

Zeitschrift: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich
Herausgeber: Kunsthistorisches Institut der Universität Zürich
Band: 7 (2000)

Artikel: Zur Malerei Van Goghs, 1884-1886
Autor: Dorn, Roland
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-720065>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

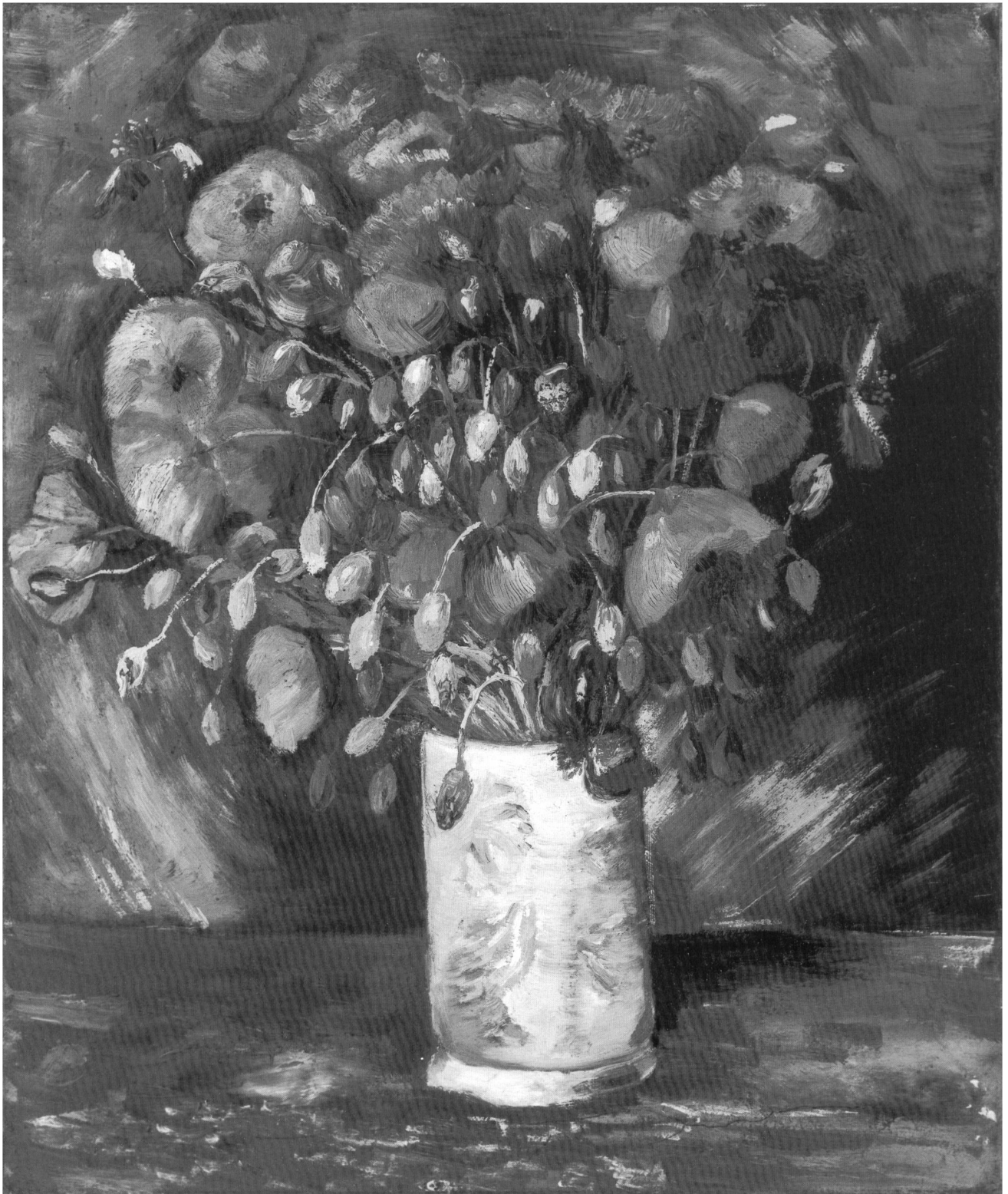
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 01.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



Anonym, früher Vincent van Gogh zugeschrieben, »Bouquet de coquelicots«, Öl auf Leinwand, 56 x 46,5 cm, Wadsworth Atheneum, Hartford, Bequest of Anne Parrish Titzell (De la Faille 279).

Zur Malerei Van Goghs, 1884–1886

»Le Moulin de la Galette«: Studie, Wiederholung, Kopie von anderer Hand?

»Le Déjeuner, harengs et tomates«: eine Fälschung?

Knapp zwei Jahre lang lebte und arbeitete Vincent van Gogh in Paris, von Anfang März 1886 bis Mitte Februar 1888. Quartier nahm er während dieser Zeit bei seinem Bruder Theo, der im Juni 1886 eigens seine Junggesellenbude in der Rue Laval gegen eine geräumigere Wohnung in der Rue Lepic tauschte, um sich und vor allem seinem Bruder genügend Raum zu schaffen. Über ein eigenes Atelier scheint Vincent – er führte seit seinen künstlerischen Anfängen seinen Vornamen quasi als Pseudonym¹ – in Paris nie verfügt zu haben.

