

Im Paris des späten 19. Jahrhunderts gab es vielleicht mehr Maler, als sich jemals zur gleichen Zeit an einem Ort konzentriert haben – von akademisch ausgebildeten Künstlern zur Boheme, von denjenigen, die am neuen, internationalen Markt erfolgreich waren, zu anderen, die mit Dekorationen und Illustrationen ihr Dasein fristeten. Van Gogh kam mit all diesen Milieus in Kontakt, führte selbst aber eine Randexistenz in der Boheme. Nachdem Symbolisten kurz vor seinem Tod sein Œuvre entdeckt hatten, dauerte es noch weitere zehn Jahre, bis es allmählich bekannter wurde.¹ Wie konnte es dazu kommen, dass ein hoffnungsloser Outsider zum verkannten Genie schlechthin wurde? Seine posthume Karriere² war nur in einer von Industrialisierung und Kommerzialisierung geprägten Kultur möglich. Die Geschichte von Van Goghs Ruhm fällt nicht nur mit weltweiter Marktwirtschaft und der damit einhergehenden, von ihm beklagten Ungleichheit zusammen, sondern auch mit der Verdrängung der Ölmalerei, insbesondere des oft reproduzierten und öffentlich besprochenen „Ausstellungsgemäldes“, als Leitmedium³ – zuerst durch den Spielfilm, dann, seit den 1920er Jahren, auch durch die photographisch illustrierte Reportage.⁴ Seinen Erfolg erlangte der Außenseiter in der Epoche der experimentierenden Avantgarden, doch er erreichte nicht nur deren Publikum, sondern auch eines, das ungebrochen am Glauben an die Ölmalerei festhielt. Van Goghs Entdeckung steht auch für den Bruch zwischen einer früh- und einer durchindustrialisierten Lebenswelt, zugleich zwischen einem halb- und einem durchindustrialisierten medialen System.

Das Stilleben ist vielleicht nicht das spektakulärste Zeugnis dieser Umbrüche; es ist dafür jedoch symptomatisch. Traditionell wurden darin Gegenstände des täglichen Gebrauchs ästhetisiert (Abb. S. 33, vgl. den Beitrag von Michael Philipp, S. 28–51).⁵ Als „ontbijt“ (Frühstück) oder „bancket“ (Bankett)⁶ führt es vor, was ein durch Tugend zu Wohlstand gelangter Bürger seines Staates zum Leben braucht. Floris Gerritsz. van Schooten zeigte um 1625 die einfache Mahlzeit eines Niederländers – einer Nation, die auf den Heringsfang und -export ebenso wie auf den Import von Tabak aus der Karibik stolz war (Abb. S. 33). Nobilitiert wird das Mahl durch das geschmackvolle Geschirr, die Austern und die präziöse, harmonisierende Malweise, in der es dem Betrachter präsentiert wird.⁷ Die Stilleben Van Goghs laden nicht in gleicher Weise zum kulinarischen Genuss ein. Wenn *Quitten, Zitronen, Birnen und Trauben* in unregelmäßigen Rhythmen zueinander in Bezug gesetzt werden, so finden sie wohl eher wegen ihrer Schönheit zusammen (Abb. 9). Plastische Musikalität gelang Van Gogh selbst bei düsteren Ansammlungen von Kartoffeln (Abb. 8) oder von Schuhen (Abb. 11). Als Protagonisten eines ästhetischen Geschehens sind die Gegenstände dem Alltagsgebrauch entrückt.

Im Werk des wichtigsten Zeitgenossen Van Goghs, der sich wie er dem Stilleben widmete, findet sich dafür eine Parallele. Auch Paul Cézanne experimentierte mit den Möglichkeiten seines Mediums und der Materialien, deren Wirkungen er auch gegen den an den Kunstschulen gelehrt Gebrauch ausreizte. Wenn Cézanne in einer Apfelstudie das Ende einer Farbtube zeigt, so macht er den Betrachter darauf aufmerksam, dass er systematisch vom Malmaterial ausging (Abb. 3).⁸ Als Theoretiker dessen, was er als „réalisation“ bezeichnete, suchte er immer wieder neue malerische Idiome, um das visuelle Feld zu strukturieren. Van Goghs symphonische Farbwirkung hat mit der Askese eines Cézanne wenig gemein. Doch auch bei ihm sind die Objekte dem Zugriff entzogen. Sie fügen sich nicht in die Welt traditioneller Tafel-, Küchen-, Jagd-

oder Blumenarrangements, doch auch nicht in die der werbeträchtigen Auslagen von Kommerzobjekten. Auch diese kommen in der Malerei der 1880er Jahre durchaus vor: Noch bevor schöne Frauen in der Kunst farbiger Plakate für Konsumartikel warben, zeigte Édouard Manet 1882 eine verträumte junge Engländerin hinter dem Tresen einer Bar im Variététheater Folies-Bergère in Paris (Abb. 1). Die traurige Barkeeperin präsentiert Luxusgetränke, darunter Champagnerflaschen mit den Etiketten erlesener Marken.⁹ Cézanne und Van Gogh hielten sich von dieser Warenwelt zugunsten einfacherer Gegenstände fern. Zwischen dem Kommerzobjekt und den handwerklich produzierten, vorindustriellen Gefäßen, wie Cézanne sie vorführte (Abb. 2), entstand ein Abstand, der bald danach zu einer Kluft werden sollte. Letztere blieben ein Gegenstand der Bildkünste, während die Warenwelt sich besser durch Photos inszenieren ließ. Verhaltener markiert Van Gogh diesen Bruch, wenn er die Ästhetik von Früchten und Blumen aus jedem Gebrauchskontext löst. Wie Cézanne träumte auch er sich hinter das industriell produzierte Leben seiner Zeit zurück.

Dennoch wird die Diskussion über Van Gogh – und seine Stilleben – immer noch von Fragen der Zugehörigkeit beherrscht. Ist er dem Expressionismus „zuzuordnen“, von dem er doch noch nichts wissen konnte? Gehören die Schuhe, die er 1886 malte (Abb. 10), einer Bäuerin oder ihm selbst? Im Folgenden werden diese Fragen erörtert, aber ein wenig im Hintergrund. Im Vordergrund steht eine Untersuchung der affektiven Betrachtung der Dinge durch den Künstler. Van Gogh übersteigerte nicht nur, was er sah, sondern er lagerte überschießende Gefühle regelrecht an die gemalten Objekte aus. Sie wurden so zu Stellvertretern, zu Fetischen des Ausagierens einer Erregtheit, deren Ursprung das Ungenügen an der Kunst- und Medienkultur seiner Zeit war.

