmerksamer als andere Maler. Der Anlaß dafür war der Auftrag von Vincents Onkel Cornelis Marinus van Gogh. Sechs Federzeichnungen bringt G. Pollock überzeugend mit diesem Auftrag einer Serie von Stadtansichten in Verbindung, weitere sieben entstanden nach einem weiteren Auftrag. Die Zeichnungen zeigen in einem Stil, der sich erst allmählich von Konventionen der Haager Schule befreit, besonders Themen aus der Vorstadt, wie Gasometer (F924, Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh), eine Landschaft mit einem neu angelegten Straßennetz nahe einem Kanal (F921, »Der Schenkweg«, Otterlo, Rijksmuseum Krölller-Müller; F915, »Häuser am Schenkweg«, Niederlande, Privatbesitz) und neu erbaute kleine Rentner-Häuser (F922a, »Häuser im van Stolk Park«, Zürich, Sammlung Feilchenfeld). Pollock führt zur Erklärung solcher Szenen van Goghs Kenntnis der neueren französischen Literatur mit ihrer Vorliebe für Vorstadtszenen an; im März 1883 las van Gogh bereits zum zweiten Male Hugos »Les Misérables«, wo die Vorstadt mit ihrem weder ländlichen noch städtischen Charakter als ein für die moderne Entwicklung besonders symbolischer Ort beschrieben wird: »...fin du murmur divin, commencement de la rumeur humaine...«. Das 1881 ausgestellte sog. »Mesdag«-Panorama im Haag, das Hendrik Mesdag und Suze Mesdag-van Houten in Zusammenarbeit mit Breitner gestaltet hatten, regte van Gogh möglicherweise zu eigenständigen Gestaltungsmitteln wie den immer stärker übertriebenen sogartig fluchtenden Perspektiven und den leeren Ödländern im Vordergrund an. In der zweiten Serie für seinen Onkel bediente sich van Gogh solcher Techniken bewußt. Pollock betont demgegenüber, daß van Gogh sich in dieser Serie um kon-

ventionellere Themen bemühte; er zeigt pittoreske Szenen wie die »Hütten zum Trocknen des Fisches bei Scheveningen« (F938, Otterlo, Rijksmuseum Krölller-Müller) und intimere Gartenszenen und folgte nun dem Rat Anthon van Rappards, die Kompositionen einheitlicher zu gestalten und dem Geschmack des Betrachters entgegenzukommen. Vorbilder sind Szenen aus Scheveningen von Johannes Bosboom oder Stadtansichten von Matthijs Maris.

Besonders die erste Serie der, wie sich herausstellte, damals unverkäuflichen Zeichnungen, ist im Ergebnis einzigartig in der vorbehaltlosen Schilderung der neuen, nicht idyllischen Stadtviertel. Neuere Forschungen über den Zusammenhang der urbanistischen Entwicklung mit den Themen naturalistischer und impressionistischer Malerei lassen van Goghs Vorstadtszenen jedoch als zeittypisch erscheinen. In Untersuchungen wie der von Paul Hayes Tucker über Monet in Argenteuil und der seines Lehrers Robert L. Herbert über zentrale Themen des städtischen Lebens im Impressionismus zeichnet sich so etwas wie eine Geschichte der Vorstadt in der Malerei ab<sup>19</sup>. Pollocks Untersuchungen müssen methodisch in diesem Rahmen gesehen werden. Die Impressionisten hatten in den 70er Jahren die durch die Eisenbahn ermöglichte Industrialisierung und die Vorortholung optimistisch im Einklang mit der Natur gesehen. Dieser Optimismus entsprach offenbar einer liberalen Fortschrittshoffnung – auch dies ein noch wenig untersuchter Aspekt naturalistischer Motivgeschichte. Erst zu Anfang der 80er Jahre entdeckten Künstler wie Raffaëlli, Seurat und auch van Gogh die trostlose Seite der neuen Stadtviertel, die in der naturalistischen Literatur längst beschrieben war.

<sup>18</sup> P. H. Hefting, G. H. Breitner in zijn Haagse tijd. Utrecht 1970. Breitners bevorzugtes Genre waren bereits in den frühen 80er Jahren naturalistische Militärszenen.

<sup>19</sup> P. H. Tucker, Monet at Argenteuil. Yale University Press, New Haven und London 1982; R. L. Herbert, Industry and the Changing Landscape from Daubigny to Monet, in: French Cities in the Nineteenth Century, hrsg. von John M. Merriman, London 1982; ders., Impressionism. Art, leisure and Parisian society, Yale University Press, New Haven und London 1988.

Gleichzeitig mit den Stadtansichten entstanden eine Reihe von Figurenstudien. Skizzen einzelner Menschen werden in ausführlichen Kompositionen zusammengefaßt, die van Gogh offenbar als Übungen auf dem Weg zum naturalistischen Illustrator oder Figurenmaler ansah. Daß er dafür Vorbilder besonders der englischen Illustrationsgraphik der 1870er Jahre verarbeitete, ist seit langem bekannt, wurde aber erst von Ronald Pickvance detailliert nachgewiesen. Um häufig bestehende Mißverständnisse auszuräumen, muß zunächst betont werden, daß die englischen Vorbilder stilistisch akademischer sind und andere Ziele verfolgten als van Gogh. Künstler wie Luke Fildes, Hubert Herkomer, Frank Holl, William Small und Mathew White Ridley kannte van Gogh vor allem durch ihre Illustrationen für die seit 1869 erscheinende englische Zeitschrift »The Graphic«. In einem von den Konventionen sowohl der Akademie als auch der Präraffaeliten nicht freien Stil stellten sie einfühlsame Szenen dar, die Armut und Ungerechtigkeit eher moralisierend als politisch anklagten. Doch bestimmten diese Darstellungen keineswegs den Stil der Zeitschrift; Aktualitäten und Genredarstellungen der höheren Gesellschaft hatten eher das Übergewicht. Die beteiligten Künstler fanden später größtenteils zu einer sentimental-bürgerlichen Portraitmalerei zurück.

Anfang 1883 kaufte Vincent trotz seiner knappen Unterstützung durch Theo 21 Bände dieser Zeitschrift; später erwarb er einige Nummern der »London News Illustrated«, nach Huysmans »des journaux sans rivaux dans la presse illustré des deux mondes« (Salon von 1881). Van Gogh orientierte sich besonders an sozialkritischen Sujets wie der Serie »Heads of the People« von Small, Herkomer und Ridley oder Herkomers Szenen aus Altenasylen. Im August 1883 träumte er sogar davon, Herkomer zu besuchen, um ihn als Freund und Mentor für eine eigene Laufbahn als Illustrator zu gewinnen<sup>20</sup>. Van Gogh fand in den Holzstichen zu sozialen Themen Erfahrungen wieder, die er als Angestellter bei Boussod & Valadon in London und als Lehrer in Ramsgate und in Isleworth gemacht und sogleich auf dem Hintergrund englischer Romane gedeutet hatte. Thomas Carlyle,

George Eliot und Charles Dickens waren seine bevorzugten Autoren, die er schon in den 70er Jahren und erneut in seiner holländischen Zeit viel las. Während er bei Eliot vorher Bestätigung für seinen Evangelisationseifer fand, akzentuierte er später die soziale Ebene und identifizierte sich mit Felix Holt, »the Radical«. Mit Dickens hatte er sich besonders in Paris und in der Borinage beschäftigt, später interessierten ihn auch die Illustrationen seiner Romane, vor allem die von Fred Barnard für die Household Edition. Im Haag kamen der Einfluß Eliots und Dickens' zusammen; so erklärt sich für Pickvance das Interesse für die illustrierten Zeitschriften.

Zu fast allen Figurenstudien der Haager Zeit fand Pickvance gleich mehrere Vorbilder in »The Graphic« und anderen illustrierten Zeitschriften. Pollock deutet die Figurenzeichnungen aus dem Haag im Zusammenhang mit den Serien für C.M. van Gogh. Am Beispiel des großen Blattes »Bäckerei in der Geest mit Straßenarbeitern« (F930a, Berlin/DDR, Nationalgalerie) weist sie nach, wie van Gogh noch ungeschickt Figuren von Landarbeitern in eine Szene zur technischen Umgestaltung der Stadt bringt. Die Bemerkungen des Künstlers zu seiner Aquarell- und Gouacheskizze »Mooijmans staatliches Lotteriebüro« (F970, Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh) zeigen, so Pollock, daß er die städtischen Armen, die in verzweifelter Hoffnung ihre letzten Groschen in die Lotterie setzten, als »sie«, also aus der Perspektive des Bürgers sah. Diesen »stark encounter between the bourgeois artist and the urban poor« schwächt van Gogh jedoch nicht durch moralisierende Sentimentalität ab. Dies zeigt Pollock besonders am Beispiel der Portraits des alten »Zuiderland«, den van Gogh aus einem Arbeitshaus in sein Atelier bitten durfte, nachdem ihm verweigert worden war, in dem Altenasyl selbst zu arbeiten. Die Bild-

<sup>20</sup> Ronald Pickvance, *English Influences on Vincent van Gogh*, Kat. einer durch das Fine Arts Department der Univ. of Nottingham u. das Arts Council of Great Britain organisierten Ausst., 1974/75; zu den Illustrationen in diesen Zeitschriften: Michael Wolff/Celina Fox, *Pictures from the Magazines*, in: *The Victorian City, Images and Realities*, hrsg. von H. J. Dyos und M. Wolff, London und Boston 1973.

nisskizzen stehen am Anfang von van Goghs Portraitschaffen und weisen darauf voraus. Mit Bezug auf die »heads of the people« aus »The Graphic« spricht Pollock von einer »oscillation between the intensive confrontation with an individual sitter reminiscent of portraiture and the reductivism of genre treatment of types«, eine Beobachtung, die über van Gogh hinaus einen typischen Zug des Portraits der frühen Avantgarde bis zum frühen Picasso und Permeke treffend erfaßt<sup>21</sup>.