So enden bereits an dieser Marginalie die Gewissheiten. Denn anders als in den vorausgegangenen und folgenden Zeiträumen, da Vincent die regelmässigen Geldsendungen seines Finanziers Theo zu quittieren hatte, erübrigte sich während der Zeit des Zusammenlebens der Brüder weitgehend diese Geschäftskorrespondenz, die eher nebenbei ganz trefflich über die jeweils aktuellen Intentionen und Projekte des Künstlers unterrichtet. Dessen stetes, selbst durch heftigste Kontroversen mit Theo kaum zu trübendes Bedürfnis sich mitzuteilen, wäre freilich ohne Nutzen für die Historie geblieben, hätte Theo nicht geduldig die Episteln seines Bruders gestapelt...

Von den wenigen Briefen Vincents, die aus der Zeit seines Parisaufenthalts bekannt sind, ist immerhin noch fast die Hälfte – vier von neun – während temporärer Absenzen an Theo gerichtet, von den übrigen je einer an eine Schwester, an befreundete Kollegen, an Vincents Heimatgemeinde. Ferner finden sich hie und da Bemerkungen über Vincent in Theos Korrespondenz mit Familienangehörigen bzw. in der entsprechenden Korrespondenz von Andries Bonger, Theos Freund und späterem Schwager.

Selbstverständlich hat man nicht gerastet noch geruht, ehe dieser missliche Mangel überbrückt, ergänzende Information beschafft war: Zeugnisse aller Art, von Erinnerungen anderer bis hin zu zeitgenössischen Fotografien, die Sujets klären, die Van Gogh beschäftigt hatten. Zusammengetragen und zusammengestellt hat diese Materialien Bogomila Welsh-Ovcharov anlässlich der Ausstellung »Van Gogh à Paris«.²

Seither ist man bestens unterrichtet – zum Beispiel über die »Moulin de la Galette«. Unter dieser Bezeichnung waren zwei der letzten drei Mühlen auf der »Butte Montmartre« bekannt: Die eine wurde vormals »Moulin Chapon«, seinerzeit aber »Moulin Le Radet« genannt; die andere, etwas höher auf der Butte, auf deren Grat gelegen, war als »Moulin Debray«, auch als »Le Blute-Fin« geläufig. Van Gogh malte beide (und auch die dritte, die »Moulin à poivre«). Die im Folgenden zu erörternde, in drei Repliken bekannte Komposition zeigt die »Moulin Le Radet«, gelegen an der Rue Girardon, einem die Rue Lepic kreuzenden Strässchen. Von dieser Mühle besaßen die Gebrüder Van Gogh eine weitere Ansicht, gemalt von Auguste Lepère und wohl 1876 entstanden;³ dort blickt man die Rue Lepic hinauf, von der unterhalb der Mühle die Rue Girardon abzweigt. Van Gogh jedoch hatte seine Staffelei an der nächsten, höher am Berg gelegenen Kreuzung aufgestellt (heute münden dort die Rue Norvins und die Avenue Junot ein) und die Kneipe an der Ecke wiedergegeben, hinter der die Mühle aufragt. Auch die »Guinguette«, die zugehörige Gartenwirtschaft zu Füßen der Mühle, hat Van Gogh gemalt, samt der kahlen Stirnwand eines Gebäudes, hinter der sich das Tanzlokal verbirgt, das Lautrec wenig später verewigte: »Au Bal du Moulin