„Herden“ von Gegenständen

Van Goghs Schaffen als Stillebenmaler wurde vor allem diskutiert mit Blick auf die 1886 gemalten *Schuhe* (Abb. 10) oder auch die *Sonnenblumen* (> 142–145, 153–155; Abb. S. 88), die nicht nur von seiner Auseinandersetzung mit Paul Gauguin¹⁰ zeugen, sondern wie eine Metapher für sein Œuvre stehen (Abb. 12). Als repräsentativ können diese Schöpfungen jedoch kaum gelten. Neben den Schuhen hat er nur selten Gegenstände des täglichen Gebrauchs gemalt, und auch diese sind der Verwendbarkeit entrückt. Der Philosoph Jacques Derrida spekulierte etwa, dass die auf dem Amsterdamer Stilleben gezeigten Stiefel gar nicht zusammenpassen, dass es sich somit gar nicht um *ein Paar* Schuhe, sondern vielmehr um *ein paar* Schuhe handle (Abb. 10).¹¹ Weitere Arrangements ausgetretener Stiefel (Abb. 11) häufte Van Gogh zu skurrilen Ansammlungen ausdrucksstarker Objekte an, die einen eigenen, kollektiven Bewegungsdrang entfalten.

Derartige Arrangements gleichartiger Dinge, wie von einer ihnen gemeinsamen Gravitation zusammengehalten, finden sich in Van Goghs Œuvre oft. Immer wieder ziehen ganze Herden von Gegenständen über die mit Farbmaterie angefüllten Böden seiner Leinwände. Zu den ersten dieser Art zählen einige finstere Stilleben mit Kartoffelkörben, die er im Herbst 1885 in Nuenen bei Eindhoven malte (Abb. 8). Im Frühjahr desselben Jahres hatte er in den *Kartoffeleßern* (Abb. 6) – einer schonungslosen Darstellung von

durch Arbeit und Armut verrohten Gestalten um ihr karges Mahl – frühere Versuche radikalisiert, das Leben der unteren gesellschaftlichen Stände in Milieustudien zu vergegenwärtigen.¹² In Den Haag hatte er 1882 zum Beispiel die Wartenden vor einem staatlichen Lotteriebüro gezeigt (Abb. 4).¹³ Man merkt den frühen Versuchen an, wie schwer es Van Gogh anfänglich fiel, eine Menschenmenge in gemeinsamer Aktivität zu zeigen, statt nur einzelne Figuren zusammenzufügen. Diese Schwierigkeit beschrieb er seinem Bruder Theo gegenüber als die des „moutonner“, abgeleitet vom französischen „mouton“ für Schaf.¹⁴ Es ging also darum, die Dargestellten wie eine Schafherde zusammenzubringen. Wahrscheinlich dachte er dabei an Gemälde des von ihm verehrten Bauernmalers Jean-François Millet (Abb. 5).

Nach der Strategie des „moutonner“ arrangierte Van Gogh sodann auch Objekte in einem Stilleben. Nach den Kartoffeln, Äpfeln und einer Reihe von Vogelnestern fügte er in seiner Pariser Zeit weitere Objekte auf diese Weise zusammen, darunter 1887 erneut Äpfel in einem Korb, die er diesmal ausdrucksstark konturierte (Abb. 7). Weiterhin erhielten auch Zitronen, Birnen oder Trauben, sämtlich mit schwellenden Konturen umrissen, Einzug auf seine Leinwände, oft in einer leicht abfallenden Richtung, doch stets so gruppiert, als würde ein gemeinsamer Bewegungsdrang sie einen (Abb. 9).¹⁵ Auch die berühmten *Sonnenblumen* nahmen in solchen Kompositionen – und nicht in Blumenvasen – ihren Anfang (Abb. 12). Nicht allzu weit unter der Blüte abgeschnitten, verteilte er sie vor sich, vielleicht auf einem Tisch, den er im Gemälde jedoch zu einem diffus blauen Malgrund verallgemeinerte. In solidarischer Einigkeit drängen sie sich aneinander, um im Glanze ihrer Vergängnis kurz vorm Verblühen ihre Strahlen noch auf den Betrachter zu senden.¹⁶

Einführung und ihre Verfahren

In den letzten drei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts war künstlerischer Ausdruck nicht allein eine Frage des persönlichen Erlebens. Im deutschen Sprachraum entwickelte sich damals die Einfühlungsästhetik mit Protagonisten wie Rudolf Hermann Lotze, Friedrich Theodor und Robert Vischer sowie Theodor Lipps. Mit diesem Wissensgebiet reagierte die philosophische Ästhetik auf die durch Hermann von Helmholtz begründete Physiologie der Sinnesorgane. Es ging um anthropomorphes Sehen – etwa darum, dass man Gegenstände als stehend, liegend, mit einem Gesicht versehen oder von einem gemeinsamen Rhythmus durchdrungen betrachtete.¹⁷ Die Einfühlungsästhetik hatte erhebliche Wirkung auf einen Historiker der Psychologie der Formen wie Heinrich Wölfflin.¹⁸ Auch die Künstler und Förderer des Jugendstils orientierten sich daran, darunter Verehrer Van Goghs wie Henry van de Velde oder Harry Graf Kessler.

