

MICHAEL F. ZIMMERMANN

Versuch über Van Gogh und die illustrierte Presse

Thesen zur Bedeutung der illustrierten Presse im Mediensystem des 19. Jahrhunderts

Die seit den 1840er Jahren aufblühende illustrierte Presse markiert den Übergang von der Welt der Kunst, der Gemälde, Skulpturen, Graphiken und der Werke angewandter Kunst, zur modernen Welt der Massenmedien. Im Zuge der Industrialisierung entwickelte sich ein mediales System, in dem die illustrierte Presse eine Schlüsselstellung einnimmt.¹ Die Illustrationen stehen zwischen einer künstlerischen und einer

¹ Eine wissenschaftliche Einführung zur Geschichte der illustrierten Presse existiert nicht. Nützlich zur Orientierung Mason Jackson: *The Pictorial Press: Its Origin and Progress* [als Artikelserie zuerst 1879] London 1885; Algernon Tassin: *The Magazine in America*, New York 1916; Joseph Pennell: *Die moderne Illustration*, Leipzig 1895; Karl Schottenloher: *Flugblatt und Zeitung*, Berlin 1922; Georges Weill: *Le journal. Origines, évolution et rôle de la presse périodique* (L'évolution de l'humanité, 94), Paris 1934; Frank Luther Mott: *A History of American Magazines*, Cambridge/Mass. 1957; Michael Wolff & Celine Fox: «Pictures from the Magazines», Harold J. Dyos & Michael Wolff: *The Victorian City. Images and Realities*, 2, London 1973; Allan Ellenius: «Reproducing Art as a Paradigm of Communication. The Case of the Nineteenth Century Illustrated Magazines», Hedvig Brander Jonsson & Allan Ellenius & Thomas Hård af Segerstad & Lena Johannesson & Barbo Werkmäster (eds.): *Visual Paraphrases. Studies in Mass Media Imagery*, Uppsala/Stockholm 1983, S. 69-92. – Für den Kontext wichtig sind die Produktion graphischer Blätter und die Buchillustration. Dazu einleitend Anthony Dyson: *Pictures to print. The nineteenth-century engraving trade*, London 1983; Ulrike Bodemann & Silvia Friedrich-Rust & Horst Günther & Eckhard Schaar: *L'Art d'illustration. Französische Buchillustration des 19. Jahrhunderts zwischen Prachtwerk und Billigbuch*, Ausst.kat. Zeughaus der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Dez. 1985-April 1986, Wolfenbüttel 1985.

Zu den graphischen Techniken der illustrierten Presse vgl. einleitend Arthur M. Hind: *A short history of Engraving and Etching*, London 1918; James Cleaver: *History of Graphic Arts*, New York 1963; R. Margaret Slythe: *The art of illustration, 1750-1900*, London 1970. Zur Bedeutung der Xylographie, auch bezeichnet als Holzstich bzw. galvanisierter Holzschnitt, sowie zur Presseillustration – nicht nur in Deutschland – vgl. Eva-Maria Hanebutt-Benz: *Studien zum deutschen Holzstich im 19. Jahrhundert*, Frankfurt a.M., 1984, S. 651-682 (beste Darstellung der frühen Durchsetzung des Verfahrens in verschiedenen Ländern). Zu Schweden vgl. Lena Johannesson: *Xylografi och pressbild. Bidrag till trägravryrens och till den svenska biljournalistikens historia*, Uppsala 1982, S. 314-319 (English summary). Siehe auch die Einzelstudien von Jean-Noël Marchandiau: *L'illustration, 1843-1944. Vie et mort d'un journal*, Toulouse 1987; Krishnâ Renou et al.: *L'illustration. Un siècle de vie française*, Ausst.kat. Paris, Musée Carnavalet, Jan.-April 1987, Paris 1987; Adelheid Stielau: *Kunst und Künstler im Blickfeld der satirischen Zeitschriften «Fliegende Blätter» und «Punch». Untersuchungen zur Wirkungsgeschichte der bildenden Kunst in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts*, Phil.Diss. Aachen (Dissertationsdruck) 1976; Stanley Applebaum: *L'Assiette au Beurre*, New York 1978; Hartwig Gebhardt: «Auf der Suche nach nationaler Identität. Publizistische Strategien in der Leipziger «Illustrierten Zeitung» zwischen Revolution und Reichsgründung», Stefan Germer & Verf. (ed.), *Bilder der Macht – Macht der Bilder. Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts*, München & Berlin 1997, S. 310-323.

technischen Produktion des Bildes: arbeitsteilig erstellt, wurden sie mit technischen Mitteln vervielfältigt. Die Arbeiter waren Künstler, meist an den Akademien ausgebildet, sowie Gravierer, Graphiker und Drucker. Manche Abbildungsvorlagen wurden von erfolgreichen Künstlern geliefert, andere teils von mehreren Illustratoren, unter denen einige anonym blieben.

Ein Kernstück des Mediensystems der Künste der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war auch die überregionale oder internationale Kunstausstellung, die, dank der Eisenbahn, ein massenhaftes Publikum anzog.² Ausstellungsgemälde, auf Erfolg in der öffentlichen Debatte, nicht auf private Kaufinteressen hin angelegt, wurden in der illustrierten Presse in teils sehr aufwändigen Reproduktionen präsentiert. Wirksam wurden die Bilder nicht allein durch die Ausstellung und die Reproduktion, sondern auch durch die kunstkritische Debatte, die meist in der Tagespresse, also auch in anderen Organen als in den teuren Illustrierten geführt wurde. Die Leser der Kritiken kannten die Gemälde von den Ausstellungen oder aus den Illustrierten, die sie, wenn sie sich diese nicht leisten konnten, in Kaffeehäusern und Lesezirkeln einsehen konnten. Die Bilder drangen in die visuelle Phantasie der Nationen ein und prägten Meinungen und Mentalitäten.³ Im System der internationalen Ausstellungen und Medien nahmen Darstellungen unterschiedlicher Lebenswelten, sozialer Milieus und mentalitätsprägender Landschaften ebenso wie Bilder zu Völkerpsychologie und zu den Nationalcharakteren und ihren Klischees immer mehr Raum ein.⁴

Eine Studie zur illustrierten Presse und ihre Rolle bei der Wandlung medialer Systeme: Verf., *Industrialisierung der Phantasie. Der Aufbau des modernen Italien und das Mediensystem der Künste, 1875-1900*, Berlin 2006.

² Oskar Bätschmann: *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln 1997

³ Germer & Verf.: *Bilder der Macht*; (wie Anm. 1); Verf.: «Kunst der Nationen», Uwe Fleckner & Martin Schieder & Verf. (ed): *Jenseits der Grenzen. Französische und deutsche Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart. Für Thomas W. Gaeltgens*, Bd. 2: *Kunst der Nationen*, Köln, 2000, S. 9-43.

⁴ Zum Ausstellungswesen grundlegend Georg Friedrich Koch: *Die Kunstausstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*, Berlin 1967, S. 251-274 («Der Übergang zum 19. Jahrhundert»); Maximiliane Drechsler: *Zwischen Kunst und Kommerz. Zur Geschichte des Ausstellungswesens zwischen 1775 und 1905*, Berlin 1996 (vorwiegend zu England mit gründlichen, aber punktuellen Seitenblicken auf Frankreich). Zum 19. Jh. die Einzelstudien von Patricia Mainardi: *Art and Politics of the Second Empire. The Universal Expositions of 1855 and 1867*, New Haven & London 1987; ders.: *The End of the Salon. Art and the State in the Early Third Republic*, Cambridge & New York & Oakleigh/Australien 1993; Verf.: «Naturalismus unter dem Eiffelturm: die Kunst auf der Weltausstellung von 1889», Gudrun Gersmann & Hubertus Kohle (eds.): *Frankreich 1870-1900. Die französische Revolution in der Erinnerungskultur der frühen Dritten Republik*, Stuttgart 2002, S. 148-175; Francoise Forster-Hahn: «Deutsche «Bierburg» oder «le clou de l'exposition»? «Le pavillon de l'Empereur» auf der Pariser Weltausstellung 1900», *Jenseits der Grenzen*, Bd. 2 (wie Anm. 3), S. 315-328.