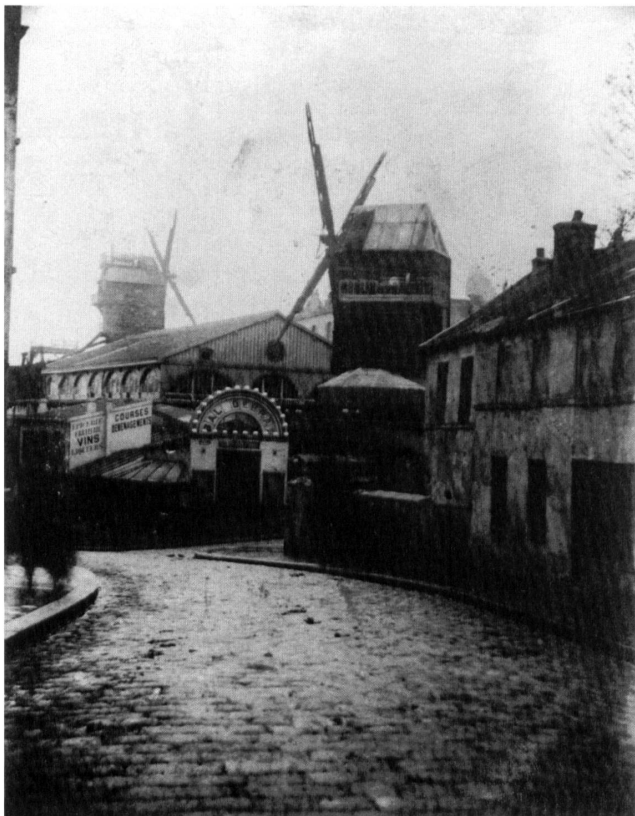


Abb. 1: Die Rue Lepic mit der Moulin de la Galette («Le Radet»); vorn an der Kreuzung mit der Rue Girardon das Tor zum Bal Debray (Renoirs »Moulin de la Galette«) und dahinter der Bal de la Moulin de la Galette (Ansicht des Interieurs von Lautrec); im Hintergrund die Moulin Le Blute-Fin. Fotografie von J. Ducom, 1882.

de la Galette«. Renoirs »Moulin de la Galette« jedoch gibt ein anderes Ausflugslokal wieder, dessen Zugang sich unten an der Rue Girardon gleich bei der Kreuzung der Rue Lepic befand.

Fotografien von Atget und Roger-Viollet⁴ untermauern die erschöpfende Darstellung, die Bogomila Welsh-Ovcharov der Topografie angedeihen lässt, und gestatten ihr den Vergleich mit Van Goghs »réalisme presque naïf«, der sich lediglich die Freiheit nehme, die beiden hinter der Mühle aufragenden Giebel (u. a. des Ballsaals) niedriger zu setzen; hierzu später noch ein Wort. Die Komposition gerät somit zum Beleg, dass Van Gogh der Lockung des Impressionismus zeitweilig widerstanden und eine handfestere Spielart des Naturalismus vorgezogen habe. Dass von ihr mehrere Repliken existieren, ist nur aus einer Fussnote zu erschliessen. Eine davon ist unter Berufung auf einen Brief Vincents an einen Kollegen schlankweg als das dort erwähnte Tauschobjekt vereinnahmt.⁵

Der künstlerische Part ist mit ein paar Etiketten aus dem ästhetischen Repertoire ebenso leichtthin abgetan, wie sich in den Kommentaren zu »La Guinguette« die Datierungsfrage mit dem Hinweis auf die Laubfarbe (im Gemälde) oder Blattlosigkeit (in der Zeichnung) erledigt.⁶ Immerhin aber darf »La Guinguette« Grösseres erahnen lassen, wahrlich Bedeutendes wie das Arleser »Café de nuit« und »Le Café, le soir«.

So ist denn selbst in seriösen Publikationen des ausgehenden 20. Jahrhunderts zum Werk Van Goghs ein seltsamer Zwiespalt zu beobachten, der vor »besser dokumentierten« Perioden keineswegs endet.

Einerseits ist da ein Klammern am Dokument, am Fakt, am Foto zu bemerken. Ohne Material- und Pigmentanalysen, ohne radiografische oder infrarotreflektografische Abklärung des Befunds hat – dieses Resümee erlaubt die Debatte um die »Donation Gachet«⁷ – ein Authentizitätszeugnis mittlerweile wenig Chancen, ernst genommen zu werden. Leider ist es ja kein Scherz unter Kollegen, wenn neuerdings immer mehr Gemälde Van Goghs auf den Tag genau datiert werden.⁸

Andererseits ist ein Hang zu Irrationalem nicht zu übersehen, gewinnen überwunden geglaubte Muster in Argumentation und Diktion an Boden, denen mit rationalen Methoden kaum beizukommen ist: Einflüsse, Ahnungen, Prophetereien. Neben die alten Mythen – vom gescheiterten Prometheus zum Beispiel, dem altroten, schon schütterten Faden der Van Gogh-Interpretation – treten neuere, insbesondere die Mystik von Buchstabe und Zahl. Das abstruseste Beispiel hierfür lieferte das Geplänkel um die »Sonnenblumen«, in der sich die Verfechter der These, die Yasuda-Version sei eine Fälschung, hinter Scheinlogismen verschanzen; de facto wird mit logisch nicht zulässigen Folgerungen aus dokumentierten Details hantiert. Georg Christoph Lichtenberg hätte gewiss seine helle Freude an dieser Posse, in der unter anderem unerbittlich auf die in einem Brief Van Goghs genannte Zahl von zwölf und vierzehn Sonnenblumen gepocht wird, wo das unbedarfte Auge in den beiden fraglichen Kompositionen mühelos dreizehn und fünfzehn zählt.⁹

Vermutlich artikuliert sich in all dem, im Pochen auf den Buchstaben ebenso wie im Misstrauen ins Bild, nicht mehr als die Sehnsucht nach den guten alten Deutungsmustern, den Ismen und anderen selbsthaftenden Labeln, angesichts der durch die Beiträge naturwissenschaftlicher Observanz komplexer gewordenen Disziplin – Beiträge, die zudem eine Umorientierung fordern, weg von der Erkundung von Bildtraditionen und (mehr oder minder parallel zu den Tendenzen der Kunst des 20. Jahrhunderts) hin zu einer Beschäftigung mit der »Mache«, mit den Arbeitsweisen des Künstlers. Aber auch naturwissenschaftliche Analysen liefern ja nicht von selbst Beweise, sondern zunächst einmal interpretationsbedürftige Daten, noch dazu meist in Form von Graphen und Bildern. Es wird denn auch weiterhin an der Stringenz der Interpretation liegen, die folgende nicht ausgenommen, wie zulässig und wie verlässlich die darauf gegründeten Folgerungen ausfallen.