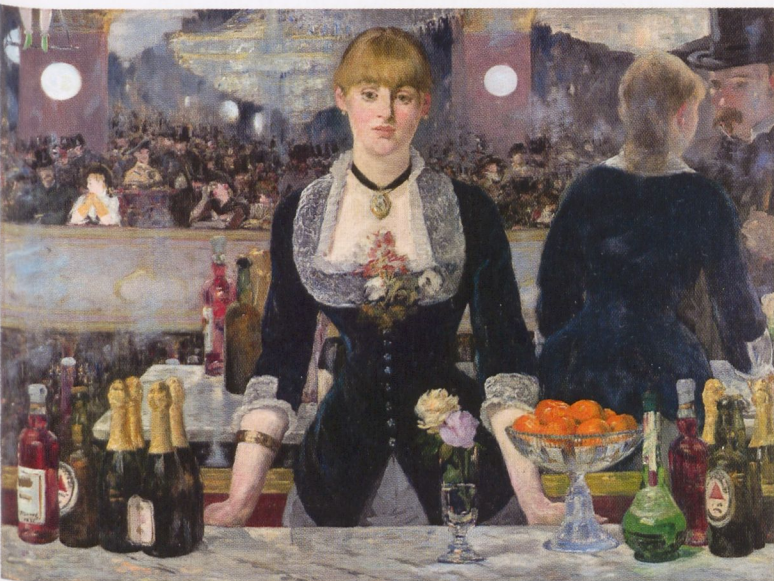
Derartige Ansätze sind wieder aktuell, seitdem man 1996 im Gehirn von Makaken-Affen die Spiegelneuronen entdeckte und sie bald auch im menschlichen Gehirn nachweisen konnte. Erneut wurde die Frage aufgeworfen, ob das perzipierende Subjekt sich unwillkürlich in ein Gegenüber einfühlt und diesem dabei unterstellt, dass es von einem dem eigenen analogen Lebensdrang motiviert ist.¹⁹ Selbst unbelebten Gegenständen schreiben wir – wie in der klassischen Rhetorik gemäß der Figur der Prosopopöie (Personifikation, auch in Gestalt sprechender Tiere) – Eigenwillen zu.²⁰ Darüber hinaus wirkt die Einfühlungsästhetik in



2 Paul Cézanne:
Stilleben mit Ingwertopf, Zuckerdose und Äpfeln, 1893/94
The J. Paul Getty Museum, Los Angeles



3 Paul Cézanne:
Sieben Äpfel und eine Farbtube, 1878/79
Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne



1 Édouard Manet:
Eine Bar in den Folies-Bergère, 1882
The Courtauld Gallery, London



4 Vincent van Gogh:
Die Armen und das Geld, 1882 (F 970)
Van Gogh Museum, Amsterdam (Vincent van Gogh Foundation)



5 Jean-François Millet:
Hirtin mit ihrer Herde, um 1863
Musée d'Orsay, Paris



6 Vincent van Gogh:
Die Kartoffelesser, 1885 (F 82)
Van Gogh Museum, Amsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

einer Forschungsrichtung nach, die seit 15 Jahren als Enaktivismus diskutiert wird. Zuvor hatte die Neurophysiologie lediglich das Aufflackern von Hirnzentren im MRT studiert und damit ausgeklammert, dass das Nervensystem sich durch den ganzen Körper zieht, der Organismus also insgesamt an der Wahrnehmung beteiligt ist. Die historische Leib-Seele-Problematik wird mit Blick auf das Verhältnis von Körper und Gehirn erneut zur Debatte gestellt. Enaktivisten wie Alva Noë sind der Überzeugung, dass jede Wahrnehmung mit einer wenigstens latenten Reaktion des Körpers verbunden ist. Jeder Reiz scheint insofern schon eine Reaktion auf den Plan zu rufen.²¹

Eine ästhetische Reflexologie war bereits in den 1880er Jahren ein Thema. Georges Seurat, mit dessen Werk Van Gogh in seiner Pariser Zeit durch Paul Signac vertraut gemacht wurde, berief sich zeitweilig auf spekulative Psychophysik, die Charles Ferré durch empirische Experimente vorantrieb, während Charles Henry eine spekulative Psychomathematik entwickelte, die nach 1890 weitgehend diskreditiert war. Aus unterschiedlichen Gründen stuften beide steigende Linien oder warm-helle Farben als „dynamogen“, fallende Linien oder kalt-dunkle Farben als „inhibitorisch“ ein. Experimentatoren im Umkreis des Nervenarztes Jean-Martin Charcot hatten keinen Zweifel, dass Perzeptionen die Bereitschaft zur Aktivität – oder auch nur den allgemeinen Körpertonus – steigern oder senken können und imstande sind, Freude ebenso wie Angst einzuflößen.²² Van Gogh lebte seit seiner Pariser Zeit in einem Milieu, in dem über psychophysische Wirkungen debattiert wurde.²³ Es wird ihn in seinem Gestaltungsdrang bestärkt haben.

Schrittweise führte er ein ganzes Repertoire expressiver Verfahren zusammen. Eine erste Methode, die er den Karikaturen eines Honoré Daumier entlehnt haben könnte, ist die Gestaltung sprechender Konturen, durch die ein Objekt seine Grenzen zu sprengen und so seinen Lebensdrang zu übersteigern scheint.²⁴ Wenn Wurzeln sich in die Erde krallen oder Äste in den Himmel greifen (man beachte die Prosopopöie in diesen Formulierungen), erhält ein Baum seinen eigenen Aktionsradius. In ähnlicher Weise können eine Kartoffel oder eine Birne einen ihnen eigenen Wachstumsdrang ebenso wie ihre Daseinsfülle ausdrücken (Abb. 8, 9). Damit geht ein anderes Verfahren einher, wenn es auch nicht ganz auf das Gleiche hinausläuft. Die Pinselspuren auf der Leinwand zeugen nicht nur von der Arbeit des Künstlers zur Wiedergabe des Motivs. Darüber hinaus drückt sich in ihnen auch seine Affektivität aus – also nicht diejenige, die er den Dingen unterstellt, wie im zuerst genannten Prozedere. Heftigkeit, Einfühlung ebenso wie Zartheit können durch den Duktus auf das damit erfasste Objekt übertragen werden. Chinesische und japanische Malerei sensibilisierten die Künstler des Impressionismus für den Ausdrucksgehalt des Pinselstrichs.²⁵ Bei Van Gogh finden sich nicht nur „Pinselhiebe“, sondern bisweilen auch ein zarter Duktus – besonders in der Pariser Periode. Indem der Künstler kurz darauf auf dieser Grundlage auch das Ambiente der Objekte mit expressiven Schraffuren gestaltete – ein drittes Verfahren –, machte er die ganze Malfläche zum Träger eines Ausdrucks, der zuvor allein durch die Objekte vermittelt wurde. Den Bildträger vereinheitlichte er so zum insgesamt emotional aufgeladenen Meta-Objekt.