Zwischen den Zeilen wird der unterschwellig nationale Charakter der Landschaftsposies thematisiert in (obschon dieses Buch vor allem den Topoi, oder, wenn man so will, den Pathosformeln der Landschaftsmalerei gilt) von Simon Schama: *Landscape and memory*, New York 1995. Zentral zur Dekonstruktion des «Naturschönen» und zur Landschaft als Identität stiftender Lebensraum der

Die Illustrationen in der Presse waren bis ins zwanzigste Jahrhundert hinein meist Holzstiche. Die Kompositionen wurden nach den Regeln der Historien- und Genremalerei mit Staffagefiguren arrangiert. Der Naturalismus wird in diesen Presse-Illustrationen zu einem Jargon, in dem der Künstler seine Augenzeugenschaft unter Beweis stellt, zugleich aber auch verdeutlicht, dass er die aufgeklärten Werte, aber auch die Klischees seines fortschrittlich liberalen Publikums teilt. Naturalistische Milieustudien, die das Panorama des Zeitgenössischen erschlossen, standen an der Grenze zwischen Kunst und Dokumentation. Graphische Reproduktionen von Ausstellungsgemälden gaben als wertvollste Illustrationen den Ton an. Doch auch die berichtende Illustration ging auf Arrangements zurück, die ausgebildete Künstler geschaffen hatten. Bildfolgen, die eigens für die Berichterstattung in den Illustrierten entstanden, schufen neue Formen der Bilderzählungen. Dabei wurden kinematographische Techniken wie der Bau eines Gefüges von sequentiellen Bildschnitten und der immer wieder das Geschehen zusammenfassenden Totalen vorweggenommen.

Ausstellungsgemälde wurden nicht nur als Reproduktionen in der Presse rezipiert, sie wirkten auch auf den Stil der eigenständigen Presseillustrationen ein. Zugleich wirkten die ausgestellten und publizierten Bilder auch auf das Kunstschaffen selbst derjenigen Künstler zurück, die weiter im traditionellen Medium des Staffeleibildes arbeiteten. Dies soll nun am Beispiel Vincents van Gogh kurz umrissen werden. Bekanntlich strebte van Gogh zeitweilig selbst danach, eine Rolle als Presseillustrator zu spielen. Doch gerade derjenige Künstler, der im 20. Jahrhundert zum Star der Reproduktion *par excellence* avancieren sollte, hatte in dem medialen System, in das er selbst als Medienkonsument eingebunden war, keinen Erfolg. In seiner Malerei lehnte er sich schon gegen die sentimentalen Illustrationen auf, als er ihnen in seinen Briefen noch Bewunderung zollte. Gerade sein Scheitern unter den Zeitgenossen verspricht Aufschlüsse zur ideologischen Struktur der medialen Bilder und ihren Anspruch auf gesellschaftliche Mimesis. Van Gogh blieb außerhalb dieses Medienbetriebes, gegen den er, anfangs ohne es zu wollen, rebellierte. Gerade dadurch machte er die Grenzen des Akzeptablen deutlich. – Im Folgenden wird der Forschungsstand zu Van Gogh mit Blick auf die Frage nach seinem Verhältnis zum medialen System seiner Zeit resümiert. Der Essay ist also allenfalls ein Vorgriff auf eine eingehendere Untersuchung.

nationalen Gemeinschaften die Studie von Martin Warnke: *Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur*, München 1992.

Van Gogh und das sozialromantische Figurenbild: Rührung und Distanzierung eines Illustrators *in spe*

Dem imaginären Museum van Goghs hat das Van Gogh-Museum in Amsterdam im Jahre 2003 eine Ausstellung gewidmet.⁵ Dabei wird nicht nur erneut klar, wie umfassend van Gogh die kunstgeschichtliche Tradition und die bildende Kunst seiner Zeit studiert hat, sondern auch, dass er Vieles nur durch Reproduktionen gekannt hat, etwa durch graphische und photographische Reproduktionen aus dem Hause Goupil, dem er durch seine eigene Arbeit in den frühen 70er Jahren und durch den Beruf seines Bruders Theo verbunden war, sowie durch die erst seit den Siebziger Jahren illustrierten Kataloge der Pariser Salons.⁶ An dieser Stelle soll es ausschließlich um Gemälde gehen, die van Gogh durch Presse-Illustrationen bekannt waren, von denen er sich eine große Zahl besorgte. Die Auseinandersetzung mit diesen Illustrationen wurde in der Van Gogh-Forschung noch nicht erschöpfend behandelt, rückt aber immer mehr ins Zentrum.⁷

Betrachtet man van Goghs imaginären Bilderatlas von dieser Seite, ergibt sich ein neues Bild. Vielleicht ging es ihm gar nicht um hohe «Kunst» fürs Museum, noch viel weniger um Avantgarde-Kunstwerke. Vielmehr sah er die Illustrationen statt als Abglanz des Originals als das, was sie waren: Bilder für die Presse und ihr Publikum. Entsprechend war auch sein *musée imaginaire* nicht so sehr ein Repertoire der kunsthistorischen Tradition, sondern eine Sammlung von Bildern, deren Kunstcharakter ihm weniger wichtig war, als es das moderne Interesse von Kunsthistorikern wie selbstverständlich voraussetzt. Ähnlich las er auch manche naturalistische Romane nicht als Literaturkenner, sondern als naiver, sentimental in höchstem Maße beein-

⁵ Andreas Blühm (ed.) & Chris Stolwijk & Sjraar van Heugten & Nienke Bakker: *De keuze van Vincent: Van Goghs Musée imaginaire*, Ausst. kat. Van Gogh-Museum, Amsterdam, Feb.-Juni 2003, Amsterdam 2003. Vgl. vorher auch einführend zu Van Goghs Auseinandersetzung mit kunsthistorischen Vorbildern Matthias Arnold: *Van Gogh und seine Vorbilder*, München 1997 sowie die erhellende Beleuchtung eines zentralen Einzelaspekts durch Louis van Tilbogh & Sjraar van Heugten & Philip Conisbee: *Van Gogh and Millet*, Ausst.kat. Amsterdam, Van Gogh Museum, Dez. 1988-Feb. 1989, Zwolle & Amsterdam 1988.

⁶ Zu Goupil vgl. Hélène Lafont-Couturier (ed.): *États de Lieux*, 1 und 2: *Musée Goupil. Conservatoire de l'image industrielle*, Bordeaux 1994/2000 (zwei Zeitschriftennummern mit Aufsätzen zu verschiedenen Aspekten der Aktivitäten des Hauses Goupil); Régine Bigorne: «La casa Goupil e il gusto borghese», Annie-Paule Quinsac (ed.): *La borghesia allo specchio: il culto dell'immagine dal 1860 al 1920*, Ausst.kat. Turin, Palazzo Cavour, März-Juni 2004, Turin 2004, S. 43-54. Stellvertretend zu Goupils Verhältnis zu den von ihm vertretenen Künstlern siehe Stephen Bann: *Paul Delaroche. History Painted*, London 1997, S. 200-227; ders.: *After Delaroche. Art and its reproductions in mid nineteenth century France*, Ausst.kat. The Strang Print Room, London (University College) Jan.-März 1998. Zu den Salons vgl. Pierre Vaisse: *La Troisième République et les peintres*, Paris 1995, S. 55-56, 94-116.