»Le Moulin de la Galette«

»Moulin de la Galette«: Gleich zweimal prangt dieser Schriftzug im Bilde, hoch oben über dem Einstieg in die Mühle und über der Tür zur »Buvette«, deren Flanken weitere Schriftzüge zieren. Dem zur Rechten – »Vins Liqueurs« – folgt das Auge einer leicht ansteigenden Gasse hinauf, die 1911 der heutigen Avenue Junot zu weichen hatte. Vorbei an dem zur Linken – »Commerce de Vins« – und gehemmt von einem Laternenpfahl, senkt sich der Blick die Rue Girardon hinab, die den Vordergrund quert. Diese Hebung und Senkung des Terrains sind in etwa das einzige Moment, das die zeichnerische Erfassung der Eckkneipe in der Bildmitte von Lehrbuchbeispielen zur Architekturperspektive scheidet. Deren Korrektheit endet denn auch bereits – motivisch bedingt – am sich leicht hangabwärts neigenden Korpus der dahinter aufragenden Mühle. Die Pergola der Gartenwirtschaft entlang der Rue Girardon fügt sich, da nahezu ohne Verkürzung, kaum noch ins perspektivische Konzept und zur Rechten schlingert der Blick entlang an einer nachgerade oszillierenden Front von Gebäuden. Hier suggeriert das Gemälde zudem mehr bauliche Verschiedenheit als die zeitgenössische Fotografie von H. Roger-Viollet belegt. Der essentielle Unterschied zu dieser Fotografie aber, das nahezu völlige Versinken des Dreiecksgiebels eines an die »Guinguette« grenzenden Gebäudes hinter der Traufleiste der Eckkneipe, dürfte daher rühren, dass der Maler ein paar Schritte näher an der Fassade stand als der Fotograf. Das Resultat ist eine Art Weitwinkel-effekt, der für Van Goghs Bilddispositionen überaus charakteristisch ist, wie Fritz Novotny bereits 1938 (an späteren Arbeiten des Künstlers) dargetan hat.¹⁰ Ebenso charakteristisch im Übrigen wie das bloße Ungefähr, mit der ein perspektivisch halbwegs korrekt erfasstes Zentralmotiv zu den Bildrändern hin zu Ende geführt ist. Beides jedoch markiert präzise den für Van Goghs Arbeitsweise üblichen Ausgangspunkt: das »motif« und dessen zeichnerische Klärung, zu der im Grunde erst nachher Farbe hinzutreten braucht.

Auch die Disposition der Farbe erläutert zunächst einmal Aspekte des Motivs, den »effet«, hier »à contre-jour«: eine düstere Häuserzeile unter trübem Himmel, getaucht ins diffuse Licht einer hoch stehenden, den Dunst der Stadt nur mühsam durchdringenden Sonne, wie die ebenso diffuse Schattenzone entlang der Gebäude suggeriert. Figürliche Staffage rundet zu guter Letzt die Disposition zur Komposition ab – und spätestens an diesem Punkt wird es unumgänglich, zwischen den verschiedenen Versionen zu unterscheiden.

Das Gemälde in der Berliner Nationalgalerie (Abb. 3) – in diesem Punkt übereinstimmend mit der Version der Stiftung Langmatt in Baden (Abb. 4) – zeigt links neben der Laterne eine Gruppe von vier Personen, präziser: eine oben auf der Höhe der »Buvette« stehende Männerfigur, rechts von ihr und etwas tiefer gesetzt ein die Rue Girardon hinabschreitendes Paar, dem von links unten eine weitere Männerfigur entgegensteigt. Zusammen mit der korrespondierenden Frauenfigur rechts der Laterne vor dem Fensterintervall der »Buvette« erläutern die Platzierung und Gruppierung dieser fünf Figuren somit das räumliche Gefälle, während ein sechstes, wiederum männliches Figürchen auf der Höhe des Zugangs zur »Guinguette« mittels eines etwas höheren Standorts und der Distanz zur übrigen Staffage den Anstieg der einmündenden Gasse veranschaulicht.