Schließlich – ein viertes Prozedere – tragen auch metaphorische Bedeutungsebenen zur Ausdruckssteigerung bei; eine finstere Kartoffel, eine sukkulente Quitte und triumphierende Sonnenblumen stehen

nicht nur für sich selbst. Wie sehr Van Goghs Werk von komplexen, nicht nur von eindeutigen, etwa christlichen, Metaphern durchzogen ist, stellte schon 1962 Jan Białostocki heraus.²⁶ Christliche Anspielungen wie hoffnungsvoll brennende Kerzen und romantische Motive wie flehende Zypressen oder verheißungsvolle Kirschblütenzweige treten neben das beunruhigende Eigenleben von Dingen, auf die geheimes Begehren und verborgene Ängste, Triumphe und Versagen projiziert werden.²⁷ Die Objekte, auf den ersten Blick so sicher im Bildgeviert aufgehoben, weisen durch ihre metaphorische Aufladung über sich hinaus.

Die Selbst-Transzendenz der Dinge

In etlichen Stilleben fügte Van Gogh die vielfältigen künstlerischen Anregungen, die er im Lauf der Zeit erhielt, zusammen, ohne eine Homogenisierung und Harmonisierung seines Duktus anzustreben. Die Maler der Haager Schule vermittelten ihm eine Vorliebe für pastose Pigmente, die er zuerst dem Lehm annäherte, in dem etwa die dargestellten Kartoffeln wachsen, bevor er sogar diese Früchte des Erdreichs mit aufloderndem Leben erfüllte (vgl. den Beitrag von Marije Vellekoop, S. 52–65).²⁸ Eine feinere Faktur lernte er von den Impressionisten, systematisierte ihre Art vibrierender Primamalerei jedoch in heftigen Parallelschraffuren, in denen die Konturen nicht wie bei Claude Monet oder Pierre-Auguste Renoir aufgelöst, sondern vorbereitet und zugleich ins Innere der Objekte transportiert werden. Eine pointillierende Technik vermittelten ihm Georges Seurat und Paul Signac als Theoretiker der Farbzerlegung. Van Gogh nutzte sie jedoch allein zur Belebung der Faktur, ohne sich dem dogmatischen Vereinheitlichungszwang zu fügen, durch den die Struktur der Retina sozusagen auf die Leinwand projiziert wird.²⁹

Auf doktrinäre Kunstgrammatiken, nach denen ein Gemälde eben so und nicht anders auszuführen sei, ließ Van Gogh sich in keiner Weise ein. Ganz ungeniert kombinierte er unterschiedliche und vor dem Hintergrund ihrer kunsttheoretischen Begründung widersprüchliche Techniken miteinander. In vielen Gemälden werden sie zu Verfahren, die einander nicht nur widersprechen, sondern dabei potenzieren. Gleiches gilt für seine großen Zeichnungen. In ihnen experimentierte er mit heterogenen Techniken der Umrissgestaltung, des Schraffierens und des Pointillierens, die alsbald auf die Malerei übergriffen.³⁰ Insofern fand er nicht zu „seinem“ Stil.³¹

Diese Heterogenität im Duktus und der dahinterstehenden visuellen Syntax trägt erneut dazu bei, dass das Bildgeschehen über sich selbst hinausweist. Die Malerei findet in der Darstellung der Objekte nicht ihr Genügen. Die heterogenen Idiome der *Re-präsentation* vermitteln – vor dem Original eher als vor der verkleinerten Reproduktion – auch dem Betrachter den Eindruck, dass kein Verfahren gut genug ist, um die latente Lebendigkeit der Dinge wirklich ins Gemälde bannen zu können. Sie sind auf unterschiedliche Weise – und dadurch niemals ungebrochen – *präsent*. Derartige Wirkungen erreichten die meisten der Expressionisten, die sich später an Van Goghs Werk orientieren sollten, nicht. Trotz ihrer oft heftigen, auch „primitivistisch“ übersteigerten Techniken bemühten sie sich in der Regel mehr als ihr Vorbild um die Vereinheitlichung des Bildgeschehens an der Oberfläche.³²



7 Vincent van Gogh:
Korb mit Äpfeln, 1887 (> 125)
Saint Louis Art Museum



8 Vincent van Gogh:
Korb mit Kartoffeln, 1885 (> 32)
Van Gogh Museum, Amsterdam (Vincent van Gogh Foundation)



9 Vincent van Gogh:
Quitten, Zitronen, Birnen und Trauben, 1887 (> 127)
Van Gogh Museum, Amsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

In wessen Schuhen laufen wir mit Van Gogh?

Über wenige Werke der Kunstgeschichte wurde philosophisch so tiefgründig nachgedacht wie über die *Schuhe*, mit denen Van Gogh im Herbst 1886 zeitweilig zum düsteren Idiom seiner holländischen Jahre zurückkehrte (Abb. 10). In seinem 1935/36 entworfenen Aufsatz *Der Ursprung des Kunstwerkes* betrachtete Martin Heidegger dieses wesentliche Kleidungsstück als Inbegriff des „Zu-Handenen“, des bloßen „Zeugs“, das uns stets zur Verfügung steht, ohne dass wir einen Gedanken daran verschwenden. Da er stets versuchte, in der Sprache, besonders im Deutschen und im Griechischen, verborgene, ursprüngliche Bedeutungen aufzudecken, kommt man nicht umhin, seine eigene Terminologie zu zitieren. Die Kunst besaß für ihn die Macht, das „Zu-Handene“ in die Höhe des „Vor-Handenen“ zu erheben. Aus dem Alltagsgegenstand wurde so ein Reflexionsobjekt, in dem nicht nur die Lebensweise seiner Benutzer, sondern darüber hinaus das spezifisch menschliche Sein thematisiert wird.³³ Als „Da-Sein“ wertete er dies als eine „Seinsart“, die nicht nur durch „Faktizität“ charakterisiert ist, sondern vielmehr „vor sich selbst gebracht“ und in ihrer „Geworfenheit erschlossen wird“. Dem „Da-Sein“, als das er die menschliche Existenz im Unterschied zu der aller anderen Dinge und Wesen fasst, geht es also um sich selbst, es ist von „Sorge“ geprägt. Obwohl die Menschen, immer schon in das Dasein „geworfen“, vor dessen Erkenntnis in das „Man“ fliehen und insofern der Welt „verfallen“ sind, erhalten sie über dessen „Grundbefindlichkeit“ erst durch die „Angst“ immer wieder „Aufschluss“.³⁴ Wohl unter dem Eindruck der in den *Kartoffeleßern* dargestellten Frauen verfiel Heidegger auf den Gedanken, eine alte Bäuerin in solchen Stiefeln durch die Ackerfurchen des Mutterbodens laufen zu sehen.