⁷ Eine gute neue Monographie, zugleich Einführung in die Forschung, bietet Judy Sund: *Van Gogh*, London & New York 2002, hier bes. S. 13-31 (zu Van Goghs Arbeit für Goupil im Haag, in London und Paris von 1869 bis Januar 1876).

druckter Medienkonsument.⁸ Man sollte Van Goghs Interesse an den Romanen nicht als das eines primär intellektuellen Lesers missverstehen. Verfehlt wäre es auch, wenn man Van Goghs Sicht auf die Bildmedien seiner Zeit allein als das eines auf kunst-historische Bildung bedachten Künstlers ansähe – so beeindruckend diese Bildung auch gewesen sein mag. Die besondere Art von Van Goghs Rezeption von Bildern und Literatur bleibt zu studieren. Eine genauere Sichtung würde uns den Künstler immer wieder als einen Medienkonsumenten zeigen, der von dem, was er sah und las, eben auch unkritisch gerührt, ja zutiefst erschüttert und den Medien insofern stärker ausgeliefert war als der blasierte Bourgeois. Das kann hier nicht geleistet werden. Noch einmal: die vorliegende Skizze kann die Fragestellung nur konturieren.

Reproduzierte Ausstellungsgemälde wie auch Kompositionen, die als Presseillustrationen bereits konzipiert waren, entwickelten seit 1848, zunehmend seit den 1870er Jahren ein bestimmtes Projekt des Naturalismus, die unsentimentale, vielfigurige, sozialhumanitäre Milieustudie. Van Gogh suchte Erfolg im Rahmen dieser künstlerischen Richtung. Von 1880 bis 1885 widmete sich eingehend der neuen Gattung von Gemälden und Illustrationen, die dem Rang und dem Ernst der Thematik nach der Historienmalerei gleichkommen, diese gar ersetzen sollte. Van Gogh träumte durchaus davon, nicht nur als Maler, sondern zuerst als Illustrator Erfolg zu haben. Er studierte die Tradition des naturalistischen Vielfigurenbildes und seine Hauptvertreter in Frankreich, den Niederlanden und in England.

Jene besondere Poetik, die van Goghs Werk der früheren 80er Jahre, kulminierend in den berühmten *Kartoffeleßern*, letztlich in dieser Bildgattung suchte (*Die Kartoffeleßer*, Öl auf Leinwand, 81,5 x 114,5 cm, Amsterdam, Van Gogh Museum, F 82; vgl. die Lithographie, Abb. 5), stand freilich von Anfang an und dann zunehmend im Widerspruch zur standardisierten Sentimentalität oder zur dokumentierenden Distanziertheit geläufiger Milieustudien.⁹ Van Gogh kehrte sich zwar wie viele andere von den sozialhumanitären Gefühlslagen etwa der Haager Schule ab, doch ging er dabei den Weg einer expressiven Ekstase: er übertreibt das kreatürliche Leiden, das sich in den Gesichtern der Kartoffeleßer niederschlägt, bis zu tierhafter Verrohung, und lädt uns dann gerade dazu ein, mit dem elementaren Lebenswillen dieser entmenschlichten Gestalten zu empfinden, ihr Abendmahl als ein Ritual des Menschlichen *malgré tout* zu betrachten.¹⁰ Ein solches Ansinnen war mit dem, was damals als Naturalismus vermarktbar war,

⁸ J. Sund: *True to Temperament. Van Gogh and French Naturalist Literature*, Cambridge/Mass & New York & Oakleigh/Australia 1992.

⁹ Die Nummern beziehen sich, wie in der Van-Gogh-Literatur üblich, auf den Katalog von Jacob-Baart de la Faille: *L'Œuvre de Vincent van Gogh. Catalogue raisonné*, 4 Bde., Paris & Brüssel 1928; ders.: *Vincent van Gogh. The complete works on paper. Catalogue raisonné*, mit einem Reprint der Auflage von 1928 neu aufgelegt, San Francisco 1992.

¹⁰ Louis van Tilborgh: «The potato eaters: Van Gogh's first attempt at a masterwork», ders. (ed.), *Ausst.kat. The potato eaters by Vincent van Gogh/De aardappeleters van Vincent van Gogh*, Amsterdam 1993, S. 9-48.

nicht in Übereinstimmung zu bringen. Dennoch träumte van Gogh bis zu seiner Pariser Zeit, dass sein Werk im Rahmen der skizzierten, vage naturalistischen Programmatik Anerkennung finden würde. Die besondere Weise des nicht distanzierenden Nachempfindens mit den Armen und Benachteiligten war ihm bewusst. Dennoch, und so befremdend, ja unbefriedigend es ist: wenn van Gogh sich damit außerhalb dessen stellte, was im Rahmen bürgerlicher Konventionen nicht nur als Kunst, sondern auch als publizierbare Illustration akzeptierbar war, so war ihm dies zu Anfang überhaupt nicht klar.

Vor allem bewunderte Van Gogh die Arbeiten Huberts von Herkomer (1863-1914), dessen Gemälde er ausschließlich durch Illustrationen kannte. Bekannt war Herkomer als Maler sozialhumanitärer Szenen öffentlicher Armenvorsorge, die hernach als Holzstich oder Lithographie in der illustrierten Presse erschienen, so in den seit 1843 bzw. seit 1869 in London erscheinenden Zeitschriften *Illustrated London News* und *The Graphic*. Im September 1883 erwähnt Vincent in einem Brief an seinen Bruder Theo Herkomers Hauptwerk *The Last Muster: Sunday in the Royal Hospital, Chelsea*, das 1875 mit größtem Erfolg in der Royal Academy in London gezeigt wurde, bevor Herkomer es 1878 zur Pariser Weltausstellung schickte (Abb. 1).¹¹ Dem Gemälde war eine Illustration zu einem nicht ganz identischen Motiv in der Zeitschrift *The Graphic* vorausgegangen, die im Februar 1871 veröffentlicht wurde (Abb. 2). Im Mai 1875 wurde ein Einzelmotiv als Holzstich abgedruckt.¹² Der Druck wie das Gemälde zeigen die in der Kapelle des Hospitals beim Gebet sitzenden Veteranen, in sich gekehrt und schicksals ergeben; einer greift nach dem Arm des neben ihm Sitzenden, um zu fühlen, ob dieser noch lebt: *The last muster*. Die Szene ist eines der herausragenden Zeugnisse der in ganz Europa seit den späten Siebziger Jahren gepflegten sozialhumanitären Malerei einer Fürsorge, die auf der Kasernierung der Schutzbefohlenen in Waisenhäusern und Hospizen beruhte. Der weniger sentimentale Hauptvertreter dieser Malerei in Deutschland wurde wenig später Max Liebermann – allerdings mit Motiven aus Holland.¹³ In Italien widmete sich noch um die Jahrhundertwende Angelo Morbelli jahrelang dem Mailänder Altenasyl *Pio Albergo Trivulzio*.

In seiner Haager Zeit seit dem Jahreswechsel 1881/82 bis zum September 1883 hatte Van Gogh naturalistische Studien der modernen, industriellen oder armen Vorstadt-

¹¹ Vincent van Gogh an Theo, aus Hoogeveen, vermutl. Sept. 1883, in Vincent van Gogh: *Sämtliche Briefe*, Bd. 3: *An den Bruder Theo*, übers. von Eva Schumann & Fritz Erpel, Berlin 1965, S. 8-12, hier S. 11. Für die Recherchen über Van Goghs Briefe wurde herangezogen Gerhard Eimer & Manfred Fritsch & Dieter Hermsdorf: *Van Gogh Indices. Analytischer Schlüssel für die Schriften des Künstlers*, Frankfurt a.M. 1972, hier S. 78.

¹² Lee MacCormick Edwards: *Herkomer. A Victorian Artist*, Aldershot/England & Brookfield/Vermont 1999, S. 9, 67-70, Tafel 17; *The Graphic* vom 18.2.1871, S. 152 sowie die Nummer vom 15.5.1875, S. 474-475.