Die Version im Kröller-Müller-Museum Otterlo (Abb. 2) gibt drei weitere Figürchen, ein Paar kleiner Mädchen vorn an der Kreuzung und ganz rechts, ganz hinten in der Gasse eine sich entfernende Frauenfigur. Sichtlich gerät hierdurch der Wunsch, möglichst unterschiedliche Figurentypen zu verwenden, in Konkurrenz zur räumlichen Disposition, die auf diese Weise eher verunklärt wird. Diese Beobachtung lässt sich im Vergleich der Versionen in Otterlo und Berlin an weiteren Details vertiefen: Anstelle des Kinderpaars ist in letzterer die Fundamentkante der Gebäudezeile durchgezogen, nimmt ein Pinselzug die Richtung des Rinnsteins entlang der einmündenden Strasse auf; zugleich sind die anliegenden Gebäude farbig präziser voneinander geschieden. Weitere und deutlichere Kriterien, die das Verhältnis beider Versionen zueinander klären, liefert der radiografische Befund.

Die Version in Otterlo (Abb. 2a) ist offenkundig in einem Zuge »durchgemalt«. Dies belegen nicht zuletzt die Figuren, die sämtlich in der nassen Farbschicht sitzen, daher bereits vorhandenes Farbmaterial verformen oder verschleppen und infolgedessen allesamt in der Radiografie zeichnen. So auch der Laternenpfahl, bei dem es sich wie bei den Figuren um eine zweifellos erst im Endstadium der Ausführung eingefügte Zutat handelt – anders als bei den Flügeln der Windmühle, die von vornherein fixiert waren.

Der markanteste Unterschied zur Version in Berlin (Abb. 3a) ist denn auch, dass dort in der Radiografie die Windmühlenflügel fehlen und sowohl die Figuren als auch die Laterne kaum Spuren hinterlassen, während der Pinselduktus ruhiger, straffer wirkt. All dies deutet auf eine effizientere Vorgehensweise, erlaubt der Verzicht auf die Windmühlenflügel in der Anlage doch eine unbehinderte,



Abb. 2: Vincent van Gogh, »Moulin de la Galette«, 38,2 x 46 cm, Öl auf Leinwand, Kröller-Müller-Museum, Otterlo (De la Faille 227).

Abb. 2a: Radiografie.

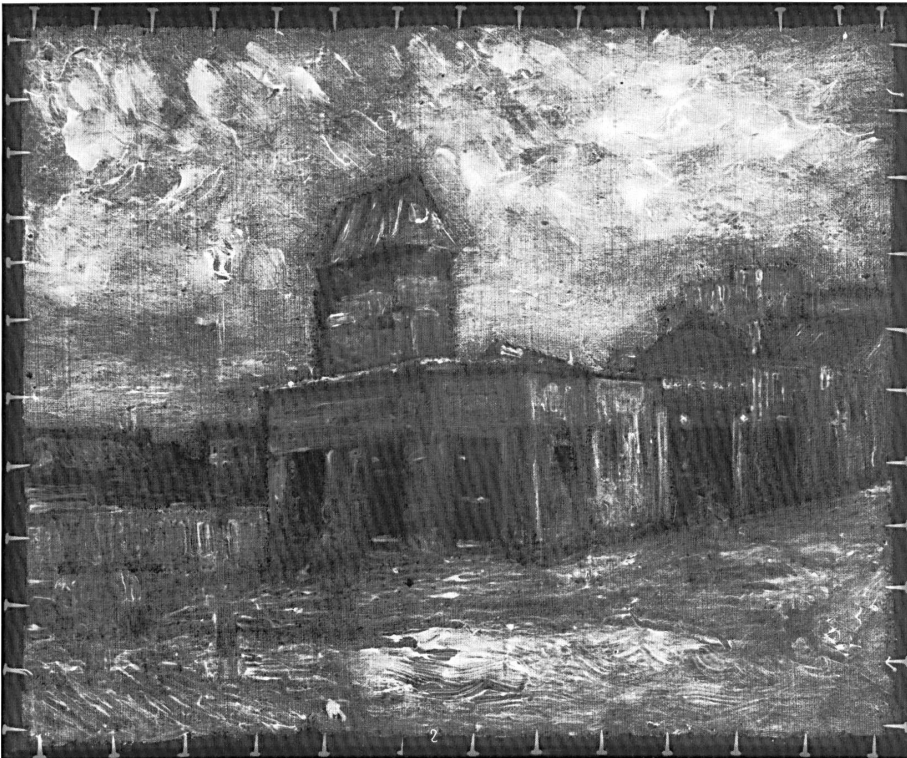


Abb. 3: Vincent van Gogh, »Moulin de la Galette«, 37 x 45,5 cm, Öl auf Leinwand, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin, Nationalgalerie (De la Faille 228).

Abb. 3a: Radiografie.

daher homogenere Durchbildung des Himmels und später eine filigranere Setzung der Windmühlenflügel gegen das Licht. Ansonsten decken sich die beiden Kompositionen exakt, wie man durch Über-einanderlegen der Radiografien unschwer feststellen kann. Dabei fällt allerdings auf, dass die Berliner Version möglicherweise an allen Seiten geringfügig beschnitten ist, während bei der in Otterlo offensichtlich die originalen Kanten der Bildfläche bewahrt sind (oben und unten vielleicht sogar mehr als dies).