Der amerikanische Kunsthistoriker Meyer Schapiro griff Heideggers Vorstellung von der Eigentümerin des Schuhzeugs 1968 gnadenlos an. Er rekonstruierte Van Goghs Leben in der Boheme – einem Milieu, in dem man besonders befähigt war zum analytischen Blick gerade auf die Gesellschaft, von der man ausgeschlossen war. „Boheme“ wurden diese Kreise genannt, da man in Frankreich den Ursprung des „fahrenden Volks“ lange Zeit in Böhmen verortete. Die ziel- und rastlose Wanderschaft, die schon die Figur des Ahasver als „ewigen Juden“ durch die Lande und die Kontinente getrieben hatte, wurde seit Mitte des 19. Jahrhunderts in Frankreich, besonders im Umfeld Gustave Courbets, literarisch aktualisiert.³⁵ Sie wurde zum Fluch der entwurzelten Künstler, die der Gesellschaft von ihren Rändern aus den Spiegel vorhielten – wie auch Schapiro dies als einer der Begründer einer sozialhistorischen Kunstgeschichtsschreibung versuchte. Er fragte Heidegger schließlich brieflich, welches von Van Goghs Gemälden von Schuhen er gesehen habe. Als das Ergebnis feststand, hatte er keinen Zweifel daran: Nur Van Gogh selbst, der zu solcher Wanderschaft verflucht war, könne der Eigentümer dieser Stiefel sein.³⁶

Jacques Derrida, der wie Schapiro ein Opfer rassistischen Antisemitismus war, versuchte 1978 in seinem Buch *La vérité en peinture* (Die Wahrheit in der Malerei) zu vermitteln. Er erkannte Schapisros Deutung als Angriff auf jene Projektionen der Blut-und-Boden-Ideologie des Nationalsozialismus, dem Heidegger in den Jahren nach der Machtübertragung an Hitler verfallen war. Seinen dialogischen Text, in dem die Gesprächspartner einander immer wieder unterbrechen, widmete er dem Freund Jean-Claude Lebensztejn.³⁷

In ihm vermutete er einen Verteidiger Schapiros. Derrida spielt mit dem Gedanken, dass es sich um zwei linke Schuhe handle, dass die beiden Exemplare sich also gar nicht zum „Zeug“ im Sinne Heideggers zusammenfügen. Jegliche Deutung des Gemäldes durch Zuschreibung des Schuhzeugs an die Person, die es getragen hatte, erschien ihm fragwürdig. Doch war Heideggers Kerngedanke für Derrida dadurch keinesfalls ad absurdum geführt.³⁸

Auch er sieht in den Schuhen Meta-Objekte. Allerdings laden sie nicht nur zur Reflexion über die Lebensweise ihrer Träger ein, sondern vielmehr über das Medium der visuellen Erfahrung insgesamt. Die Stiefel haben ihr Innen und ihr Außen, und dies reflektiere Van Gogh schon dadurch, dass er den Schaft eines von beiden umgeklappt darstellte. Im Sinne Sigmund Freuds wird der Schuh für Derrida dadurch zum Fetisch: Er kann als Außen des Körpers, als aktiv vorstoßende Ummantelung eines Körperteils gelesen werden oder als Innen, als bergende Höhle.³⁹ Das männlich-weibliche Ver- und Entbergen ist eines der höheren Mysterien des Freud'schen Fetischs.⁴⁰

Derridas Hauptanliegen ist jedoch die Umstülpung des Inneren nicht nur des Schuhs, sondern des Werks in sein Äußeres, die Selbst-Thematisierung des Mediums in diesem selbst. Noch die rätselhaft gebogenen, in einem Kreis um sich selbst gedrehten Schnürsenkel bezeugen für ihn die Auseinandersetzung Van Goghs mit einem Innen, das sich hier in sich selbst zurückwendet. Im Inneren des Schuhs, der metaphorisch für das Werk steht, sieht er den Wechselbezug zwischen einem Bild und dem, was jeweils in ihm dargestellt ist, thematisiert. Darstellen erscheint solcherart nicht als Nachahmung, sondern als ein beständiges Sich-nach-außen-Kehren. Das Dargestellte ist nicht das Andere des Bildes, sondern etwas, was in diesem steckt und es doch transzendiert. Derrida nimmt mit Heidegger das Bild als philosophische Reflexion ernst, und diese schließt – im Modus der Offenlegung – das Medium selbst ein.

Es lohnt sich, noch einmal die kleine „Herde“ von Schuhen zu betrachten, der die Philosophen bislang keine Beachtung schenkten (Abb. 11):⁴¹ Vielleicht spielen die Eigentümer doch eine Rolle, wenn auch nur als Anlass für ein Verwirrspiel um ihre Träger, auf das Schapiro ebenso wie Heidegger hereinfließen, wie Derrida dies so souverän herausarbeitete. In seinen Pariser Jahren wohnte Van Gogh bei seinem Bruder Theo. Wie aus ihren Briefen hervorgeht, wurde das Zusammenleben für den pragmatischen Kunsthändler Theo zunehmend zur Belastung. Vincent konnte es nicht lassen, zu provozieren – und ängstigte sich zugleich um die weitere Unterstützung durch den Bruder.⁴² Und wenn diese Schuhe nun beiden gehörten, ohne dass sie sich einem von beiden zuordnen ließen? Mit einer solchen Annahme würden die Werke nicht biographistisch erklärt. Es ließe sich aber besser verstehen, warum dieses Schuhzeug, für Heidegger Offenlegung des „Zu-Handenen“ und Offenbarung des um sich selbst besorgten „Da-Seins“, gerade in seiner durch Derrida herausgestellten „non-appartenance“ (Nicht-Zugehörigkeit) so vertraut-unvertraut wirkt. Es würde nicht nur vom Eigenen, Vertrauten einer Person zeugen, sondern zugleich von der Sorge um das so lebensnotwendige Objekt, das entzogen werden kann – ein Modus prekärer Präsenz.