Im Vergleich mit van Goghs Entwicklung in Paris stand erstaunlicherweise während der ganzen holländischen Zeit die Figurenmalerei im Vordergrund. Dabei bemühte er sich weniger um ein zu lebensphilosophischer Bedeutung gesteigertes Genre, wie er es an Jozef Israëls bewunderte, als um vielfigurige Szenen wie in den englischen Illustrationen. Immer wieder finden sich in van Goghs holländischem Werk Ansätze zu naturalistischen Figurenkompositionen, so die »Minenarbeiterinnen« (F 994, 1882; Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller), die Kohlezeichnung »Öffentliche Armenküche« (F 1020, 1883; Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh) oder die Studie der »Kartoffelernter« (F 1034). In diesem Zusammenhang ist sicher interessant, daß van Gogh auch mit der in den Niederlanden entstandenen Malerei Liebermanns vertraut war. Dessen naturalistische Figurenmalerei, die seit den 70er Jahren auf der Grundlage der noch genrehaften Figurenszenen der Haager Schule entstanden war, könnte besonders für van Goghs Zielsetzungen während der Haager Zeit anregend gewesen sein. Die Beziehung zu Liebermann wurde bisher kaum untersucht, überhaupt wissen wir wenig über die Rezeption Liebermanns in den Niederlanden. In die gleiche Richtung weisen die auffälligen Parallelen zur Kunst Anthon van Rappards, mit dem van Gogh seit dem Studium an der Brüsseler Akademie befreundet war. Beide interessierten sich für die englische Illustrationsgraphik, und van Rappard setzte bis zu seinem Tode im März 1892 Tendenzen fort, die auch van Goghs Werk im Haag kennzeichnen: In Utrecht malte er Kinderarbeit in einer Ziegelei, Bürstenmacher in einem Blindeninstitut und Arbeiter in einer Textilfabrik<sup>22</sup>. Vor diesem

Hintergrund erscheinen van Goghs Serien von Stadtansichten eher als Versuche, in dem weniger anspruchsvollen Genre der Landschaft und der Stadtvedute stilistisch den Figurenstudien zu entsprechen.

Als der Künstler in den ländlichen Lebenskreis zurückgekehrt war, waren seine wichtigsten Realisationen wieder Figurenbilder, zunächst die Serie der »Weber«, denen Carol M. Zemel unlängst eine Studie gewidmet hat<sup>23</sup>. Zemel wendet sich zu Recht gegen eine rein psychologisierende und gegen eine ausschließlich sozial-humanitäre Deutung dieser Bilder. Zwar zeigt van Gogh in keinem der Gemälde die Familie der Weber; darin unterscheidet er sich von der Tradition und von jüngsten Fassungen des Themas wie Liebermanns »Webern« (1882; Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut); dennoch ging es ihm nicht nur darum, seine eigene Vereinsamung in den Webern wiederzufinden oder den Weber als an die Maschine verfluchtes, entmenschartes Opfer darzustellen. Nach Zemel sind diese Bilder nahezu zweideutig; sie zeugen von Verunsicherung und Machtlosigkeit gegenüber der neuen Zeit, die über die Zyklen von Jugend, Arbeit und Tod hinweggeht. Daß van Gogh einen eichenen Webstuhl von 1730 darstellte, dem man, wie er sagte, die Arbeit ansehen sollte, zeugt von einer nostalgischen Rückwendung an die vorindustrielle Heimproduktion. Schilderungen der Zerstörung alter Handwerksstrukturen durch die Industrie hatte er in Carlyles »Signs of the Times« (1829) und George Eliots »Silas Marner« (1861) gelesen. Andererseits wunderte ihn die Passivität der Weber, die mit ihrer Arbeit etwa ein Viertel dessen verdienten, was Vincent von Theo bekam. Eine Untersuchung der sozialen und industriellen Entwicklung Nuenens um 1880 von Cor G.W.P. van der Heijden scheint Zemels Deutung zu bestä-

<sup>21</sup> G. Pollock, *Stark Encounters...* (wie Anm. 17), hier zitiert S. 349, 351.

<sup>22</sup> Jaap W. Brouwer/Jan Laurens Siesling/Jacques Vis, Anthon van Rappard, companion and correspondent of Vincent van Gogh. His life and all his work, Ausst. Kat. Vincent van Gogh Museum, Amsterdam 1974.

<sup>23</sup> Carol M. Zemel, The »Spook« in the Machine: Van Gogh's Pictures of weavers in Brabant, in: *The Art Bulletin* 67, 1985, 1, 132-37. Gekürzt in: *Van Gogh in Brabant* (wie Anm. 3), 47-58.

tigen; das Nebeneinander von Textilindustrie und schlecht bezahlter Heimarbeit, die sich nur wegen des Bevölkerungswachstums und der Arbeitslosigkeit hielt, war für die Gegend zeittypisch<sup>24</sup>.

An eine umfassende Interpretation der »Kartoffelesser« hat sich die neuere Forschung lange nicht herangewagt. Man muß daraus folgern, daß wir noch keine allseits akzeptierte, konsistente Vorstellung von van Goghs künstlerischer Entwicklung in den Niederlanden haben, denn er hielt dieses Bild für den Höhepunkt seines bisherigen Schaffens. Wäre van Gogh damals schon bekannt gewesen, würde man wohl von einem »tableau manifeste« sprechen. Jeder Deutungsversuch seiner früheren künstlerischen Absichten hat sich an diesem Gemälde zu prüfen. Die zahlreichen Vorstudien und die vorbereitenden Portraits hat Jan Hulsker überzeugend zu Entwicklungsreihen geordnet, die erkennbar machen, wie absichtsvoll van Gogh zu einem nicht mehr naturalistischen Stil fand<sup>25</sup>: die karikaturhafte Typisierung ursprünglich individueller Physiognomien, die vergrößerte Wiedergabe der steifen Arbeitshände, denen jede Bewegung zur plakativen Geste gerät, die beziehungsreichen perspektivischen Ungereimtheiten und die düstere Farbigkeit waren für van Goghs früheren Gesinnungsgenossen van Rappard so unverständlich, daß er an der Ernsthaftigkeit des Freundes zweifelte<sup>26</sup>. Dennoch scheint van Gogh Eigenständigkeit immer noch im Rahmen naturalistischer Figurendarstellung angestrebt zu haben. Die Kartoffelesser können auch als letzte Konsequenz eines Stilwillens angesehen werden, dem es von Anfang an darum ging, z. B. einen Sämann in seiner wesentlichen Bewegung zu charakterisieren, anstatt ein nur als Sämann posierendes Modell wiederzugeben. Eine nur soziale Deutung dieses von technischem Blendwerk freien Stils, wie sie André Krauss vorschlägt, kann solange nicht überzeugen, wie van Gogh nur als radikalisierender Vollender der politischen Tendenzen im Naturalismus angesehen wird. Weiterführen kann jedoch seine Aufforderung, die »deliberate exaggerations of features« genau zu beschreiben und bildnerische Techniken namhaft zu machen, anstatt sie pauschal als

expressiv zu charakterisieren<sup>27</sup>. Ähnlich wie in Cézannes Frühwerk kann man hier »primitivistische« Tendenzen sehen, schon bevor die Kunst der Naturvölker in der Malerei rezipiert wurde.

Van Uitert führt Argumente dafür an, daß van Gogh auch nach 1886 noch an seine frühere Figurenmalerei anknüpfen wollte. Seiner Schwester Willemien schrieb er 1887, die »Kartoffelesser« seien immer noch das Beste, was er je gemalt habe. Das Portrait des »Patience Escalier« (F 443, Sankt Moritz, Privatbesitz) stellte er in eine Reihe mit den Vorstudien zu diesem Gemälde. Noch Anfang 1890 wollte er wieder nach Gipsabgüssen zeichnen; gleichzeitig beabsichtigte er, eine neue Fassung der »Kartoffelesser« anzugehen<sup>28</sup>. Das wirft die Frage auf, ob van Gogh seine späteren Landschaften, Stilleben und Portraits als Vorbereitung zur Figurenmalerei ansah. Den vergleichsweise konservativen Wertmaßstäben, nach denen van Gogh sein eigenes Werk beurteilte, widmete van Uitert eine eigene Studie. Danach befreite sich van Gogh vom Naturalismus nie vollständig: Seine Angriffe gegen Gauguins und Bernards Ölberg-szenen zeugen davon, daß er die unmittelbare Auseinandersetzung mit der Natur für unerlässlich hielt, obwohl er in seinem »Meisterwerk«, den »Kartoffelessern«, und im »Nachtcafé« (F 463, New Haven, Yale University Art Gallery) auch »tableaux composés« gestaltet hatte. Der Künstler hoffte immer darauf, daß seine früheren Werke zusammen mit späteren eher überzeugen könnten, jedoch muß sein Œuvre nach seinen eigenen Vorstellungen als nicht abgerundet gelten. Hoch bewertete van Gogh unter seinen Gemälden wiederkehrende Themen einer persönlichen Ikonographie wie die Sämmänner, Bilder zu traditionellen Gattungen wie die Stilleben von 1887 und 1888, besonders aber seine Portraits<sup>29</sup>.