Nach dem künstlerischen und technischen Befund zu urteilen, dürfte die Version in Otterlo daher als spontanere Erstversion zu deuten sein, der mit der Berliner Version eine bedachtere, die Bilddisposition präziser herausarbeitende Zweitfassung folgte.

Wendet man sich nun der dritten Version zu, die in Baden verwahrt wird, und legt deren Radiografie (Abb. 4a) über die der beiden anderen Versionen, so decken sich die Kompositionen nur in der linken Bildhälfte ziemlich exakt; die Architekturpartie zur Rechten jedoch ragt deutlich weiter in den Himmel. Vor allem aber sticht zweierlei sofort ins Auge: Von der Komposition fehlt in der Radiografie der Badener Version nichts, nicht einmal die Laterne und die in keiner der anderen Radiografien vorhandene Fahnenstange samt der Tricolore. Andererseits fehlt in den ausgesparten Partien die dünne, zusammenhängende Weissstrukturierung (sie entspricht einem Anteil von stark metallhaltigem Pigment, vermutlich Bleiweiss, in den entsprechenden Partien), die bei den beiden anderen Versionen durchgängig zu beobachten ist. Dies jedoch lässt nur einen Schluss zu: Hier wird auf einer anderen Basis gearbeitet, hier waltet eine andere Hand.

Mit Archivalien ist dieser Verdacht nicht auszuräumen, zumal für alle drei Versionen die Provenienzanangaben in J. B. de la Failles Werkverzeichnis einstweilen nur zu einem Bruchteil verifizierbar sind. Die erste von diesen dreien, die ihren definitiven Standort erreichte, war die Version in Otterlo, die 1912 in den Besitz von Helene Kröller-Müller gelangte. Als einziger Vorbesitzer wird Amédée Schuffenecker angegeben, ein »marchand-amateur« wie die meisten, deren Name in den drei Provenienzlisten auftaucht. So ist Amédée Schuffenecker zwar bereits 1901 als Besitzer einer »Moulin de la Galette« belegt, doch steht dahin, ob es sich um dieses oder ein anderes Gemälde handelte.¹¹

Für die Berliner Version, die Alfred Gold 1929 der Nationalgalerie verkaufte, wird Ambroise Vollard als frühester Besitzer genannt; in dessen Geschäftsunterlagen ist hierfür bislang kein Beleg zu finden. Nachweisbar ist diese Version einstweilen erst im Jahr 1915 bei der Panama Pacific International Exhibition in San Francisco, deren Aufkleber sich fragmentiert auf dem Keilrahmen erhalten hat; im zugehörigen Katalog ist kein Leihgeber vermerkt.¹²

Für die dritte Version schliesslich wird eine illustre Reihe von Vorbesitzern angegeben, beginnend mit einem M. Tabarant (Adolphe Tabarant?), später folgen Aubry und Denys Cochin. Verifizierbar ist davon nur der letzte Teil: Sidney W. Brown erwarb diese Version 1917 von der Galerie Druet; Rechnung und Quittung haben sich erhalten, die darauf vermerkte Inventarnummer 8644

korrespondiert mit einem Aufkleber Druets auf dem Keilrahmen (Abb. 4b), unter dem ein weiterer Aufkleber desselben Händlers mit der Nummer 8376 zu Tage kam (Abb. 4c). Dies wiederum deckt sich mit den Angaben des Werkverzeichnisses, das Druet zweimal – in den Jahren 1914 und 1917 – in der Provenienz aufführt.¹³

Dann klebt da aber noch ein weiteres Zettelchen auf dem Keilrahmen der Brown'schen Version, bedruckt »Moulin de la Galette.« und mit dem handschriftlichen Zusatz »(1887)« versehen. Typografie und Papierqualität – eine edle Garamond auf einem feinen Vergé – signalisieren jedem halbwegs mit derlei Vertrautem, dass es sich um einen Ausschnitt aus der von Félix Fénéon redigierten Katalogbroschüre handelt, die im Januar 1908 die Ausstellung »Cent Tableaux de Vincent van Gogh« (Abb. 4d) in der Galerie Bernheim Jeune begleitete. Als man den Zettel ablöste, kam auf dessen Rückseite, wie zu erwarten war, der gedruckte Vermerk »26. Tournesols défileur.« (Abb. 4e) zum Vorschein. Der Zettel verweist demnach auf Nummer 18 dieses Katalogs, in dem unter Nummer 17 noch eine weitere »Moulin de la Galette« aufgeführt ist. – Suggestiert wird auf diese Weise, man habe quasi als Souvenir einer Ausstellung dieses Gemäldes eine der potenziell zugehörigen Katalognotizen aufgeklebt. Nur trifft dies leider nicht zu, denn just bei dieser Ausstellung ist deren Zustandekommen und Zusammensetzung ausnahmsweise präzise dokumentiert, angefangen bei der Leihliste von der Hand der Nachlassverwalterin über deren Korrespondenz zur Preisgestaltung bis hin zu dem von Fénéon mit den entsprechenden Preisen annotierten Katalogexemplar: 2500 fcs. für Nummer 17 und 3800 fcs. für Nummer 18. Die fraglichen Gemälde – Ansichten der »Moulin à poivre« (De la Faille 347) und der »Moulin Le Blute-Fin« (De la Faille 346) – blieben unverkauft; sie befinden sich beide noch heute im Nachlass, den das Van Gogh Museum Amsterdam verwahrt.¹⁴