10 Vincent van Gogh:
Schuhe, 1886 (> 92)
Van Gogh Museum, Amsterdam
(Vincent van Gogh Foundation)



11 Vincent van Gogh:
Drei Paar Schuhe, 1886 (> 93)
Harvard Art Museums/Fogg Museum, Cambridge, MA



12 Vincent van Gogh:
Vier verblühte Sonnenblumen, 1887 (> 122)
Kröller-Müller Museum, Otterlo

Die Auslagerung des Affekts ans Objekt

Nach Freud ist der Fetisch Ersatz für das, was der Mutter fehlt. Durch ihn beruhigt sich das Kind, das er nur als männliches denkt, über seine Kastrationsangst hinweg. Pathologische Fetischisten lagern auch die gescheiterte, auf sich selbst zurückgewendete Libido – Resultat von Beziehungsunfähigkeit und Regression – an ein Objekt aus.⁴³ In diesem Sinn war ein Cézanne sicherlich kein Fetischist; seine Stillleben zeugen dennoch von einer ungewöhnlichen Objektbeziehung. Über Jahrzehnte hinweg gruppierte er immer wieder dieselben Objekte, darunter ein Ingwertopf und eine Zuckerdose, in seinen Gemälden. Diese Dinge wurden zur ästhetischen Signatur ganzer Werkreihen.⁴⁴ Man mag sie als Zeugnisse eines im höchsten Maß sublimierten, ästhetischen Fetischismus deuten: An sie hätte der Künstler dann jenen Teil seiner Libido relegiert, für den es in seinem Alltagsleben keine Erfüllung gab. Fetischismus in diesem Sinn finden wir bei Van Gogh nicht. Doch lagerte auch er – und vielleicht noch verzweifelter als Cézanne – Affektives, das er im Leben nicht unterbringen konnte, in seine Malerei aus. Wenn die Gegenstände seiner Stillleben so vehement über sich hinausweisen, wenn auf ein Gemälde stets sogleich – wie im Wiederholungszwang – das nächste folgt, so liegt dies sicherlich auch daran, dass er die Emotion durch den Malakt nicht zu beruhigen, sondern nur auf ein erträgliches Maß zurückzuführen vermochte.

Diese Auslagerung des Affekts an das Objekt war für den Maler nur um den Preis der ästhetischen Entrückung zu haben.⁴⁵ Vor Jahrzehnten hat Griselda Pollock von den „stark encounters“ (schonungslosen Begegnungen) Van Goghs mit den einfachen Menschen gesprochen, mit den Armen in Den Haag oder den Bauern, die er 1885 beim Kartoffelessen vorführte (Abb. 6).⁴⁶ Über die soziale Kluft hinweg suchte er auch aus religiösen Motiven nach Einfühlung in diese armen Leute, seine Nächsten.⁴⁷ Die Kluft zwischen Einfühlung und Entrückung erhält sich auch in den Stillleben. Sie erst ermöglicht es, die persönliche Affektivität an den Gegenstand zu relegieren – und dies wäre durchaus eine psychische Strategie, die zu Recht als fetischistisch bezeichnet wird.

Entfremdung: ein Ende der Stilllebenmalerei

Van Goghs Stillleben läuteten ebenso wie diejenigen Cézannes das Ende der Epoche der Stilllebenmalerei in Öl ein. Beide inspirierten zunächst aber noch radikalere Auseinandersetzungen mit den Gütern des täglichen Gebrauchs: Cézannes Analyse der visuellen Syntax und ihrer Komponenten intellektualisierten die Kubisten in einer Malerei, in der sie die Dinge nicht mehr einheitlich darstellten, sondern sie zertrümmerten und dann durch Montageverfahren auf der Leinwand rekonstruierten.⁴⁸ Van Goghs verzweifelt Bemühen um gesteigerten Ausdruck überboten Expressionisten wie die Mitglieder der Dresdener Künstlervereinigung „Brücke“, denen die außereuropäische Kunst schriftloser Völker die Bildsprache für eine affektgeladene Betrachtung der Gesellschaft von unten an die Hand gab. Danach überlebte die Stilllebenmalerei nur noch in den entrückten Zonen surrealistischer Verfremdung oder als Vorwand für abstrahierende oder expressive Kompositionen.⁴⁹

Als Figur am Rande, geradezu als Ver-rückter, Entfremdeter, hat Van Gogh wie Cézanne seinen Platz inmitten des entscheidenden Bruchs zwischen einer Medienwelt, in der das Ölgemälde noch eine zentrale Stellung einnahm, und dem System technisierter Medien, in dem das Originalkunstwerk mit seiner „Aura“ überwunden wurde.⁵⁰ In den traditionellen Stilleben waren die manuell produzierten Gegenstände des Alltagslebens gesteigert und verdichtet präsent. Doch den Werthorizont, innerhalb dessen die Dinge beurteilt wurden, hat die Warenwelt des globalisierten Kapitalismus einer radikalen Umwertung unterzogen. Mit dem Gegenstand verbundene Versprechungen und das Kapital Aufmerksamkeit traten darin in den Vordergrund. Antonin Artaud, der im Frühjahr 1947 über Van Gogh als einen durch die Gesellschaft Selbst-Gemordeten schrieb,⁵¹ und Michel Foucault, der 1961 sein erstes historisches Werk *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft* veröffentlichte,⁵² haben dafür sensibel gemacht, dass nur Außenseitern der Ausbruch aus der Warenwelt, und oft nur in einem zunächst als abseitig abgewerteten Œuvre, gelingen kann. Artaud stellte die Wahrheit jener Welt, die Van Gogh auch in seinen Stilleben herbeisehnte, über die der Bürger, die ihn im Frühjahr 1889 in eine geschlossene Anstalt und damit letztlich in den Selbstmord trieben. Foucault sah ein wechselseitiges Abhängigkeitsverhältnis zwischen den Asylen der „aliénés“ – all jener nutzlosen Vagabunden und Geisteskranken, die seit dem Zeitalter der Vernunft aus dem Kreis der Produktiven ausgegrenzt wurden – einerseits und der Durchsetzung aufgeklärter Standards andererseits. „Raison“ und „déraison“ waren für ihn nur die Kehrseiten einer Medaille, und er machte keinen Hehl daraus, dass er die „aliénés“, die „Entfremdeten“, für interessanter hielt als die Vertreter einer modern-liberalen Lebensordnung. Van Gogh war ein „aliéné“, der sich an der Schwelle zum Durchbruch der modernen Waren- und Medienwelt dieser entzog – und gerade dadurch am Kunstmarkt bald alle Preise sprengte, mit denen man ein einzelnes Objekt noch beziffern kann. Als Gestalt unserer visuellen Erinnerungskultur ist er eine Figur des medialen Bruchs, der sich als Riss noch durch unsere Praxis zieht.