<sup>24</sup> C. G. W. P. van der Heijden, Nuenen omstreeks 1880, in: Van Gogh in Brabant (wie Anm. 3), 102–127.

<sup>25</sup> J. Hulsker, The Complete van Gogh (wie Anm. 4), 127–175.

<sup>26</sup> J. W. Brouwer, Van Rappard and van Gogh, in: Anthon van Rappard (wie Anm. 22), 29–39.

<sup>27</sup> Vgl. A. Krauss (wie Anm. 12), 158–175.

<sup>28</sup> E. van Uitert (wie Anm. 11), S. 38–43.

<sup>29</sup> E. van Uitert, Van Gogh's concept of his œuvre, in: Simiolus 12, 1981/82, 223–244.

Die große Bedeutung der Figurenmalerei im Frühwerk macht verständlich, daß van Gogh, als er sich mit dem Impressionismus auseinandersetzte, nur eingeschränkt auf all das zurückgreifen konnte, was er von solchen Vorbildern gelernt hatte. Es muß als Neuanfang gewertet werden, wenn er sich zu Anfang seines Aufenthaltes in Paris zunächst überwiegend mit Blumenstilleben beschäftigte. Schon mit Beginn des kurzen Aufenthaltes in Antwerpen sagte sich der Künstler von seinem vor allem dem bauerlichen Leben zugewandten Stil los. Erst zwei Jahre später griff van Gogh auf Stilelemente des holländischen Frühwerks zurück. Die städtische Umgebung führte zu einer ähnlichen, nur radikaleren Neuorientierung wie beim Wechsel von Etten nach dem Haag; die Stadt scheint eine rationale Neufassung künstlerischer Techniken zu veranlassen.

Bereits in Nuenen zweifelte er wegen der Kritik van Rappards und der Berichte Theos über die französische Malerei an der Aktualität seiner Kunst. So setzte er sich bereits dort mit der Theorie der Farbe auseinander und gelangte sogleich zu persönlichen, im Vergleich mit den damals geläufigen Farbtheorien unorthodoxen Ansichten. Schon Kurt Badt hat den Unterschied von van Goghs Umgang mit Farbe und dem der Impressionisten vor allem darin gesehen, daß er auf Schwarz nicht verzichtete und den Übergang (»la gamme« nach dem damaligen farbtheoretischen Sprachgebrauch) von Schwarz zu Weiß für ein ebenso wichtiges Grundelement der Farbenordnung hielt wie die Regenbogenfarben. Außerdem erlaubte er es sich, eine Farbe auch durch andere als die auf dem Farbdreieck benachbarten Töne zu brechen. Er mischte also z. B. Gelb bisweilen mit Violett an, etwa um ein danebenliegendes Gelb um so stärker hervorleuchten zu lassen. Die Neo-Impressionisten gestatteten dagegen nur Mischungen eng verwandter Farben. Den Impressionisten und besonders ihren Reformern galten van Goghs Farbmischungen und seine Verwendung von Schwarz als Verschmutzung der Farbe<sup>30</sup>. In den »dunklen« Bildern aus Nuenen, in denen er sich mit der Öl-

malerei erst vertraut machte, scheint er sogar systematisch mit bunten Farben gearbeitet zu haben, die er durch Ausmischen mit dem Komplement zu einem fast farblosen Grau-Braun dämpfte.

Es ist ein wichtiges Ergebnis von Welsh-Ovcharovs Untersuchungen, daß Vincent sich schon im Frühjahr 1884, also während der Arbeit an diesen Gemälden, eingehend mit Farbtheorien auseinandersetzte, besonders mit Charles Blancs erstmals 1864 publiziertem Aufsatz über Delacroix, der später in einer vielgelesenen Textsammlung dieses Autors wiederabgedruckt wurde<sup>31</sup>. Schon im September 1884 erstand er Blancs »Grammaire des Arts du dessin« (vermutlich die Ausgabe Paris – Renouard, 1880). Blanc hatte sich von der traditionellen Auffassung der Akademien gelöst, nach der die Künstler die Natur in der Zeichnung übertreffen könnten, ihr in der Farbe aber nie gleichkämen. Durch die systematische Anwendung des Simultankontrastes der Farben und der »Gradation«, also der Zusammenstellung etwa einer grünen Fläche aus vielen Grüntönen, habe Delacroix die »Wissenschaft« der Farbe begründet und den Grundstein für deren weitere Vervollkommnung gelegt. Blancs »Grammaire«, die auch die Grundlage von Seurats und später Gauguins kunsttheoretischem Denken war, leitete van Gogh bei seinen ersten Versuchen im Umgang mit einer stärkeren Farbigkeit zu Anfang der Pariser Zeit. Die farbtheoretisch bereits durchdachte Dunkeltonigkeit der Bilder aus Nuenen sollte indessen nicht als Merkmal eines dem Stil der Zeichnungen noch verhafteten Frühwerks gelten, sondern als künstlerisches Mittel zur symbolischen Unterstützung

<sup>30</sup> K. Badt, Die Farbenlehre Van Goghs, Köln 1961.

<sup>31</sup> Ch. Blanc, Les Artistes de mon temps, Paris, 1876. Vgl. auch: Misook Song, Art Theories of Charles Blanc 1813–1882, Ann Arbor/Michigan 1984, B. Welsh-Ovcharov, Vincent van Gogh. His Paris Period, (wie Anm. 5), 64–127. Bei van Goghs freiem, unorthodoxen Umgang mit Farbwirkungen wird man ihm kaum eine »addiction to the subtractive system« (ebd., S. 68), also eine durchdachte Ablehnung der neo-impressionistischen Farbtheorie unterstellen dürfen.

der sozialen und humanitären Bedeutung, wie es später von Carrière oder von Picasso, Permeke und Mario Sironi eingesetzt wurde.

Als van Gogh von Antwerpen, wo er an Kursen der Akademie teilgenommen hatte, nach Paris reiste, trug er sich vor allem mit dem Ziel, im Atelier Cormon seine Fähigkeiten als Figurenmaler durch Akt- und Antikenstudium zu verbessern. Umstritten ist die These von Welsh-Ovcharov, die dem Zeugnis Emile Bernards folgt und annimmt, daß van Gogh nicht gleich nach der Ankunft in Paris, sondern erst seit Herbst 1886 das Atelier Cormon besucht habe<sup>32</sup>. Hulsker betont nach wie vor die Kontinuität der in Antwerpen und Paris entstandenen Figurenstudien und folgt der Darstellung Johanna van Gogh-Bongers und anderer Quellen, wonach van Gogh gleich im Frühjahr bei Cormon arbeitete<sup>33</sup>. Wie immer dieser Streit entschieden werden mag, es bleibt eines der wichtigen Ergebnisse von Welsh-Ovcharovs Untersuchungen, daß Vincent erst im Winter 1886/87 engere Kontakte zu jungen Avantgarde-Künstlern fand, die an dem seit 1884 organisierten *Salon des Indépendants* teilgenommen hatten. Intensiver wurde der freundschaftliche Austausch z. B. mit Signac, Anquetin, Bernard und Toulouse-Lautrec erst während des nächsten Jahres, und erst seit dem letzten in Paris verbrachten Herbst konnte sich van Gogh als Teil dieser Gruppe betrachten, die er als »impressionnistes du petit boulevard« bezeichnete, um sie von den bereits etablierten Meistern des Impressionismus zu unterscheiden.

Offensichtlich trug sich van Gogh zunächst mit anderen Absichten, als es das später unter solchen Einflüssen entstandene Werk vermuten läßt. Er hatte nicht nur vor, Theo bei dessen immer eigenständiger werdenden Unternehmungen zu beraten, ihm Kontakte zur Avantgarde und zu anderen Kunsthändlern zu vermitteln, sondern scheint zu Anfang sogar von einer einträglichen Tätigkeit als Portraitist geträumt zu haben. Die Studien bei Cormon sah er als Vorübungen dazu an<sup>34</sup>. Die insgesamt achtundzwanzig Selbstportraits der Pariser Zeit, die van Gogh wohl auch aus Mangel an Modellen fertigte, ordnete Hulsker zu zeitlich aufeinanderfolgenden Gruppen; besonders die früheren

Selbstbildnisse verraten ein bürgerliches Selbstverständnis, das in seinem bisherigen und späteren Werk unbekannt ist<sup>35</sup>. Die Abkehr vom Leben als Maler der Bauern scheint demnach nicht nur die Sujets zu betreffen, sondern zeitweilig auch das Selbstverständnis als Künstler.