Wer etwas vortäuscht, wird etwas zu verbergen haben. Ein Verdacht ist durch derlei nicht zu entkräften, im Gegenteil. Vergleicht man zudem etwas präziser den technischen Befund, so ergibt sich, dass zwar für alle drei Versionen ein handelsübliches, kommerziell grundiertes Maltuch verwendet ist, doch differieren die Trägermaterialien en detail. Das der Berliner ist (»asymmetrisch«) aus zwei unterschiedlichen Garnen gewebt, mit 9 auf 10–11 Fäden pro Zentimeter. Bei der Version in Otterlo ist das Garn in Kette und Schuss dasselbe und mit je 12–13 Fäden geringfügig feiner; Tuch dieser Garnstärke und Webart ist nach den Untersuchungen des »Laboratoire de Recherche des Musées de France« an den eigenen Beständen für Van Goghs Pariser Jahre am häufigsten nachweisbar.¹⁵ Mit je 20–21 Fäden pro Zentimeter tanzt die Badener Version somit erneut aus der Reihe.

Die These, die Badener Version wiederhole lediglich ein Gemälde Van Goghs, lässt sich freilich – und das war eigentlich der Ausgangspunkt dieser Untersuchung – schon vom anschaulichen Befund (Abb. 4) her begründen. Ihr fehlt schlicht die Präzision, sowohl im Detail als auch in der räumlichen und farbigen Organisation. Verglichen mit den sorgsam gestuften Valeurs der beiden



Abb. 4: Noch Vincent van Gogh zugeschrieben, «Moulin de la Galette», 38 x 46,5 cm, Stiftung Langmatt Sidney und Jenny Brown, Baden (De la Faille 226).

Abb. 4a: Radiografie.

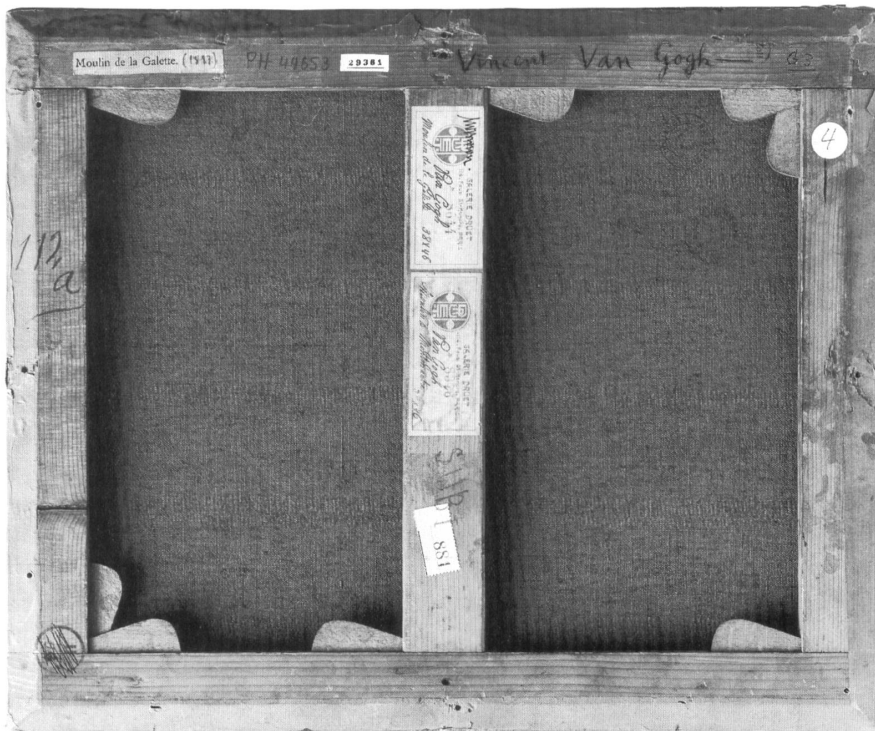


Abb. 4b: Rückseite mit den Aufklebern Druet.