¹³ Verf.: «...which dazzle many an eye: Van Gogh and Liebermann», Chris Stolwijk & Rachel Esner et al. (eds.): *Van Gogh Museum. Journal*, Amsterdam 2003, S. 90-103.

viertel angefertigt, meist aquarellierte Federzeichnungen. In einer Reihe von Studien, teils in Kohle, teils mit einem dicken Handwerkerbleistift, teils in Kreide und Aquarell ausgeführt, hatte er daneben versucht, vielfigurige Kompositionen für Presse-Illustrationen oder für Gemälde zu entwerfen. Dass er dafür vor allem Vorbilder der englischen Illustrationsgraphik der 1870er Jahre verarbeitete, ist aus seinen Briefen an Theo längst bekannt, wurde aber erst in der jüngeren Literatur berücksichtigt.¹⁴ Begeistert hatte er am 7. Januar 1882 dem Bruder geschrieben, und darin auch Herkomers Holzstich aus dem Chelsea Hospital erwähnt, den er hier als *Die Invaliden* bezeichnet:

«Und außerdem habe ich noch eine andere Zierde für mein Atelier aufgetrieben; ich habe einen erstaunlichen Gelegenheitskauf gemacht: wunderbare Holzschnitte aus dem «Graphic», zum Teil Abzüge nicht von den Klischees, sondern von den eigentlichen Holzstöcken. Genau das, was ich mir seit Jahren gewünscht habe, Zeichnungen von Herkomer [Hubert von Herkomer, 1863-1914], Frank Holl [1845-1888], Walker [Fred Walker, 1840-1875] und anderen. Ich habe sie von Blok, dem Bücherjuden, gekauft und habe aus einem riesigen Stoß «Graphics» und «London News» ausgesucht, was das Beste war, für fünf Gulden. Es sind Sachen dabei, die wunderbar sind, unter anderem «Houseless and Homeless» von Fildes [Samuel Luke Fildes, 1844-1927] (arme Leute, die vor einem Nachtsyl warten), zwei große Herkomers und viel kleine, und die «Irish Emigrants» von Frank Holl, und das «Old Gate» von Walker, und vor allem eine Mädchenschule von Frank Holl, und dann noch die großen Herkomers: die «Invaliden». Kurz, es ist genau das, was ich nötig habe. Und ich habe solche schönen Dinge mit einer gewissen Ruhe im Hause, mein Junge, denn obschon ich noch ein ganzes Ende davon entfernt bin, selber so schöne Dinge zu machen, habe ich doch ein paar Studien von alten Bäuerlein und einiges andere an der Wand hängen, die beweisen, dass meine Begeisterung für diese Zeichner nicht nur leerer Wahn ist, sondern dass ich mich damit herumquäle und mich abmühe, auch selber etwas zustande zu bringen, das realistisch und doch mit Gefühl gemacht ist. Ich habe etwa ein Dutzend Figuren von Grabenden und Leuten, die auf dem Kartoffelfeld arbeiten, und ich überlege mir, ob sich daraus nicht etwas machen ließe; Du hast auch noch ein paar davon, unter anderem einen Mann, der Kartoffeln in einen Sack tut.»¹⁵

Wenig später, am 13. Februar 1882, sprach er sogar von seiner Absicht, selbst für die Illustrierten zu arbeiten:

¹⁴ Ronald Pickvance: *English influences on Vincent van Gogh*, Kat. einer Wanderausstellung, ausgerichtet durch das Fine Art Department der University of Nottingham und das Arts Council of Great Britain, 1974-1975, London 1974; Martin Bailey & Debora Silverman: *Van Gogh in England. Portrait of the artist as a young man*, Ausst. kat. London, Barbican Art Gallery, 1992, London 1992, bes. S. 73-85 (Martin Bailey: «The Black-and-White Illustrators»). – Zur englischen illustrierten Presse der 1840er bis zu den frühen 1870er Jahren vgl. Michael Wolff & Celina Fox: «Pictures from the Magazines», Harold J. Dyos & Michael Wolff (ed.): *The Victorian City. Images and Realities*, Bd. 2, London & Boston 1973, S. 559-582.

¹⁵ Vincent van Gogh: *Sämtliche Briefe*, Bd. 1: *An den Bruder Theo*, Berlin 1965, S. 298-304, hier S. 303.

«Wenn Du in Erfahrung bringen kannst, welche Art Zeichnungen man an illustrierte Zeitschriften loswerden könnte, musst Du es mir mal mitteilen. Mir scheint, sie müssten da Federzeichnungen von Volkstypen gebrauchen können, und ich würde so gern darauf hinarbeiten, etwas zu machen, das sich zur Reproduktion eignet. Ich glaube nicht, dass alle Zeichnungen direkt auf Stöcke gezeichnet werden, es wird wohl ein Mittel geben, die Zeichnungen auf den Stock zu übertragen. Aber wie es richtig gemacht wird, weiß ich eben nicht.»¹⁶

Noch im darauf folgenden Jahr, im Frühjahr 1883, träumt Vincent davon, die prominenten britischen Illustrierten zu beliefern:

«Weißt Du, was ich mir oft überlege? Ob ich nicht in England Beziehungen zum *Graphic* oder zu den *London News* kriegen könnte. Ich würde jetzt, wo es mir gut von der Hand geht, so furchtbar gern an einigen größeren Kompositionen weiterarbeiten, die für illustrierte Zeitschriften geeignet wären.»¹⁷

Doch wusste der Künstler bei all diesen Bemühungen von seiner Eigenart, hoffte aber darauf, auch mit seinem eigenwilligen Charakter seinen Platz in der illustrierten Presse zu finden. Am 3. März 1882 hatte Vincent dem Bruder über die ehemalige Prostituierte Sien Hoornik berichtet, die ihm mit ihrer Mutter und Tochter als Modelle dienten. Davon ausgehend reflektiert er über die Arbeit mit dem Modell, durch die er seine menschliche wie künstlerische Herangehensweise charakterisiert:

«Wenn ich einzelne Figuren zeichne, so geschieht es doch immer im Hinblick auf eine Komposition von mehreren Figuren, z.B. einen Wartesaal dritter Klasse oder ein Leihhaus oder ein Interieur. Doch diese größeren Kompositionen müssen allmählich reifen, und für eine Zeichnung mit drei Näherinnen muss man vielleicht neunzig Näherinnen zeichnen. [...] Sonntag kommt ein Waisenjunge, wunderbar typisch, doch ich kann ihn leider nur für kurze Zeit kriegen. Es ist vielleicht richtig, dass ich kein Geschick habe, mit Menschen umzugehen, die großen Wert auf Formen legen. Doch andererseits verstehe ich es vielleicht besser mit armen oder mit kleinen Leuten, und verliere ich auf der einen Seite, so gewinne ich auf der anderen, und ich lasse es dabei bewenden [...]»¹⁸

Doch stehen die erwähnten Versuche immer noch unter dem Vorzeichen seiner Begeisterung für die künstlerische Presse-Illustration – für ihn wohl auch ein Mittel, ein anderes als das Ausstellungspublikum zu erreichen. Im Juni 1882 listet Van Gogh seine Besitztümer auf:

«1 Mappe Die großen Blätter aus *Graphic*, *London News*, *Harper's Weekly*, *L'Illustration* usw. darunter Frank Holl, Herkomer, Fred. Walker, P.[Charles Paul] Renouard [1845-1924], Menzel, Howard Pyle [1853-1911]. 1 Mappe *The Graphic Portfolio* – das sind Sonderdrucke nicht von den

¹⁶ Ibid., S. 313-314, hier S. 313.

¹⁷ Vincent van Gogh, *Sämtliche Briefe*, Bd. 2: *An den Bruder Theo*, 1965, S. 257-264, hier S. 261.

¹⁸ Vincent van Gogh, *Sämtliche Briefe*, Bd. 1, S. 319-321, hier S. 320, 321.

Klischees, sondern unmittelbar von den Stöcken einiger Holzschnitte, darunter die *«Homeless & Hungry»* von Fildes.»¹⁹

Van Gogh griff in den Holzstichen soziale Erfahrungen auf, die er als Angestellter bei Goupil bzw. Boussod & Valadon in Amsterdam, London und Paris und als Hilfslehrer in Ramsgate und in Isleworth gemacht und sogleich vor dem Hintergrund englischer Romane gedeutet hatte. Insofern stehen die Haager Kompositionsskizzen für soziale Probleme, die weit über die holländische Stadt hinausgehen.