Der größere Teil der vielen Blumenstücke des Jahres 1876, in denen van Gogh den Umgang mit der Farbe übte, kann wohl nur annähernd gleichzeitig mit den Studien im Atelier Cormon entstanden sein, und nicht vorher, wie Welsh-Ovcharov glaubt. In diesen Experimenten mit komplementären Farbpaaren auf dem Hintergrund gebrochener Töne eiferte Vincent dem kurz vorher verstorbenen Adolphe Monticelli nach; eine geringere Bedeutung als Vorbild haben die Blumenstücke Monets, Guillaumins, Fantin-Lautours oder Ernest Quosts. Dank der Arbeit Aaron Sheons haben wir heute eine klare Vorstellung von Monticellis künstlerischer Entwicklung. Dennoch ist van Goghs Verehrung für Monticellis Blumenstücke, in denen die dick aufgetragene Farbe zum Teil erst auf der Leinwand vermischt wurde, schwer verständlich. Galt dem Niederländer der Maler aus der Provence, der früh durch Diaz de la Peña beeinflusst worden war, als Naturalist der ersten Generation, an dessen Werk ein aus den Wurzeln schöpferischer Naturalismus anzuknüpfen habe? Fühlte er sich von einer später durch den Impressionismus beeinflussten Malerei angezogen, die dennoch am traditionellen Arrangement des Hell-dunkel festhält? Oder bewunderte er die Reduzierung des Naturalismus zu »primitiver« Einfachheit, sah er in Monticellis Malweise gewissermaßen die ehrlichste Konsequenz des naturalistischen Stils? Was van Gogh selbst in den »Kartoffel-essern« angestrebt hatte, was auch der mit Monti-

<sup>32</sup> Ebd., 209–212.

<sup>33</sup> J. Hulsker, *The Complete van Gogh* (wie Anm. 4), 228–235; ders. (wie Anm. 6), 180, 181. Dort auch Angaben zur neueren Literatur, die in dieser Frage Welsh-Ovcharov nicht gefolgt ist. Hulsker weist darauf hin, daß Bernards Zeugnis in Datierungsfragen selten als zuverlässig gelten kann.

<sup>34</sup> B. Welsh-Ovcharov, *Vincent van Gogh. His Paris Period* (wie Anm. 5), 24–40.

<sup>35</sup> J. Hulsker (wie Anm. 4), 236, 262–64, 267, 271, 279, 288–92, 300–305.

celli befreundete Cézanne in seinem Frühwerk zu erreichen versuchte, konnte er bei Monticelli wiederfinden: eine Steigerung von Courbets Betonung des Handwerklichen, wobei aber, anders als in den Bildern des »*maitre-peintre*«, auf das Vorzeigen selbst rein technischer Meisterschaft verzichtet wird, das künstlerische Vorgehen durchschaubar bleibt und die Materialität der Farbe zum Symbol einer dem einfachen Leben zugewandten Lebensweise wird<sup>36</sup>. Seitdem als »*primitivistisch*« eine Kunst gilt, die sich an ethnologische Vorbilder anlehnt, ist man offenbar blind für die Art der Primitivität, die eine solche Malerei anstrebte.

Der Landschaftsmalerei widmete sich van Gogh nach der übereinstimmenden Auffassung Hulsers und Welsh-Ovcharovs 1886 offenbar nur gelegentlich. Die Bejahung des städtischen Ambientes bedeutet dabei keineswegs sogleich eine Abkehr vom Naturalismus, verbunden mit der Zuwendung zum Impressionismus. Zwar entstanden nach Welsh-Ovcharovs Datierungen 1886 neben den zahlreichen Blumenstücken besonders einige »*impressionistische*« Stadtansichten, Versuche in einem helleren Kolorit, wie »*Terrasse au jardin du Luxembourg*« (F 223, Williamstown/Mass., S. u. F. Clark Institute, Ausst. Kat. Nr. 3) oder die Stadtpanoramen wie »*Vue de Paris, prise de Montmartre*« (F 262, Basel, Kunstmuseum, Ausst. Kat. Nr. 4); auch die Ansichten der Gärten und der Windmühlen auf dem Montmartre wie »*La Carrière, les moulins*« (F 230, Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh, Ausst. Kat. Nr. 8) und »*Le Moulin Le Radet, vu de la rue Girardon*« (F 227, Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller, Ausst. Kat. Nr. 9) zeugen durchaus von einer Aufhellung der Palette, können aber wohl kaum als *impressionistisch* charakterisiert werden; dennoch schließen die Darstellungen in der Weiträumigkeit und der Betonung der Perspektive erstaunlicherweise nicht an den Stil der Landschaftsgemälde aus Nuenen an, die meist intimere Ansichten in der Art der Haager Schule zeigen. Die Frage nach den Ursprüngen von van Goghs Pariser Landschaftskunst muß also offen bleiben; anscheinend nahm van Gogh jedoch Kompositionstechniken seiner Haager Zeit wieder auf. Im folgenden Jahr und

darüber hinaus wird er einige der naturalistischen Merkmale dieser Landschaften aus der Vorstadt noch betonen, am auffälligsten die auf Millet zurückgehenden relativ großen, teils leeren, teils durch genrehafte Staffagefiguren belebten Vordergrunde, deren Stimmung auf das panoramaartige Hintergrundsszenario ausstrahlt. Im Vordergrund wird dabei gleichsam der stoffliche Charakter der Hintergrundszene festgelegt – eine Technik, auf die noch Anselm Kiefer zurückgreift.

Resümiert man Welsh-Ovcharovs Ergebnisse für das Jahr 1886, muß es als eine der schwierigsten Phasen in der Entwicklung des Künstlers gelten. Da er sich über den einzuschlagenden Weg offensichtlich noch nicht im klaren war, erreichte er nicht die hektische, fast besessene Produktivität früherer und auch späterer Jahre. Das Gesamtwerk der Pariser Jahre muß man sich sowohl nach der Menge wie auch nach der Qualität nicht als gleichmäßig über die Zeit verteilt, sondern als zum Ende verschoben vorstellen. Van Goghs Interesse für die scheinbar banalen Dinge des täglichen Lebens, die gerade wegen ihrer Alltäglichkeit das Schicksalhafte der zeitgenössischen Existenz verraten, gehört in diese Zeit der Versuche, obwohl es sicher zu den eindringlichsten Bildern geführt hat. Das städtische Leben ist nach Meyer-Schapiros bekannter Streitschrift gegen Heidegger das Thema der berühmten Serie der »*Schuhe*« (F 332, 333, Fogg Art Museum in Cambridge/Mass., Museum of Art in Baltimore, Ausst. Kat. Nr. 13, 14)<sup>37</sup>. Eine Untersuchung, die auch die Sujets der Pariser Landschaftsbilder nach der Methode Pollocks berücksichtigte und an deren Analyse der Haager Zeit anknüpfte, würde eine ähnliche Bedeutungsebene sicher in den meisten Werken dieser Zeit finden.

<sup>36</sup> Vgl. Aaron Sheon, Monticelli and Van Gogh, in: ders., Monticelli, his Contemporaries, his Influences, Ausst. Kat. Pittsburg Museum of Art/Toronto, Art Gallery of Ontario/Washington, Corcoran Gallery of Art/Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh, 1978/79, 81–90; ders. (im Text weitgehend übereinstimmend), Ausst. Kat. Adolphe Monticelli (1824–1886), Centre de la Vieille Charité, Marseille 1987.

<sup>37</sup> M. Schapiro, The Still Life as Personal Object: A Note on Heidegger and Van Gogh, in: The Reach of Mind: Essays in Memory of Kurt Goldstein, New York 1968, 203–209.

## Die Auseinandersetzung mit dem Impressionismus und dem Pointillismus

Einer der ersten »Indépendants«, mit dem van Gogh in Kontakt trat, war nach Welsh-Ovcharovs Untersuchungen Charles Angrand, der zum Kreis um Seurat, Signac, um den Dichter Gustave Kahn und den Kritiker Félix Fénéon zählte. Ihm machte van Gogh im Oktober 1886 den Vorschlag, ein eigenes Bild, eine Ansicht des Moulin de la Galette, gegen eine Komposition Angrands, »Les Poules dans la basse-cour« (Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek) zu tauschen. Wählte van Gogh damals dieses 1884 entstandene Bild, das von Pissaros seit Ende der 70er Jahre entstandenen bäuerlichen Sujets abhängig ist, so lernte er auf dem *Salon des Indépendants* im Frühjahr 1887 wohl Angrands jüngste realistische Vorstadtsujets kennen, darunter ein pointillistisches Werk. Im Frühjahr und Sommer 1887 malte van Gogh Szenen der Befestigungsanlagen vor Paris, die in ihrer scheinbaren Bedeutungslosigkeit Angrands »La Ligne de l'ouest à sa sortie de Paris (vue prise des fortifications)« (1886; Slg. Josefowitz, Ausst. Kat. Nr. 69) oder »Terrains vagues« (1886; Privatbesitz, Ausst. Kat. Nr. 70) ähneln. Dieses Ambiente, das die Künstler auf dem Weg vom Montmartre durch die Industriegebiete von Clichy nach Asnières ständig sahen, wurde auch in den damals modernen naturalistischen Romanen oft beschrieben; Welsh-Ovcharov stellt eine Auswahl entsprechender Textstellen zusammen<sup>38</sup>. Der links der Seine gelegene Pariser Vorort Asnières wurde schon seit 1884 von Seurat und seinen Freunden immer wieder aufgesucht. Wichtiger als Angrand, den van Gogh nur flüchtig kannte, war für ihn die Zusammenarbeit mit Paul Signac. In pointillistischen Bildern wie »Gasomètres à Clichy« (1886; Melbourne, National Gallery of Victoria) widmete sich dieser ebenfalls den trostloseren Seiten der Pariser Vorstadt. Auch die Flußlandschaft in Asnières und Clichy hielt Signac teils in einer von Monet beeinflussten, teils pointillistischen Technik immer wieder fest, so in »La Seine à Asnières: la berge« (1885; Paris, Privatbesitz, Ausst. Kat. Nr. 112)

oder in »Quai de Clichy« (April–Mai 1887; Baltimore Museum of Art, Ausst. Kat. Nr. 116). Nach den Untersuchungen von Pollock hatte sich van Gogh jedoch schon im Haag mit der modernen Vorstadt auseinandergesetzt; die Einflüsse der Neo-Impressionisten werden noch im Katalog »Van Gogh à Paris« in dieser Hinsicht wohl zu hoch veranschlagt.