Sein Werk markiert bis heute die Nostalgie nach einer verlorenen Welt: In ihr antworten die Dinge noch auf unsere Emotionen, in ihr sprechen sie noch vom Leben. Dorthin wendet sich unsere Phantasie – auf der Flucht vor der Welt der industriell hergestellten, jenseits des Konsums bedeutungslosen Objekte, nur Zeugnisse von den Versprechungen, mit denen Werbung, Marketing und Branding sie aufgeladen haben, oder vom Status ihrer Benutzer. All diesen Phantasmen erliegt die zynische Vernunft der Postmoderne, obwohl die dahinterstehende Lüge doch immer schon durchschaut ist, längst bevor die ökologischen Auswirkungen der Verpackungswelt offenbar wurden. Van Gogh malt uns hinter diese alltägliche Lüge zurück. Er zeigt unser gestörtes Verhältnis zu den Dingen: zugleich die Nostalgie nach Einheit mit dem, dessen wir bedürfen, und die unwiederbringliche Entfremdung⁵³ davon.

- ¹ Vgl. Zemel 1980, S. 59–78.
- ² Zur Van-Gogh-Rezeption vgl. Koldehoff 2003. Dort S. 34–52 zu Julius Meier-Graefe, der den ambivalenten Charakter der Van-Gogh-Rezeption zwischen den Avantgarden und einem retrospektiven Kunstgeschmack Anfang des 20. Jahrhunderts erkannt hat. Zum Van-Gogh-Mythos und seinen quasireligiösen Ritualen vgl. Heinich 1991, S. 13–92.
- ³ Oskar Bätschmann: *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln 1997.
- ⁴ Michael F. Zimmermann: *Industrialisierung der Phantasie. Der Aufbau des modernen Italien und das Mediensystem der Künste, 1875–1900*, Berlin 2006, S. 10–18; ders.: Versuch über Van Gogh und die illustrierte Presse, in: *Interkulturelle Kommunikation in der europäischen Druckgraphik im 18. und 19. Jahrhundert*, hrsg. von Philippe Kaenel und Rolf Reichardt, Hildesheim u. a. 2007, S. 799–820.
- ⁵ Ebert-Schifferer 1998.
- ⁶ Zur Terminologie früher Stilleben: Alan Chong: Contained Under the Name of Still Life. The Associations of Still-Life Painting, in: *Still-Life Paintings from the Netherlands 1550–1720*, Ausst.-Kat. Rijksmuseum, Amsterdam 1999, S. 11–37.
- ⁷ Julie Berger Hochstrasser: *Still Life and Trade in the Dutch Golden Age*, New Haven/London 2007.
- ⁸ Friederike Kitschen: *Cézanne. Stilleben*, Ostfildern-Ruit 1995; Michael F. Zimmermann: Expérimentations scientifiques et esthétiques. La vision comme action cognitive selon Helmholtz et Cézanne, in: *L'impressionnisme entre art et science. La lumière au prisme d'Augustin Fresnel (de 1790 à 1900)*, hrsg. von Gérard Mourou, Michel Menu und Monica Preti, Paris 2018, S. 163–184.
- ⁹ Angegeben sei von der Literatur zu diesem vielleicht meistinterpretierten Werk der Kunstgeschichte seit der Romantik nur Carol Armstrong: Counter, Mirror, Maid. Some Infra-thin Notes on *A Bar at the Folies-Bergère*, in: *12 Views of Manet's Bar*, hrsg. von Bradford R. Collins, Princeton 1996, S. 25–46, bes. S. 27–32 (über das Stilleben).
- ¹⁰ Vgl. Chicago 2001, S. 129–132, 161–261, 240; Bailey 2016, S. 88–97.
- ¹¹ Derrida 1992.
- ¹² Vgl. 's Hertogenbosch 1987, S. 174–177; Louis van Tilborgh: *The Potato Eaters. Van Gogh's First Attempt at a Masterwork*, in: *The Potato Eaters by Vincent van Gogh/De aardappeleters van Vincent van Gogh*, Ausst.-Kat. Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam 1993, S. 9–48.
- ¹³ Roland Dorn: *Stilleben*, in: Wien 1996, S. 205–209.
- ¹⁴ Zu Van Goghs Konzept des „moutonner“ vgl. Brief 264, 17.9.1882, in: Van Gogh 2009.
- ¹⁵ Vgl. Martin 1998, S. 77–92.
- ¹⁶ Zu Walter Benjamins Begriff der „Vergängnis“ vgl. Bettine Menke: *Das Trauerspiel-Buch. Der Souverän – das Trauerspiel – Konstellationen – Ruinen*, Bielefeld 2010, S. 45–53.
- ¹⁷ Robin Curtis: Einführung in die Einföhlung, in: *Einföhlung. Zu Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts*, hrsg. von dems. und Gertrud Koch, München 2009, S. 11–30.