Als Konsument naturalistischer Literatur erschloss er sich seine Sujets nicht voraussetzungslos. Thomas Carlyle, George Eliot und Charles Dickens waren seine bevorzugten Autoren, die er schon in den 1870er Jahren gelesen hatte. 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 seiner Zeit als Prediger und Seelsorger in der *Borinage* beschäftigt. Später interessierten ihn auch die Illustrationen seiner Romane, vor allem die von Gustave Doré und Fred Barnard für die *Household Edition*. Im Haag kamen der Einfluss Eliots und Dickens' zusammen. Vor diesem Hintergrund wird auch das Interesse an den frühen Illustrierten als eingebunden in die Text- und Bildmedien seiner Zeit verständlich.²⁰ In die Haager Zeit fiel die intensive Lektüre der Romane Zolas und anderer Autoren wie Balzac, Hugo, der Brüder Goncourt und Alexandre Dumas, in denen Van Gogh insgesamt Vertreter der naturalistischen Tradition sah.²¹

In seiner Figurenmalerei bemühte sich Van Gogh entsprechend weniger um ein zu lebensphilosophischer Bedeutung gesteigertes Genre, wie er es an dem Haager Meister Jozef Israels bewunderte, als vielmehr um vielfigurige Szenen wie jene der englischen Illustration. Immer wieder finden sich in Van Goghs holländischem Werk Ansätze zu naturalistischen Figurenkompositionen, so die *Minenarbeiterinnen* (F994, 1882, Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller), die Studie der *Kartoffelernter* (F 1034) oder die Kohlezeichnung *Öffentliche Armenküche* (Abb. 3), für die Sien Hoornik ihm Modell stand. Darüber vermerkt der Künstler wohl Ende Februar 1883 an Theo:

«Anbei eine kleine Skizze, die ich von der Suppenausgabe in der Volksküche gemacht habe. Das geht in einem großen Flur vor sich, in den das Licht von oben durch eine Tür rechts hereinfällt. Ich habe nun mal diesen Fall im Atelier wiederherzustellen gesucht. [...] Natürlich kann ich nun die Stellung der Figuren so lange und so viel und so genau wie ich will ausprobieren. Immer jedoch im Großen mich treulich an das Gesehene halten.»²²

¹⁹ Vincent van Gogh, *Sämtliche Briefe*, Bd. 2, S. 15-19, zit. S. 16, 18-19.

²⁰ Ronald Pickvance, *English influences on Vincent van Gogh*, London 1974, S. 20-41.

²¹ J. Sund: *True to Temperament* (Anm. 8), S. 46-80.

²² Vincent van Gogh, *Sämtliche Briefe*, Bd. 2, 1965, S. 212-215, zit. S. 212-213.

Ein Hauptthema der jüngeren Debatte um die Studien der Haager Zeit ist Van Goghs Auseinandersetzung mit dem rapiden sozialen Wandel der Stadt – ob es sich nun um London, Paris oder Den Haag handelt –, für den er auch durch Beschreibungen naturalistischer Autoren sensibilisiert wurde; dann seine Zuwendung, vor allem seit September 1883, zur archaischen, scheinbar vorindustriellen Bauernwelt. Den anschließenden Rückzug aufs Land hat man ebenso als Flucht vor der Gegenwart gedeutet, wie man andererseits Van Goghs puritanisches Mitgefühl für die Arbeitenden gleichermaßen in der Stadt wie auf dem Land hervorgehoben hat, vor allem für die einfachsten, deren Tätigkeit noch vorindustriellen Charakter hatte. Analog dazu ist es gleichermaßen möglich, auf dem Abstand des Bürgers Van Gogh von der Welt der Proletarier und Tagelöhner zu bestehen, wie umgekehrt nachweisbar ist, dass der Künstler sein Tun selbst emphatisch als einfache, handwerkliche Arbeit auffasste. Griselda Pollock erörtert am Beispiel des großen Blattes von Straßenarbeitern vor einer Haager Bäckerei (Vincent van Gogh, *Bäckerei in der Geest, den Haag, mit Straßenarbeitern*, April 1882, Bleistift, Feder und Aquarell, 43 x 63 cm, Berlin, Nationalgalerie, Staatliche Museen – Preußischer Kulturbesitz, F 930a), wie Van Gogh noch ungeschickt Figuren von Landarbeitern in eine Szene zur technischen Umgestaltung der Stadt einbringt. Die Bemerkungen des Künstlers zu seiner Aquarell- und Gouache-skizze *Mooijmans staatliches Lotteriebüro* (Abb. 4) 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.²³ Tatsächlich sage die Szene, so Vincent im Sommer 1882 an den Bruder, einiges über «die Armen und das Geld» aus:

«Erinnerst Du dich vielleicht an das Büro der Staatslotterie von Moorman am Anfang der Spuistraat? Dort kam ich an einem regnerischen Morgen vorbei, als eine Menge Menschen davorstanden, um Lotterielose zu holen. Meistenteils waren es alte Frauen und die Art Leute, von denen man nicht weiß, was sie tun und wie sie leben, die aber doch, wie es scheint, sich tüchtig in der Welt herumschlagen und sich mühen und abrackern.»²⁴

Pollock resümiert zu Recht, dass Van Gogh diesen «stark encounter between the bourgeois artist and the urban poor» anders als viele Zeitgenossen keineswegs durch moralisierende Sentimentalität abschwäche.²⁵ Dennoch unterstellt sie dem Künstler bisweilen eine allzu abgeklärte Mischung aus Zugehörigkeit und Ausgeschlossen-Sein. Sein Schwanken zwischen Identifikation und jener Distanz, die ja schon der bürgerliche Adressat seiner Briefe, der Bruder Theo, ihm auferlegt, ist durchaus nicht durch-

²³ Vincent van Gogh, *Sämtliche Briefe*, Bd. 2, 1965, S. 105-107, zit. S. 105.

²⁴ Ebenda, S. 105-107, zit. S. 105.

²⁵ Griselda Pollock: «Stark Encounters: Modern Life and Urban Work in Van Gogh's Drawings from the Hague 1881-82», *Art History* 6, Sept. 1983, S. 330-358, hier S. 349; dies.: *Vincent van Gogh in zijn Hollandse Jaren. Kijk op stad en land door Van Gogh en zijn tijdgenoten, 1870-1890*, Ausst.kat. Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh, Dez. 1980-März 1981, Amsterdam 1980; sowie: Michiel van der Mast & John Sillevius: *Van Gogh e la scuola dell'Aia*, Ausst.kat. Florenz, Palazzo Medici Riccardi, Dez. 1990-Febr. 1991, Mailand 1990, S. 39, 46.

dacht; es mischt sich Verzweiflung in das permanente Oszillieren. Theo wollte schließlich immer wieder von den Erfolgsaussichten des Bruders als Künstler überzeugt werden.