Zu überzeugenden Ergebnissen kommt Welsh-Ovcharovs Rekonstruktion der verschiedenen Anregungen besonders hinsichtlich der technischen Entwicklung von van Goghs Malerei. Von Angrand und Signac konnte van Gogh die pointillistische Technik und eine etwas schematische, aber in der Farbintensität gesteigerte Variante impressionistischer Technik nicht aus erster Hand kennenlernen. Eine für alle Impressionisten der ersten Generation typische Methode wandte er z. B. kaum je an. Sie läßt sich am besten mit Pissaros Ratschlag beschreiben, daß man, wenn man eine Farbe auf dem Pinsel habe, die gesamte Bildfläche damit bearbeiten solle. Längst wurde schließlich bemerkt, wie sehr van Gogh noch im Herbst 1887 in den berühmten Stilleben mit bunten broschierten Bänden wie »Romans parisiens« (F 359, Herbst 1887; Schweizer Privatbesitz, Ausst. Kat. Nr. 56) dem Vorbild von Signacs früher Malerei verpflichtet ist. Dessen »Nature morte: oranges, pommes et livre ›Au soleil‹« (1885; Berlin-West, Nationalgalerie, Ausst. Kat. Nr. 111) ist im Pinselduktus und in der Farbstimmung den erwähnten Werken eng verwandt<sup>39</sup>.

<sup>38</sup> B. Welsh-Ovcharov (wie Anm. 5), 238–246.

<sup>39</sup> A. M. Hammacher, *Van Gogh's Life in his Drawings. Van Gogh's Relationship with Signac*, Ausst. Kat. Marlborough Fine Art, London 1962. Hulsker (wie Anm. 6, 180) kritisiert an diesem Beispiel jedoch zu Recht Welsh-Ovcharovs Tendenz zur Übertreibung von »Einflüssen«: einen zeitgenössischen Roman hatte van Gogh schon in Nuenen in dem »Stilleben mit Bibel« (F. 117, Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh) dargestellt.

Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, daß van Gogh im Frühjahr und Sommer 1887 nahezu gleichzeitig an Vorstadtszenen eher pointillistischer Machart und an Flußlandschaften und Parkszenen eher impressionistischer Faktur arbeitete. Die Tatsache, daß auch die Sujets dem Stil und der Atmosphäre nach meist zur gewählten Pinselschrift passen, scheint jedoch Welsh-Ovcharovs Auffassung zu widersprechen, wonach der Maler den Unterschied zwischen Pointillismus und Impressionismus aus einer Abneigung gegen spitzfindiges Theoretisieren ignorierte und eine vereineheitlichende Vorstellung von beiden Stilen entwickelte<sup>40</sup>. Schon die Sujets der frühesten an den Pointillismus erinnernden Bilder kann man sich kaum in einer impressionistischen Technik vorstellen. Für den durch Seurat erfundenen Stil zeigte van Gogh vermutlich schon Neugier, bevor er Seite an Seite mit Signac in Asnières malen konnte. Den Blick aus seinem Fenster entlang einer düsteren Brandmauer auf die Stadt malte er in den beiden Bildern »Vue de Paris prise de la chambre de Vincent, rue Lepic« (F 341a, 341, beide Anfang 1887; Privatbesitz bzw. Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh, Ausst. Kat. Nrn. 28, 29) in einem noch nicht von Grund auf verstandenen Pointillismus. Vergleicht man Bilder aus Antwerpen wie die »Hinterhöfe« (F 260, Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh), klingen englische Illustrationen in solchen Stadtansichten noch nach. Später gestaltete er überwiegend Vorstadtszenen wie »Route aux confins de Paris, avec paysan portant la bêche sur l'épaule« (F 361, Privatbesitz, Ausst. Kat. Nr. 46) oder das »Intérieur

de restaurant« (F 342, Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller, Ausst. Kat. Nr. 41) in pointillistischer Technik, während er »impressionistische« Sujets wie heitere Flußlandschaften (u.a.: F 354, »La Pêche au printemps, pont de Clichy«, 1887, The Art Institute of Chicago, Ausst. Kat. Nr. 30; F 293, »Les Bords de la Seine«, 1887, Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh, Ausst. Kat. Nr. 32) oder *Sous-Bois* (z.B. F 368, »Femme dans un jardin«, 1887, Privatbesitz, Ausst. Kat. Nr. 35) in einer Art von Komma-Technik malte. Nahansichtige Szenen mit Häusern wie »Le Boulevard de Clichy« (Anfang 1887; F 292, Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh, Ausst. Kat. Nr. 26) oder das berühmte »Restaurant de la Sirène à Asnières« (1887; F 313, Paris, Musée d'Orsay, Ausst. Kat. Nr. 44) fertigte der Künstler in kurzen Pinselstrichen, wobei aber das Arbeiten mit sehr unterschiedlichen nebeneinandergestellten Farben eher der neo-impressionistischen Technik ähnelt. Nicht nur der Stil, sondern auch die Sujets solcher Bilder erinnern also an Werke besonders der Schule Seurats. Den »Erfinder« des Pointillismus selbst lernte van Gogh nur flüchtig kennen, unter anderem anlässlich eines Besuches in dessen Atelier am Tage seiner Abreise nach Arles. Seurats Seestücke und seine großangelegte Figurenmalerei, die er schon unmittelbar nach seiner Ankunft in Paris auf der achten Impressionisten-Ausstellung gesehen hatte, hinterließen kaum Spuren in van Goghs Werk. Dies kontrastiert mit seiner Bewunderung, bezeichnete er Seurat doch im Juni 1887 als den herausragenden Künstler des »petit boulevard«<sup>41</sup>.

### Die Anregung durch den Japonismus und die Entstehung der Sprache des späten van Gogh

Die japanischen Farbholzschnitte regten nach dem Urteil Welsh-Ovcharovs van Gogh entscheidend

zur Entwicklung eines persönlichen Stils an, der dem Schaffen Gauguins und seiner Freunde in be-

<sup>40</sup> Welsh-Ovcharov, Vincent van Gogh. His Paris Period (wie Anm. 5), 157–159.

<sup>41</sup> Zu van Goghs Auseinandersetzung mit dem Pointillismus zuletzt: R. Pickvance, Van Gogh en het Pointillisme, in: Ellen Wardwell Lee u.a., Neo-Impressionisten. Seurat tot Struycken, Ausst. Kat. Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam, in Zusammenarbeit mit

dem Indianapolis Museum of Art, 1988, 92–97. Zur achten Impressionisten-Ausstellung vgl.: Martha Ward, The Rhetoric of Independence and Innovation, in: The New Painting. Impressionism 1874–1886. Ausst. Kat. Fine Arts Museum, San Francisco/National Gallery of Art, Washington 1986, 421–173.

stimmter Hinsicht gleichgerichtet sei. Obwohl im Pariser Katalog nicht ausdrücklich vom »Cloisonismus« die Rede ist, muß diese Perspektive spätestens bei der Diskussion des Japonismus berücksichtigt werden, zumal Welsh-Ovcharov van Goghs Bekanntschaft mit Künstlern, die später zur Gruppe von Pont-Aven bzw. zu den Begründern des Synthetismus oder des Symbolismus zählten, in engem Zusammenhang mit der Rezeption japanischer Vorbilder diskutiert. Dahinter steht das Bild, daß der Japonismus bei diesen Künstlern die Entstehung eines Stils (Cloisonismus? Post-Impressionismus?) veranlaßt habe<sup>42</sup>.