- ¹⁸ Frank Büttner: Das Paradigma „Einfühlung“ bei Robert Vischer, Heinrich Wölfflin und Wilhelm Worringer. Die problematische Karriere einer kunsthistorischen Fragestellung, in: *200 Jahre Kunstgeschichte in München. Positionen – Perspektiven – Polemik, 1780–1980*, hrsg. von Christian Drude und Hubertus Kohle, München/Berlin 2003, S. 82–93.
- ¹⁹ Giacomo Rizzolatti und Maddalena Fabbri-Destro: Mirror Neurons. From Discovery to Autism, in: *Experimental Brain Research* 200,3/4 (2010), S. 223–237.
- ²⁰ Bettine Menke: *Prosopopöia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*, München 2000.
- ²¹ Alva Noë: *Action in Perception*, Cambridge, MA/London 2004; *Philosophie der Verkörperung. Grundlagentexte zu einer aktuellen Debatte*, hrsg. von Joerg Fingerhut, Rebekka Hufendiek und Markus Wild, Frankfurt am Main 2013.
- ²² Michael F. Zimmermann: *Seurat*, Paris u. a. 1991, S. 227–275; Jonathan Crary: *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, MA/London 1992, S. 11–79.
- ²³ Suzanne Veldink: Van Gogh and Neo-Impressionism, in: Amsterdam 2013b, S. 350–363. Siehe auch Maite van Dijk: Van Gogh and the Laws of Colour. An Introduction, in: ebd., S. 216–225.
- ²⁴ Zu Van Gogh und Daumier vgl. Brief 267, etwa 19.9.1882, in: Van Gogh 2009, dt. Übersetzung in: Van Gogh 2017.
- ²⁵ Zu Van Goghs Japonismus vgl. Elisa Evett: *The Critical Reception of Japanese Art in Late Nineteenth-Century Europe*, Ann Arbor 1983; Cornelia Homburg: Van Gogh's Japan. Embracing an Idea, in: Amsterdam 2018, S. 92–127; Louis van Tilborgh: From Stock-in-Trade to Constant Solace, in: Chris Uhlenbeck, ders. und Shigeru Oikawa: *Japanese Prints. The Collection of Vincent van Gogh*, London 2018, S. 11–43.
- ²⁶ Białostocki 1981. Über das Nachwirken am Emblem orientierter Bedeutungs-generierung vgl. Ten-Doesschate Chu 1996.
- ²⁷ Vgl. Ködera 1990.
- ²⁸ Vgl. Florenz 1990, S. 39, 46.
- ²⁹ Zu Van Goghs Technik vgl. Amsterdam 2013a.
- ³⁰ Sjraar van Heugten: Die wachsende Beziehung zwischen van Goghs Zeichnungen und Gemälden, in: Wien 2008, S. 33–48.
- ³¹ Vgl. dagegen Arnold 1973, S. 118–123.
- ³² Vgl. Amsterdam 2006b.
- ³³ Heidegger 1994. Vgl. Annemarie Gethmann-Siefert: Martin Heidegger und die Kunstwissenschaft, in: *Heidegger und die praktische Philosophie*, hrsg. von ders. und Otto Pöggeler, Frankfurt am Main 1988, S. 251–285.
- ³⁴ Martin Heidegger: *Sein und Zeit* (1927), Tübingen 1979, S. 180–230, hier S. 181, 184.
- ³⁵ Linda Nochlin: Gustave Courbet's Meeting. A Portrait of the Artist as a Wandering Jew, in: *The Art Bulletin* 49,3 (1967), S. 209–223.
- ³⁶ Schapiro 1968; Schapiro 1994.
- ³⁷ Derrida 1992.

- ³⁸ Eine Rekonstruktion der Debatte im Ausgang von Derrida findet sich bei Batchen 2009, S. 35–42. Vgl. dagegen eine Stellungnahme zugunsten Schapiros: Kerstin Thomas: *The Still Life of Objects. Heidegger, Schapiro, and Derrida Reconsidered*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 60,1 (2015), S. 81–102. Vgl. auch Carlo Bordini: *Le scarpe di Heidegger. L'oggettività dell'arte e l'artista come soggetto debole*, Chieti 2010 – eine Rekapitulation der Diskussion aus der Sicht eines originellen Verteidigers sozialhistorischer Perspektiven. Nach Bordini ermöglicht die Einfühlung des Betrachters (durchaus im Sinn von Theodor Lipps, vgl. S. 71) diesem einen Zugang zur sozialen Welt des Sujets und lässt den Künstler als Vermittler in den Hintergrund treten. Damit eröffnet sich ein neuer Zugang zur sozialen Welt des Bildes, doch erübrigt sich zugleich Schapiros „Restitution“ der Schuhe an Van Gogh.
- ³⁹ Derrida 1992, S. 304, 349–351, 379–388.
- ⁴⁰ Hartmut Böhme: *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, Reinbek 2006, S. 373–411.
- ⁴¹ Zum Stil der Gemälde über Schuhe und zu Schapiros Insistieren auf den künstlerischen Verfahren vgl. Gockel 2007.
- ⁴² Biographisches zum Zusammenleben Theo und Vincent van Goghs während der Pariser Zeit: Naifeh/Smith 2012, S. 682–733. Vgl. u. a. Brief von Theo van Gogh an Jo Bongers, 26.7.1887, in: *Brief Happiness. The Correspondence of Theo van Gogh and Jo Bongers*, hrsg. von Leo Jansen und Jan Robert, Amsterdam/Zwolle 1999, S. 63–65.
- ⁴³ Böhme 2006 (wie Anm. 40), S. 397–411.
- ⁴⁴ Michael F. Zimmermann: Cézanne und die Zeit des Stilllebens, in: *Allegorie. DFG-Symposium 2014*, hrsg. von Ulla Haselstein in Zusammenarbeit mit Friedrich Teja Bach, Bettine Menke und Daniel Selden, Berlin 2016, S. 303–332, 748–756.
- ⁴⁵ Zu Affekt und Medium vgl. auch Marie-Luise Angerer: *Vom Begehren nach dem Affekt*, Zürich/Berlin 2007, S. 7–16; Michaela Ott: *Affizierung. Zu einer ästhetisch-epistemischen Figur*, München 2010, S. 13–42.
- ⁴⁶ Griselda Pollock: *Stark Encounters. Modern Life and Urban Work in Van Gogh's Drawings from The Hague, 1881–3*, in: *Art History* 6,3 (1983), S. 330–358, hier S. 349. Vgl. Amsterdam 1980.
- ⁴⁷ Vgl. Silverman 2000, S. 119–179.
- ⁴⁸ Yve-Alain Bois: Kahnweiler's Lesson, in: ders.: *Painting as Model*, Cambridge, MA/London 1993, S. 65–97; Michael F. Zimmermann: Kritik und Theorie des Kubismus, in: *Prenez garde à la peinture! Kunstkritik in Frankreich 1900–1945*, hrsg. von Uwe Fleckner und Thomas W. Gachtgens, Berlin 1999, S. 425–480.
- ⁴⁹ Eberhard König: Begriffsgeschichtlicher Teil, in: *Stilleben*, hrsg. von dems. und Christiane Schön, Berlin 1996, S. 13–36.
- ⁵⁰ Burkhardt Lindner: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: *Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. von dems., Stuttgart/Weimar 2006, S. 229–251.
- ⁵¹ Artaud 2009; vgl. Isabelle Cahn: Van Gogh/Artaud les suicidés de la société, in: *Paris 2014*, S. 14–31.
- ⁵² Michel Foucault: *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft* (frz. 1961), Frankfurt am Main 1969.
- ⁵³ Zu Entfremdung als „Beziehung der Beziehungslosigkeit“ vgl. Rahel Jaeggi: *Entfremdung. Zur Aktualität eines philosophischen Problems*, Berlin 2016, u. a. S. 31–45 (zu Heidegger und Marx).