Zu Recht hat Debora Silverman die Kontinuität von Van Goghs humanitärem Engagement seit seinen Versuchen hingewiesen, als Prediger wirksam zu werden. Mit Blick auf John Bunyans 1678 erschienenem Erbauungswerk *The Pilgrim's Progress from this World to that Which is to Come: Delivered under the Similitude of a Dream*, für die Autorin ein «landmark in the development of English Protestant dissent» – ein Werk, das Van Gogh schon 1874 zu einer Predigt inspirierte – deutet sie sein Oeuvre auch technisch als Pilgerschaft des Einfachen und Arbeitenden. Sie vergleicht seine Konstruktion eines jener Perspektivrahmen, wie Vedutisten des 18. Jahrhunderts sie benutzt haben und die Van Gogh aus Dürers Holzschnitt kannte, mit dem Rahmen eines Webstuhls, den der Künstler gleichzeitig in langen Serien von Ölskizzen des einsam und schlafwandlerisch in Nuenen arbeitenden Webers sozusagen als dessen Einrahmung festhielt. Der Keilrahmen eines Gemäldes wie *Die Kartoffeleßer* wird seinerseits zum Webstuhl, die Arbeit des Künstlers zur Weberei. Am 30. April 1885 schrieb er Theo:

«Den ganzen Winter über habe ich die Fäden dieses Gewebes in Händen gehabt und das endgültige Muster gesucht, und wenn es jetzt ein Gewebe ist, das einen rauen oder groben Eindruck macht, so sind die Fäden doch sorgfältig und nach bestimmten Regeln gewählt.»²⁶

Bleibt festzuhalten, dass Van Gogh bis zum Schlussstrich unter sein Holländisches Werk, den *Kartoffeleßern*, an denen er vom April bis zum Mai 1885 arbeitete, als Figurenmaler tätig war (Leinwand auf Holz, 72x93 cm, Otterlo, Kröller-Müller-Museum, F 78; sowie die lithographische Fassung: Abb. 5). Beide Perspektiven, die Bauern als «sie» und Van Gogh als Bauer, durchkreuzen einander. Zunächst heißt es in dem bereits zitierten Brief: «Ich habe mich nämlich sehr bemüht, den Betrachter auf den Gedanken zu bringen, dass diese Leutchen, die bei ihrer Lampe Kartoffeln essen, mit denselben Händen, die in die Schüssel langen, auch selber die Erde umgegraben haben; das Bild spricht also von ihrer *Hände Arbeit* und davon, dass sie ihr Essen ehrlich *verdient* haben. Ich habe gewollt, dass es an eine ganz andere Lebensweise gemahnt als die unsere, die der Gebildeten.» Nach wenigen Sätzen wird der Künstler dann zu einem der ganz Anderen. «Nein, man muss die Bauern malen, indem man selber einer von ihnen ist und fühlt und denkt wie sie, indem man nichts anderes sein kann, als man ist.» Gerade

²⁶ Debora Silverman: «Pilgrim's Progress and Vincent van Gogh's *Métier*», Martin Bailey (ed.): *Van Gogh. Portrait of the artist as a young man in England*, Ausst.kat. London, Barbican Art Gallery, Feb.-Mai 1992, London 1992, S. 95-113. In diesem Katalog auch eingehende Diskussion von van Goghs Auseinandersetzung mit britischer Kunst und Graphik. – Das Zitat nach Vincent van Gogh: *Sämtliche Briefe*, Bd. 3: *An den Bruder Theo*, Berlin 1965, S. 255-259, hier S. 257, 258. – Zur religiösen Perspektive von van Goghs Mitgefühl mit eher handwerklichen als industriell tätigen Arbeiten vgl. D. Silverman: *Van Gogh and Gauguin: the search for sacred art*, New York 2000, bes. S. 49-90 («Van Gogh's Sower») und S. 139-179 (über den Modernismus in Van Goghs reformiert religiöser Erziehung).

weil sie so anders sind, so fast tierhaft unschuldig, will der Künstler sich mit ihnen identifizieren. Er fährt fort: «Ich denke oft daran, dass die Bauern eine Welt für sich sind, in vieler Hinsicht viel besser als die gebildete Welt. Nicht in allen Hinsichten, denn was wissen sie von Kunst und anderen Dingen mehr?»²⁷ In zahlreichen Vorstudien und vorbereitenden Porträts zu dem Gemälde fand Van Gogh absichtsvoll zu einem nicht mehr naturalistischen Stil.²⁸ 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 empfinden Kommentatoren bis heute als grotesk. Wie sehr man sich auch bemüht, sie vor dem Hintergrund der physiognomischen Tradition plausibel zu machen, so befremdet doch die elementare Kreatürlichkeit dieser Arbeitstiere.²⁹ Sie kontrastiert mit den vergleichsweise konservativen Wertmaßstäben, nach denen der Künstler sein eigenes Werk beurteilte. Trotz seiner spätestens seit den *Kartoffeleßern* unverkennbarer expressiven Übertreibungen, ja, trotz einer primitivistischen Tendenz noch vor der Entdeckung der Kunst der so genannten Naturvölker, blieb er mehr oder weniger einem naturalistischen Credo treu.³⁰

Es zeichnet sich ein anderer «stark encounter» Van Goghs ab, nicht nur der des Bürgers mit der Welt der Arbeiter und Bauern, sondern der eines Sonderlings mit der naturalistischen Medienwelt, ihren Bildern und Romanen, ihren Mythen und Klischees, denen er ausgeliefert war, und gegen die er doch anmalte.

Selbst für die offiziellen Zeugnisse des triumphierenden Naturalismus konnte Van Gogh schwärmen, sofern sie nur den Benachteiligten der Gesellschaft galten. Im Oktober 1882 begeistert sich der Künstler Theo gegenüber für ein Werk eines französischen Naturalisten, das er von einer Reproduktion in der führenden französischen Illustrierten her kannte. Das Werk von Alfred-Philippe Roll war 1880 erstmals ausgestellt worden (Abb. 6).³¹ Roll hatte sich keineswegs von Anfang an mit naturalistischen Sujets beschäftigt. 1875 stellte er etwa eine *Chasseresse* zu Pferde bei der Tigerjagd dar, und auch weiterhin präsentierte er in solch unkonventionellen, mythologischen Motiven Akte, die er für die nobelsten Darstellungen der Kunst hielt. Erst 1877 zeigte er auf dem Salon *L'inondation dans la banlieue de Toulouse* (1877, Öl auf Lein-

²⁷ Vincent van Gogh: *Sämtliche Briefe*, Bd. 3, 1965, S. 255-259, zit. S. 255, 257, 258

²⁸ Jan Hulsker: *Van Gogh en zijn weg. Al zijn tekeningen en schilderijen in hun samenhang en ontwikkeling*, Amsterdam 1977, S. 127-175.

²⁹ Louis van Tilborgh: «The Potato Eaters. Van Gogh's first attempt at a masterwork», ders. (ed.): *The Potato Eaters by Vincent van Gogh. De aardappeleters van Vincent van Gogh*, Ausst.kat. Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh, 1993, Zwolle 1993, S. 9-48.

³⁰ Evert van Uitert: «Van Gogh's concept of his oeuvre», *Simiolus* 12, 1981/82, S. 223-244.

³¹ A. Ferdinand Herold: *Roll*, Paris 1924, S. 5, 41, 86 u. Tafel V; *La représentation du travail. Mines – forges – usines*, Ausst.kat. CRACAP, Ecomusée, Le Creusot, Sept. 1977-Feb. 1978, Le Creusot 1978, S. 20-21.

wand, Musée du Havre), ein erstes naturalistisches Werk.³² An anderer Stelle habe ich darauf aufmerksam gemacht, einen wie einschneidenden Bruch in der Kultur- und Kunstpolitik Frankreichs die Abwahl des Präsidenten MacMahon im Jahre 1879 und der Durchbruch wirklich republikanisch gesonnener Kräfte herbeiführte.³³ Auf den Umbruch reagierte Roll mit seinem ambitionierten politischen Gemälde vom Streik der Minenarbeiter, mit dem ihm auf dem Salon von 1880 der Durchbruch gelang, obwohl die Leinwand sehr hoch aufgehängt worden war. Sie wurde von der staatlichen Kunstverwaltung angekauft. Roll hatte sie zu einem sehr geringen Preis veräußert, unter der Bedingung, dass sie in Paris verbleiben sollte. Jedoch gelangte sie nicht, wie ursprünglich in Aussicht genommen, in das Pariser Ministère du Commerce, sondern in das Museum von Valenciennes. Van Gogh vergleicht den Stil Rolls in diesem Gemälde mit dem traditionelleren der Genremaler Benjamin Vautier (1829-1898) und Ludwig Knaus (1829-1910), die hier wohl nur als ganz unterschiedliche Beispiele für die narrativen Konventionen des Genres zusammenfinden:

«Ich sah diese Tage – und ich habe ihn auch in meiner Sammlung – einen großen Holzschnitt von Roll [Alfred Philippe Roll, 1846-1919], «Une grève de charbonniers». Kennst Du diesen Maler vielleicht, und wenn ja, was hast Du von ihm gesehen? Der Holzschnitt stellt den Platz vor einer Grube dar mit einer großen Gruppe von Männern, Frauen und Kindern, die offenbar das Gebäude gestürmt haben. Sie stehen oder sitzen um einen umgeworfenen Karren und werden von berittenen Gendarmen im Zaume gehalten. Ein Mann will noch einen Stein werfen, aber eine Frau sucht seinen Arm festzuhalten. Die Typen sind hervorragend, und es ist derb und kühn gezeichnet und gewiss auch ganz in Übereinstimmung mit der Art des Vorwurfs gemalt. Es ist nicht wie Knaus oder Vautier, sondern sozusagen mit mehr Leidenschaft gemalt – fast gar keine Einzelheiten, alles zusammengeballt und vereinfacht –, aber es hat Stil. Es liegt viel Ausdruck und Stimmung und Gefühl darin, und die Bewegungen der Figuren – die verschiedenen Haltungen sind meisterhaft gemacht. [...] Es war in der «Illustration», aber in einer alten Nummer. [...] Das Ganze hat in Komposition und Linien etwas Großes, Klassisches, wie ein gutes Historienbild, und das ist eine Eigenschaft, die heutzutage ebenso selten bleibt, wie sie immer gewesen ist und bleiben wird.»³⁴

Van Gogh wollte ein Maler wie Roll werden – doch blieb auch der Abstand stets deutlich, gerade weil er nicht jene Charakteristika betrifft, die der Künstler frei wählen und seiner Identität integrieren konnte. Zunächst zeigte er sich in jener hoffnungslosen Distanz seines Werks von der Glätte reproduzierbarer Werke, so gesehen in einem

³² Herold 1924, S. 4-5, 40-41, 84.

³³ Camille Mauclair beschrieb 1903 die Karriere Rolls als die eines typischen Vertreters der Maler, die Manets Malerei zu einer seriösen Figurenmalerei weiterentwickelt hatten. Der Impressionismus «fut escorté par des hommes qui aimèrent en lui le libéralisme qu'il apportait, et apprécièrent son exemple d'initiative et d'énergie morale sans s'inféoder aveuglément à sa vision et à sa technique.» Vgl. C. Mauclair: «Alfred Roll», *L'Art Décoratif*, 59, August 1903, S. 41-53; Verf.: *Georges Seurat. Sein Werk und die kunsttheoretische Debatte seiner Zeit*, Antwerpen & Weinheim 1991, S. 17-20.

³⁴ Vincent van Gogh: *Sämtliche Briefe*, Bd. 2, 1965, S. 111-115, zit. S. 110.

Mangel an Professionalität, den der Künstler zugleich empfand und verdrängte. Erst schrittweise erwuchs aus der Enttäuschung über seinen Misserfolg im bestehenden System der Bildproduktion der Wille, etwas anderes auch bewusst anzustreben: ein humanes Mit-Empfinden, das als humanitär abzutun sich verbietet, ein Mitleid, das immer wieder gegen die ästhetische Distanz der naturalistischen Milieustudie anging, das letztlich, so sehr es sich auch der Sprache der Malerei bediente, auch jenseits dieser Sprache den Menschen zu erreichen suchte. Van Goghs übermäßige Identifikation mit den Romanen, die er las, den Bildern, die er sah, kann nicht ausschließlich als kulturelles Interesse verstanden werden. Für ihn gab es kaum eine Landschaft, keine Gestalt, die er nicht durch den Filter seines Bildungsgutes betrachtete. In den Briefen wird der kleinste Natureindruck mit einer Überfülle von Assoziationen umgeben. Die Texte und Bilder, die er kannte, sind der Filter seines durch und durch metaphorischen Erlebens.

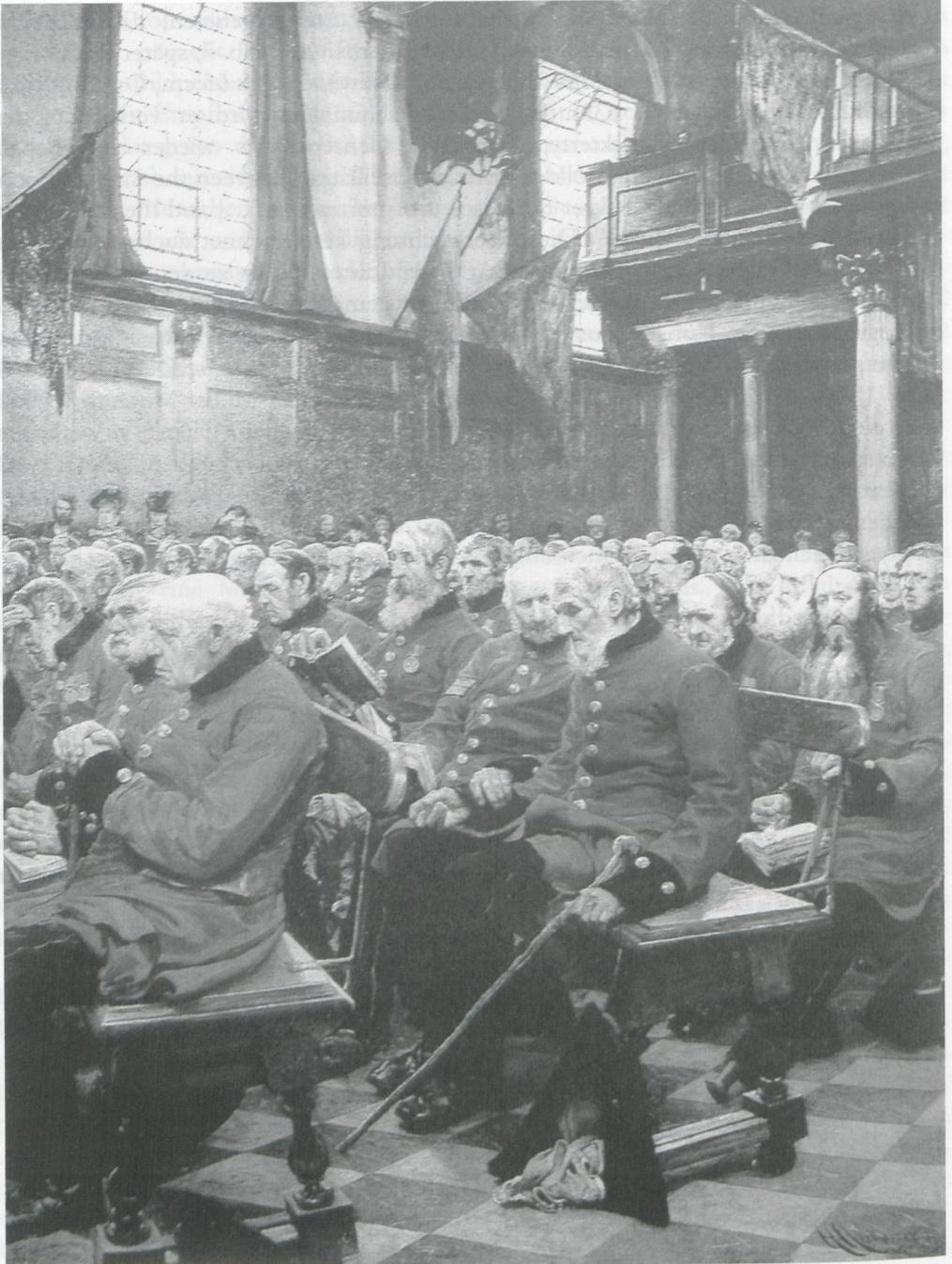
Doch war dies das Bildungsgut eines Zeitgenossen, der die Medien verfolgte, dabei auch Spannung und Zerstreung suchte: die Ausstellungen, die Reproduktionen, die illustrierte Presse, die wohlfeilen Romane. Man darf diese Kultur nicht als eine Spezialbildung in der Sparte des künstlerischen und literarischen Naturalismus auffassen. Es war vielmehr eine Medien-Bildung, die jedem verfügbar war. Van Gogh war den Medien, die er wie alle rezipierte, eben auch ausgeliefert. Doch gerade dieses Ausgeliefert-Sein an die pathetischen, gefühlsstarken Bilder, an Sentiment und Suggestion, hyperkompensiert er im Willen nach einer Andersartigkeit, durch die er auch die im Gemälde dargestellten Andersartigen zu erreichen versucht: Van Gogh verbirgt hinter all seinen Ambitionen, seinen Kombinationen und Reflexionen keinen Mangel, sondern die Naivität desjenigen, der all dies wirklich ernst nimmt, der nicht literarisch, nicht künstlerisch Mitleid empfindet, sondern eben menschlich. Er steckt im System, und versucht doch verzweifelt, draußen zu sein. Sein Anderssein, das er ahnt, aber nicht wirklich akzeptiert, legt er in sein Werk jener Andersartigen, mit denen er sich mitleidend identifiziert. Verzweifelt sucht er, über die Klischees und die Vorbilder, die doch alle auch in diesem Werk stecken, hinauszugelangen.