Aufgrund einer differenzierten Bewertung des Zeugnisses Emile Bernards im Zusammenhang mit anderen Quellen macht es Welsh-Ovcharov wahrscheinlich, daß van Gogh mit diesem Kreis erst gegen Ende des Jahres 1887 bekannt wurde; vermutlich lernte er auch Gauguin erst zu diesem Zeitpunkt kennen und nicht, wie Rewald es dargestellt hat, bereits im November 1886<sup>43</sup>. Weniger überzeugend ist die Kronzeugenrolle, die sie Bernard bei der Konstruktion des »Cloisonismus« zuweist. Während Bernard in seinen späteren Schriften die eigene Rolle als Erfinder des »Cloisonismus« gegenüber Gauguin allzusehr betonte, ist sein Zeugnis über van Goghs Bekanntschaften wohl im allgemeinen zuverlässig. Bernards enge Freundschaft mit van Gogh begann vermutlich, nachdem er etwa im Juli 1887 aus der Bretagne zurückgekehrt war und über ein Atelier im Garten des neuen Domizils seiner Eltern in Asnières verfügte. Signac war Ende Mai nach Südfrankreich abgereist. Wie Suzanne Valadon berichtete, tat sich Vincent im elegant-dekadenten Bohème-Milieu schwer. Louis Anquetin und dessen Freund Henri de Toulouse-Lautrec kannte er zwar schon seit der Zeit in Cormons Atelier, bereits Anfang 1887 entstand Toulouse-Lautrecs eindringliches Pastell-Portrait von Vincent van Gogh (Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh, Ausst. Kat. Nr. 122); jedoch scheint erst Bernard die Atmosphäre für eine engere Freundschaft zwischen den genannten Malern geschaffen zu haben, die in einer von van Gogh organisierten gemeinsamen Ausstellung kulminierte. Sie fand vermutlich Ende 1887 in dem in der

Avenue de Clichy nahe von *La Fourche* gelegenen *Restaurant du Chalet* statt. Von der Öffentlichkeit wenig beachtet, machte sie jedoch manche Künstler, wie Pissarro, Guillaumin, Gauguin und Seurat, auf van Goghs Werk aufmerksam. Gemeinsam mit Theo besuchte Vincent ihre Ateliers noch vor der Abreise nach Arles. Die später so bedeutungsvolle Freundschaft mit Gauguin hat vermutlich erst in dieser Zeit ihre Wurzeln<sup>44</sup>. Diese Rekonstruktionen zu van Goghs Biographie ermöglichen erst eine Einschätzung seiner Entwicklung in Paris. All diese Künstler behandelt Welsh-Ovcharov jedoch zu sehr als eine Gruppe von Gleichgesinnten; den Malern, die sich aus dem Atelier Cormon kannten und der Ausstellung im *Restaurant du Chalet* schreibt sie eine übertriebene Bedeutung bei der Entstehung des »Cloisonismus« zu<sup>45</sup>.

Nach Welsh-Ovcharovs Darstellung von 1981 entwickelte Anquetin im Herbst 1887 in Bildern wie »Avenue de Clichy; soir, cinq heures« (Hartford, The Wadsworth Atheneum, Ausst. Kat. Nr. 73) den Stil, der im März 1888 zuerst durch Edouard Dujardin als »cloisonisme« bezeichnet

<sup>42</sup> Noch im Katalog »van Gogh à Paris« führt Welsh-Ovcharov wesentliche Merkmale von Van Goghs letzten Bildern aus Paris vereinfachend auf seine Auseinandersetzung mit den Farbholzschnitten zurück: »Malgré la diversité des sujets traités, ces peintures de la fin de la période parisienne forment un ensemble stylistique remarquablement cohérent. La touche simplifiée, fortement empâtée, forme à la surface un motif harmonieux sur toute la composition. Ce procédé est sans doute inspiré de l'aspect chiffonné des crépons japonais bon marché, alors en vogue, que Vincent admirait tout particulièrement et collectionnait. En outre, cette technique préfigure la touche qu'il utilisera largement à Arles et ultérieurement.« B. Welsh-Ovcharov, Introduction, in: Van Gogh à Paris (wie Anm. 2), 10–27, hier zitiert 25.

<sup>43</sup> B. Welsh-Ovcharov, Vincent van Gogh. His Paris Period (wie Anm. 5), 25. Vgl. auch: J. Rewald, Post-Impressionism. From Van Gogh to Gauguin, New York 1956, 39–42. E. van Uiterit beginnt seine Darstellung des Verhältnisses von van Gogh und Gauguin mit dem Briefwechsel vom März 1888; er scheint demnach die wechselseitige Beeinflussung noch später zu veranschlagen. Vgl. dessen: Vincent van Gogh and Paul Gauguin: a creative competition, in: Simiolus 9, 1977, Nr. 3, 149–168.

<sup>44</sup> B. Welsh-Ovcharov, Vincent van Gogh. His Paris Period (wie Anm. 5), 33–40.

<sup>45</sup> Dies., From Cloisonism to Symbolism, in: Vincent van Gogh and the Birth of Cloisonism (wie Anm. 9), 25–28.

werden sollte. In Bernards Werk vom Herbst 1887 wird die Tendenz zu einfachen, zeichnerisch umrandeten Farbflächen durch die geometrisierende Vereinfachung des Lineaments der Komposition ergänzt. Van Gogh wurde durch solche Ansätze angeregt. In einem etwas früheren Stadium jedoch sei er, so Welsh-Ovcharov, eher die treibende Kraft gewesen. Er habe seine Künstler-Freunde zur Auseinandersetzung mit dem Japonismus angeregt. In einer Zeit, in der nahezu jeder Künstler sich mit japanischer Kunst befaßte, können solche Prioritäten kaum nachgewiesen werden. Zudem rezipierte van Gogh den Japonismus von Anfang an auf sehr eigenwillige Weise. Tsukasa Kôdera machte in einer Studie über die japonistischen Portraits plausibel, daß van Gogh nach Japan eine im Einklang mit der Natur lebende Ideal-Kultur projizierte. Für das berühmte Portrait des »Père« Tanguy (1887; F 363, Paris, Musée Rodin, Ausst. Kat. Nr. 65), den Bernard als etwas naiven utopischen Sozialisten beschrieb, griff van Gogh auf eine in »L'Art japonais« von Louis Gonse (1883) abgebildete Statuette eines Bonzen zurück. Gleichzeitig verglich er Tanguy mit Sokrates<sup>46</sup>.

Es muß offen bleiben, ob er in den japanischen Farbholzschnitten eine solche Bedeutungsebene schon sah, als er im Winter 1886/87 in Samuel Bings Galerie eine große Zahl davon erstand und einige davon im *Café du Tambourin* ausstellte. Welsh-Ovcharov datiert überzeugend die frühesten erkennbar japonisierenden Bilder van Goghs in das Frühjahr 1887, sie betont jedoch zu entschieden die formalen Aspekte von van Goghs Japonismus. Zwei Portraits machen die Entwicklung zum Japonismus besonders deutlich: Die Besitzerin des oben genannten Cafés, Agostina Segatori, mit der der Künstler eine kurze Liaison hatte, portraitierte er im Frühjahr 1887 (F 370, Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh, Ausst. Kat. Nr. 24). Während dieses Bildnis noch von Vorbildern Degas' oder Toulouse-Lautrecs abhängig ist, zeigt ein späteres Portrait womöglich desselben Modells (F 381, »L'Italienne«; Ende 1887; Paris, Musée d'Orsay, Ausst. Kat. Nr. 66), wie weitgehend van Gogh inzwischen japonistische Stilmerkmale assimiliert hatte. Außer der frontalen

Komposition, dem Kontrast starkfarbiger Flächen und der Betonung des Lineaments führt Welsh-Ovcharov auch die neue Malart in orthogonalen, sich wie in einem Bastgeflecht kreuzenden Pinselstrichen auf die japanischen Vorbilder zurück. Der Künstler konnte dabei an die Textur der auf Krepppapier gedruckten Holzschnitte denken, die er »crépons« nannte. Japonistisch ist auch eine neue Willkürlichkeit und Ausdrucksstärke in der Anlage der Komposition. In Aquarellen wie »La Barrière de Clichy avec l'omnibus à chevaux« (F 1401, Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh, Ausst. Kat. Nr. 48) oder »Aux Confins de Paris près de Montmartre« (F 1410, Amsterdam, Stedelijk Museum, Ausst. Kat. Nr. 50) hinterlegt er wie Hokusai oder Hiroshige einem genrehaft, manchmal fast skurril belebten Vordergrund unmittelbar einen atmosphärisch, naturalistisch wirkenden Hintergrund<sup>47</sup>. Der Mittelgrund verliert seine Bedeutung als Zone harmonisierender Übergänge. Dieselbe Technik wird van Gogh später mit den von Millet bevorzugten großen, leeren Vordergründen verbinden.

Folgt man Welsh-Ovcharovs Argumentation, so entlehnte van Gogh dem japanischen Farbholzschnitt jedoch nicht in erster Linie solche Techniken der Komposition, die gleichzeitig auch Monet übernahm, was Vincent sicher wußte. Theo verkaufte damals eine große Zahl von Monets Bildern aus Belle-Ile, die durch die hochliegende Horizontlinie und das Gegeneinander der bizarren Felsen und des leuchtenden Meeres japonistisch wir-

<sup>46</sup> Tsukasa Kôdera, Japan as Primitivistic Utopia: van Gogh's Japonisme Portraits, in: Simiolus 14, 1984, 189–208. Auf die Verwandtschaft mit der bei Gonse abgebildeten Statuette wies John House hin; vgl. dessen Katalogtext zu dem Tanguy-Portrait in: Post-Impressionism. Ausst. Kat. Royal Academy, London 1979–80, 81. »Primitivistisch« ist für Kôdera van Goghs an Tolstoi erinnernde Hoffnung auf die Befreiung von den Zwängen der städtischen Zivilisation und auf eine Rückwendung zur Einfachheit und zur Kontemplation der Natur. Insofern lassen die späten in Paris entstandenen Portraits bereits die Abkehr vom großstädtischen Leben erkennen.

<sup>47</sup> B. Welsh-Ovcharov, From Cloisonism to Symbolism, in: Vincent van Gogh and the Birth of Cloisonism (wie Anm. 9), 17–61.

ken. Nach der Auffassung Welsh-Ovcharovs war van Gogh von Monets Japonismus offenbar nicht beeinflusst und sah, ähnlich wie Bernard und Anquetin, in dem zeichnerischen Umrißlineament das entscheidende Wesensmerkmal der Werke Hokusais, Hiroshiges oder Kesai Eisens. Es fällt schwer, ihm eine solche doch recht einseitig auf den »Cloisonismus« zugespitzte Auffassung der Graphiken aus Fernost zu unterstellen. Die inhaltlichen Hintergründe der Japan-Begeisterung bei den einzelnen Künstlern sind trotz der unüberschaubaren Zahl von Publikationen bisher wenig studiert<sup>48</sup>. Eine ideengeschichtliche Analyse der französischen Sicht auf Japan versucht Elisa Evett<sup>49</sup>. Als typisch sieht sie Théodor de Wyzewas Vorstellung an, daß eine »douce et naïve sérénité« nur durch die Abwesenheit eines »élément intellectuel supérieur« erklärt werden könne: »Leur âme est restée jusqu'au bout tranquille comme une âme d'enfant, et leurs œuvres ont été le reflet de l'innocente simplicité de leur vie.« Ins Positive gewendet, trifft sich diese Einschätzung mit Kôderas Deutung von van Goghs Japan-Bild. Übernahme van Gogh diese Sichtweise, indem er sie von der kultur Chauvinistischen Arroganz befreite? Stand er mit seiner rückhaltlos positiven Bewertung als *peintre maudit* allein? Erst die Konfrontation von van Goghs Auffassung der japanischen Kultur mit der seiner Zeitgenossen würde die Beantwortung dieser Fragen ermöglichen.

Vincent sah seine »crépons« jedoch in vieler Hinsicht mit ganz anderen Augen als selbst Bernard und Anquetin. Er fand nicht nur zur Expressivität eines oft nahezu »grimassierenden« Kontours zurück. Übersetzungen japanischer Motive in Ölfarbe wie die von Hiroshiges »Ohashi im Regen« (Ende 1887; F 372, Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh, Ausst. Kat. Nr. 62) bestärkten ihn darin, den symbolischen Ausdruckswert der Farbe zu steigern. Auch dies entspricht Tendenzen der Bilder aus Nuenen. In Arles, wohin er mit der Absicht reiste, dort sein »Japan« zu finden, erlaubte er es sich auch wieder, genrehafte Elemente in die Landschaft einzufügen. Das Miteinander der Landschaft und der Menschen, die sie bewohnen, interessierte ihn an den japanischen Farbholz-

schnitten mehr als die Impressionisten. Nicht nur in dieser Hinsicht ermöglichten es ihm die »crépons«, auf Techniken seines in Brabant entwickelten Naturalismus zurückzugreifen. Besonders die damals entstandenen großartigen Stilleben machen deutlich, daß die Integration des in Brabant Gelernten die Voraussetzung für Vincents künstlerische Selbstfindung war. Schon in den gegen Ende des Aufenthaltes in Nuenen entstandenen Stilleben von Kartoffeln, Äpfeln und Vogelnestern, sogar in einigen Landschaftszeichnungen aus der gleichen Zeit, wird die Betonung eines charakteristischen, oft bizarren Kontours auf die Welt toter Gegenstände übertragen. Die japonisierende »perspective plongeante« kennzeichnet schon diese Stilleben. Daran wird van Gogh nach der intensiven Auseinandersetzung mit japanischen Farbholzschnitten erst in den letzten Pariser Bildern anknüpfen. In Werken wie »Nature morte: choux rouges et oignons« (F 374, Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh, Ausst. Kat. Nr. 61) werden die unedlen Früchte, ähnlich wie in den Stilleben aus Nuenen, ohne Beiwerk in starker Aufsicht auf einem Tischtuch präsentiert.

Jedoch wird das naturalistische Erbe offensichtlich nicht bruchlos mit dem Japonismus und den vielen Anregungen aus Paris zu einer künstlerischen Sprache vereinheitlicht. Die bildnerischen Techniken, die aus unterschiedlichen Quellen hergeleitet sind, bleiben nebeneinander sichtbar. Schon in dem Portrait Tanguys, wo dieser vor einer mit japanischen Farbholzschnitten dekorierten Wand zu sehen ist, scheint sich Vincent zu weigern, die gesamte Bildfläche durch eine einheitliche japonisierende Flächenfaktor, etwa im Sinne des »Cloisonismus«, zu gestalten. Recht feine impressionistische Nuancen, z. B. im Gesicht, stehen neben leuchtenden Farbflächen, die in einem gröberen Duktus aufgebracht wurden. Malerische

<sup>48</sup> Zuletzt Ausst. Kat. Le Japonisme, Paris, Grand Palais/Tokyo, Musée national d'art occidental, 1988, mit nützlicher Auswahl-Bibliographie.

<sup>49</sup> E. Evett, The Late Nineteenth-Century critical Response to Japanese Art: Primitivist Leanings, in: Art History 6, Nr. 1, März 1983, 82-106; dies, The Critical Reception of Japanese Art in Late Nineteenth Century Europe, Ann Arbor, Michigan 1982.

Übergänge stehen neben zeichnerisch umrissenen Flächen. In dem Lucien Pissarro gewidmeten Stillleben »Panier rempli de pommes« (Herbst 1887; F 378, Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller, Ausst. Kat. Nr. 59) wird das Nebeneinander von Techniken, die verschiedenen stilistischen Anregungen entlehnt wurden, besonders deutlich: Das weiße Tischtuch ist nach der Art Monets mit Rosa- und Gelbtönen weich moduliert; der Früchtekorb wirft den typisch »impressionistischen« blau getönten Schatten. Zugleich aber sind die Flächen des Tisches und der dahinterliegenden weißen Wand hart voneinander geschieden. Unimpressionistisch wirken auch die eingemalten roten Umrisslinien des Flechtwerkes am Korb und der Äpfel. Reine Farben aus der Tube, die wie die von Signac verwendeten Pigmente den Regenbogenfarben nahekommen, stehen neben Erdtönen und gebrochenem Ocker, um dadurch nur noch leuchtender

zu wirken. Dieses spannungsvolle Nebeneinander von reinen und gebrochenen Tönen geht bei späteren expressionistischen Nachahmern van Goghs oft verloren. Es wird ergänzt durch eine Integration verschiedener Techniken der Pinselführung, die ebenfalls ursprünglich verschiedenen stilistischen »Sprachen« entstammen. In dem Blumenstück »Fritillaires, couronne impériale dans un vase de cuivre« (F 213, Paris, Musée d'Orsay, Ausst. Kat. Nr. 40) ergänzt der pointillistische Hintergrund die Pinselschläge, die den bizarren Formen der Akelaïen folgen. Demnach kann nicht einmal die typische Pinselführung in kurzen, farblich alternierenden Schlägen (vgl. das letzte Bild der Pariser Zeit, das Selbstportrait aus dem Rijksmuseum Vincent van Gogh, F 522, Amsterdam, Ausst. Kat. Nr. 68), deren Ursprung Welsh-Ovcharov in den »crépons« sieht, als ein Merkmal der Vereinheitlichung angesehen werden.

## Stil und Ausdruck

Die Suche nach einheitlichen Merkmalen von van Goghs Stil scheint also auf dieser Ebene zum Scheitern verurteilt zu sein. Anders als bei den Zeitgenossen ist womöglich gerade die mangelnde Bereitschaft, sich einem System unterzuordnen, typisch für seine Kunst. Von Seurats oder auch Bernards und Gauguins Suche nach einem modernen Zeitstil, der durch ein mehr oder weniger geschlossenes Gedankengebäude begründet wird, ist er zwar beeindruckt, er lehnt aber die Verabsolutierung ihrer Ansätze ab. Daher überzeugt auch die Zuordnung zu einem übergeordneten Stil wie dem »Cloisonismus« nicht<sup>50</sup>. Niemals sah sich Vincent als »Entdecker« oder »Erfinder« eines neuen Stils. Sein eigenes Werk und die Kunst überhaupt betrachtete er mit Bescheidenheit angesichts der überragenden Schönheit der Natur<sup>51</sup>. Auch suchte er kaum nach einer einheitlichen Kunstgrammatik, wie Seurat sie in Anlehnung an Charles Blancs »Grammaire des Arts du Dessin« entwickelt hatte. Zwar hatte er durchaus theoretische Vorstellungen über die Wirkung der künstlerischen Techniken; er beabsichtigte, durch die bild-

nerischen Mittel, durch die Farbe und den charakteristischen Kontur »symbolistische« Assoziationen im Betrachter hervorzurufen; anders als bei Seurat oder, im geringeren Maße, bei Gauguin und Bernard wird das Verhältnis zum Betrachter jedoch nicht durch eine festgefügte Vorstellung über den Mechanismus des »Wirkens« im Denken des Künstlers vorweggenommen. Wenn van Gogh nach einem starken Effekt suchte, so stellte er dabei z.B. nicht wie die Symbolisten die Farbe oder auch das Lineament grundsätzlich in Analogie zu musikalischen Harmonien. Auch dachte er nicht wie Seurat und seine Freunde, die expressiven

<sup>50</sup> Die ausführlichste Darstellung der komplexen Wechselbeziehung Gauguins und van Goghs ist die Aufsatzfolge: E. van Uitert, Vincent van Gogh and Paul Gauguin: a creative competition, Simiolus 9, 1977, 146–168; ders., Vincent van Gogh in anticipation of Paul Gauguin, Simiolus 10, 1978–79, 182–199; ders., Vincent van Gogh and Paul Gauguin in competition: Vincent's original contribution, Simiolus 11, 1980, 81–106.