Unser Augenmerk galt hier seiner Aufmerksamkeit für das sozial dokumentierende Bild, ob als Ausstellungsgemälde oder als Presse-Illustration. Doch beschränkt sich seine Auseinandersetzung mit der Bilderwelt der illustrierten Presse keineswegs darauf. Griselda Pollock hat gezeigt, dass auch seine frühen Porträts einer Serie «heads of the people» aus *The Graphic* verpflichtet sind. Es handelt sich um Genreporträts, in denen eine Sozialtypologie von Gesichtern aller Schichten, aller Berufe und Milieus vorgeführt wurde – nicht mehr in der Art der *cris de Paris*, die eben auch Kostümstudien sind, doch auch nicht in der kalten Systematik eines August Sander oder Walker Evans. Die Serie ist von dem teils sozialdarwinistischen Glauben an die Milieutheorie geprägt, nach der die Charaktere von der Arbeit und der natürlichen Umgebung, in die sie aufgrund ihres Erbgutes gelangen, durchweg geprägt sind. Überdeterminierte Gesichter werden charaktertypologisch entmenschlicht. Van Gogh hat in der Haager Zeit den

alten «Zuiderland» aus einem Arbeitshaus in sein Atelier gebeten, nachdem ihm verweigert worden war, in dem Altenasyl selbst zu arbeiten (Abb. 7; später die Vorlage des Gemäldes: *Trauriger Mann*, Mai 1890, Öl auf Leinwand, 81 x 65 cm, Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller, F 633). In seinen Zeichnungen wird er versuchen, den inhumanen Zug der Charaktertypologie des Genreporträts wieder aufzuheben. Überzeugend spricht Griselda Pollock von der «oscillation between the intensive confrontation with an individual sitter reminiscent of portraiture [...] and the reductivism of genre treatment of types».³⁵ Diese Beobachtung kennzeichnet auch die späteren Porträts Van Goghs, besonders die aus Arles, und ihren Bezug zu den Medien seiner Zeit. Eine inhumane Taxinomie der Menschen gemäß der positivistischen Charakterologie kannte der Künstler aus der illustrierten Presse. In seinen Porträts eines Postmeisters und seiner Frau (vgl. etwa: *La Berceuse* – *Madame Roulin*, Dezember 1888-März 1889, Öl auf Leinwand, 92 x 73 cm, Otterlo, Kröller-Müller-Museum, F 504) oder eines Zuaven, eines algerischen Soldaten in französischem Dienst, versucht van Gogh, dem neuen Porträttypus das Menschliche wieder einzuschreiben. Immer noch ein «stark encounter», nicht ohne Verzweiflung: der des industrialisierten Bildklischees und des Gemäldes, das, obschon von dem den darwinistischen Genreporträts mitgeprägt, zugleich auch von einer menschlichen, ja liebevollen Begegnung zeugt.

Van Gogh und die naturalistischen Medien seiner Zeit: es wäre verfehlt, dem Künstler entweder einseitig Abhängigkeit, ein Ausgeliefertsein in der Art Madame Bovarys zu bescheinigen, oder ebenso verkürzend auf der Distanznahme zu bestehen, auf seinen Strategien, das Klischee hinwegzumalen. Das Thema ist ein Schulbeispiel für die schwierige Frage nach der Abhängigkeit, der Heteronomie des Künstlers von dem Mediensystem seiner Zeit, aber auch der Freiheit, der Autonomie, die er sich konstruiert – aber eben niemals auf der tabula rasa, sondern inmitten der visuellen Sprache, in die er hineingewachsen ist, die er sich jedoch auf seine Weise aneignet. Die irreduzible Subjektivität, wenn man so will, das Genie des Künstlers, steckt gerade in der Art, mit der er sich vorgefundene visuelle Diskurse anverwandelt.

³⁵ Griselda Pollock: «Stark Encounters» (Anm.25), S. 349, 351.



1 - Hubert von Herkomer: *The Last Muster: Sunday in the Royal Hospital, Chelsea*, 1875, 213,3 x 157,4 cm. Merseyside, Lady Lever Art Gallery; Abb. nach Lee MacCormick Edwards: *Herkomer. A Victorian Artist*, Aldershot/England und Brookfield/Vermont, Ashgate 1999, Tafel 17



2 - Hubert von Herkomer: *In der Kapelle des Royal Hospital, Chelsea*, in: *The Graphic*, 18.2.1871, S. 152; Abb. nach Lee MacCormick Edwards: *Herkomer. A Victorian Artist*, Aldershot/England und Brookfield/Vermont, Ashgate 1999



3 - Vincent van Gogh: *Öffentliche Armenküche*, Kohlezeichnung, 57 x 44,5 cm, März 1883. Amsterdam, Van Gogh-Museum (F 1020a); Abb. nach Martin Bailey & Debora Silverman: *Van Gogh in England. Portrait of the artist as a young man*, Ausst. kat. London, Barbican Art Gallery, 1992, London, Barbican Art Gallery 1992, S. 86



4 - Vincent van Gogh: *Mooijmans staatliches Lotteriebüro*, Aquarell, 38 x 57 cm, Den Haag, Sept. 1882. Amsterdam, Van Gogh-Museum (F 970); Abb. nach Ingo F. Walter & Rainer Metzger: *Vincent van Gogh. Sämtliche Gemälde*, Bd. 1, Köln, Taschen 1989



5 - Vincent van Gogh: *Die Kartoffeleesser*, Lithographie, 26,5 x 30,5 cm, April 1885. Amsterdam, Van Gogh-Museum, Inv. Nr. 2.289a; Abb. nach Martin Bailey & Debora Silverman: *Van Gogh in England. Portrait of the artist as a young man*, Ausst. kat. London, Barbican Art Gallery, 1992, S. 82



6 - Alfred-Philippe Roll: *La Grève des Mineurs*, 437 x 347 cm, 1880. Weltausstellung von 1889, Musée de Valenciennes, schwer beschädigt (Foto Paris, Musée d'Orsay)



7 - Vincent van Gogh: *Trauriger Mann am Feuer*, schwarze und rote Kreide mit Wasserfarben, 55,7 x 44,5 cm, 17. Nov. 1881. Otterlo, Kröller-Müller-Museum (F 868); Abb. nach Colta Ives/Susan Alyson Stein/Sjraar van Heugten & Marije Vellekoop: *Vincent van Gogh. The drawings*, Ausst. kat. New York, Metropolitan Museum of Art/ Amsterdam, Van Gogh Museum, New Haven & London, Yale U.P. 2005, Nr. 5