<sup>51</sup> Diese Bescheidenheit äußerte sich auch in van Goghs Einschätzung des eigenen Werkes. Vgl. dazu: E. van Uitert (wie Anm. 29).

Wirkungen von Farbe und Form seien durch ein System optischer und physiologischer Gesetze bestimmt. Er versuchte nur, starke Ausdrucksmöglichkeiten, die er selbst in den künstlerischen Vorbildern erfahren hatte, für seine Malerei fruchtbar zu machen. Über die Art, wie die künstlerischen Mittel wirken, hatte er also keine verbindliche theoretische Vorstellung; er folgte vielmehr nur seiner Erfahrung.

Dennoch war das Malen für Vincent ein Akt der Reflexion. Erklärt man sein Werk allein durch den womöglich zwanghaften Schaffensdrang, werden Verständnisebenen eher zerstört als hergestellt. Seine eigenen Berichte darüber, wie ihn das tagelange Malen gerade durch beständiges Abwägen aller Wirkungen geistig erschöpfe, widerlegen diese allzu populäre Vorstellung. Wenn hier betont wurde, daß van Goghs Methode nicht als »Stil« im Sinne von Seurats, Gauguins oder auch Cézannes einheitlicher Flächenfaktur aufgefaßt werden kann, so soll damit seinen Werken nicht die überwältigende Geschlossenheit des Effektes abgesprochen werden. Die künstlerische Ganzheitlichkeit seiner Gemälde unterscheidet sich aber in einer Hinsicht von dem, was wir aus der bisherigen Kunstgeschichte kennen. Die von Charles Blanc geforderte »*unité du tableau*« erreichte van Gogh, ohne die Wirklichkeit in einem Kunstwerk durch die malerische Darstellungstechnik in immer der gleichen Weise erscheinen zu lassen. Pinseltechniken, die ursprünglich gebunden waren an Doktrinen darüber, wie der Künstler die Welt zeigen sollte, löste van Gogh aus ihrem Kontext; er zog sogar aus den Texturkontrasten der verschiedenen Flächenfakturen ästhetischen Gewinn. Darin ist auch ein wesentlicher Unterschied seiner Kunst zum Fauvismus und Expressionismus zu sehen, denn später wurde durchaus nach einem die Bildfläche vereinheitlichenden, expressionistischen Stil gesucht. Die »Negerkunst« wurde seit etwa 1905 weithin zum Paradigma für einen solchen Stil. In van Goghs Werken kann hingegen fast jede irgendwo gelernte »aufrichtige« künstlerische Sprache von Delacroix bis zum japanischen Farbholzschnitt mit einer anderen kontrastieren.

Die oft dramatische, bisweilen aber auch eher dekorative Farbigkeit oder der Zusammenklang der oft uneinheitlichen Farbtonigkeit und der unterschiedlichen Techniken des Pinselduktus allein erzeugen nicht den oft erschütternden Ausdruck in van Goghs Bildern. Zu dessen vertieftem Verständnis wird nur eine über das Werk als ästhetisches Objekt hinausgehende Betrachtungsweise gelangen. Denn die seit der Romantik beschworene »*unité du tableau*« scheint in seinen Gemälden zunächst keine Einheitlichkeit der Sprache, sondern des Gesagten zu sein. Der Betrachter wird nicht zuerst, wie bei Seurat, durch eine konsequente Methode überzeugt, sondern dadurch, daß er in den Bildern van Goghs Lebenswelt nachempfindet. Diese erschöpft sich nicht in der mit gesteigerter Sensibilität gesehenen Natur, sondern schließt die Arbeiter aus Ramsgate und aus der Borinage und die Bauern aus Nuenen mit ein. Stets bleibt dem Betrachter bewußt, daß das, was van Gogh zeigen will, eigentlich seine künstlerische Sprache übersteigt. Weil die Lebenswelt nicht durch eine bruchlose künstlerische Ästhetik harmonisiert wird, erscheint sie im Kunstwerk als etwas das Kunstwerk Überragendes. In der zwar nicht doktrinären, aber doch ausgeklügelten Technik symbolisiert sich van Goghs Lebenseinstellung, die aus Lehrgebäuden und Weltanschauungen jeglicher Art keine Sicherheit ziehen konnte. Ästhetische Vorstellungen und Gedankengebäude konnten für ihn die Welt nicht einholen. Seine Suche nach einer bergenden Natur wird nicht geleitet durch eine in ihren Zielen klare Weltanschauung, wie sie nicht nur eine religiöse Vorstellungsorientierung geben kann. Diese hatte Vincent als Prediger in der Borinage ja vehement gesucht. Als Künstler baute er dafür auch keinen Ersatz in Gestalt von Kunst-Ideologien auf, die damals durchaus zur Verfügung standen: Die Pointillisten glaubten gemäß der damaligen Version von Anarchie an die Möglichkeit einer wissenschaftlich kontrollierten Kunst, die eine technisierte, aber herrschaftsfreie Zukunft vorwegnehmen könne. Viele Symbolisten ersetzten die republikanischen Ideale des Fortschritts, die durch die Korruption in der »*République des Ducs*« an Glanz eingebüßt

hatten und durch Werke wie Huysmans »A Rebours« seit 1884 wirkungsvoll in Frage gestellt wurden, durch ein nur geahntes Ideal, ein erfahrbares, aber nicht in Worte zu fassendes Geheimnis des Lebens. Eine Einstellung, die den Zugang zu diesem Ideal durch teilweise pseudopriesterliche Rituale der Kunst ermöglichen möchte, war auch Vincents Freunden Bernard und Gauguin nicht fremd.

Wenn van Gogh sich durch die verschiedenen technischen Sprachen der Kunst zunächst gleichermaßen anregen ließ, so drückt sich darin auch aus, daß für ihn das betroffene Erleben der Welt nicht im Gemälde aufgehoben war. Sein Werk diente ihm kaum dazu, eine Rolle als künstlerischer Vertreter einer bestimmten Weltsicht zu beanspruchen. Vielleicht kann das kollagierende Umgehen mit verschiedenen Stilmitteln, die ursprünglich ganz unterschiedlichen bildnerischen Sprachen angehörten, überhaupt erst auf dem Hintergrund einer fast ausgeweglosen Vielfalt von ästhetischen Welten in der heutigen Avantgarde hervorgehoben werden. Das Zugleichbestehen einer Fülle von Sprachen, von konkurrierenden, womöglich »inkommensurablen« Systemen, in denen sich uns die Realität jeweils anders darstellt, wurde auf einer theoretischen Ebene zuerst von Vertretern der sprachanalytischen Philosophie als Problem gesehen, nachdem die Suche nach einer einheitlichen logischen Sprache der Wissenschaft gescheitert schien. In der heutigen Diskussion wird das Nebeneinander von Denksystemen mit dem Scheitern eines einheitlichen Modells der Mo-

derne in Verbindung gebracht und akzeptiert. Viele sehen in dieser Vielfalt von »Welten« unter dem Schlagwort »Pluralität« eine Chance. Andere sind von der Vervielfältigung der »Codes« zutiefst verunsichert und befürchten gar, daß die Realität hinter ihren »Simulationen« zu einem eher bedrohlichem Überbleibsel verkümmern bzw. »verschwinden« könne<sup>52</sup>. Diese Diskussion kann vielleicht das Provozierende an van Goghs Werk wieder erkennbar machen, das bei der Bearbeitung allein mit den erprobten Methoden der Kunstgeschichte nicht mehr gesehen wird. Antonin Artaud, einer der frühen kulturkritischen Betrachter der Moderne, machte van Gogh noch zum Kronzeugen gegen das optimistische Modell einer neuen Kunst: »Die reine lineare Malerei machte mich seit langem schon verrückt, bis ich auf van Gogh stieß, der weder Striche noch Formen malte, sondern Gegenstände der leblosen Natur wie in reinen Konvulsionen«<sup>53</sup>. Für den heutigen Betrachter ist die Auseinandersetzung mit van Gogh immer noch eine Herausforderung: Suchte er nicht – über die bloße Steigerung des Ausdrucks hinaus – nach einer hinter den Weltanschauungen, wissenschaftlichen Methoden und künstlerischen Vorstellungskreisen stehenden Wirklichkeit?

<sup>52</sup> Zusammenfassend dazu: Wolfgang Iser, *Unsere postmoderne Moderne*, Weinheim 1987 (dort weiterführende Literaturangaben). Vgl. auch: Willard Van Orman Quine, *Word and Object*, Cambridge/Mass. 1960 (Dt. Überstz. von J. Schulte: Stuttgart 1980).

<sup>53</sup> Antonin Artaud, *Van Gogh, der Selbstmörder durch die Gesellschaft*, München 1977, 17.