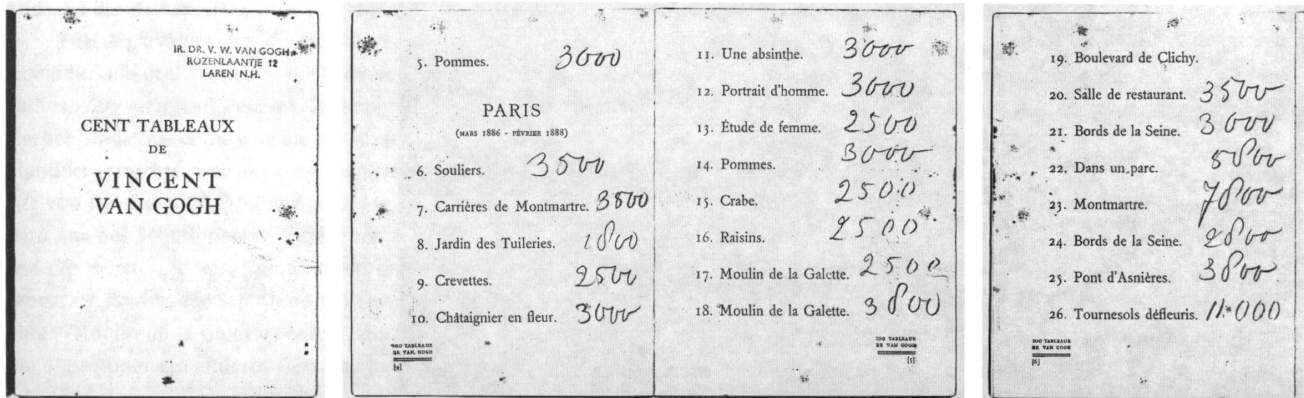


Abb. 4f: Paris, Galerie Bernheim Jeune, *Cent Tableaux de Vincent van Gogh*, 6. Januar bis 1. Februar 1908, Katalogseiten 5 und 6 mit Preisnotaten von der Hand Fénéons, Archiv der Vincent van Goghstichting, Van Gogh Museum Amsterdam.

anderen wirkt sie bunt. Die Figurengruppe zur Linken ist in ihrer räumlichen Zuordnung nicht erfasst, sondern verunklärt, indem die Gesten, die Grössenverhältnisse geringfügig verändert wurden. Auch die Scheidung zwischen dem zinggedeckten Frontkompartiment des Mühlengiebels und der anschliessenden Dachverglasung ist mit ein paar flotten Strichen zu einer Regelmässigkeit vereinheitlicht, die nur die Unkenntnis des Kopisten um den Sachverhalt belegt. Aus demselben Grund geriet die seitliche Aussichtsbalustrade mit der darunter zurückspringenden Kante des Mühlenkorpus, deren perspektivische Umsetzung schon dem Urheber der beiden anderen Versionen sichtlich Schwierigkeiten bereitete, dem Kopisten vollends daneben: Die kurzen vertikalen Pinselhiebe, die ein horizontaler Pinselzug zur Balustrade abschliesst, sind zu einer gegenständlich nicht mehr lesbaren hellen Fläche vereinfacht. Das beredteste Detail ist aber wohl der Giebel über dem mit Ballonleuchten besetzten Zugang zur »Guinguette«, der hier mehr oder minder flächig diesem Zugang als bekrönender Abschluss zugeordnet ist. Realiter hingegen stösst dieser Giebel im (spitzen oder) rechten Winkel auf die Strassenkante (Abb. 1), steht infolgedessen in den beiden anderen Versionen auch stets schräg zum lampionbekrönten Tor zur »Guinguette« und ist farblich getrennt von diesem. Die Berliner Version, die aufgrund der übereinstimmenden Figurenstaffage wohl als unmittelbare Kopiervorlage zu gelten hat, verschleift dies zwar etwas, indem sie den Giebel, dessen rechte Ecke in der Otterloer Version von Kaminen und Mauern verdeckt wird, zum vollständigen Dreieck ergänzt; die Kanten der Baukörper jedoch sind hier präziser markiert, die dazwischenliegenden Wandflächen farblich deutlicher voneinander unterschieden. In der Badener Version sind stattdessen die Konturen verwischt, die Tiefenzüge etwa in den Tür- und Fensterlaibungen verschwunden und das in den anderen Versionen herbe, streng begrenzte Braunrot teilt sich in einem süsslichen Rotbraun fast der gesamten Bildfläche mit, den Rinnsteinen ebenso wie den Architekturen, ja selbst dem Himmel. Die Präzision in Zeichnung und Farbe weicht in der Badener Version schlicht einem blossen Ungefähr, das letztlich nur eines belegt – den Mangel an Bewusstsein für die Aufgabe, die sich der Künstler stellte, von dessen Hand die beiden anderen Versionen sind.¹⁶

Weiss als Farbe

Das eigentliche Thema, das sich Van Gogh vermutlich gestellt hatte, war der Himmel über der »Moulin de la Galette«; präziser formuliert: dessen neutrales, von einem indefiniblem Cremeton getragenes, zum Horizont hin ins Grau changierende Weiss. Letztlich, obgleich nur indirekt, war dieses Weiss wohl auch der Anlass, von derselben Komposition zwei nahezu identische Versionen anzufertigen. Dabei ging es bestimmt nicht darum, ob eine trübe Stimmung recht getroffen ist. Eher schon um die pikturale Spannung innerhalb dieser fast nur vom Pinselduktus strukturierten



Abb. 4c: Aufkleber Druet.



Abb. 4c: Aufkleber Druet.

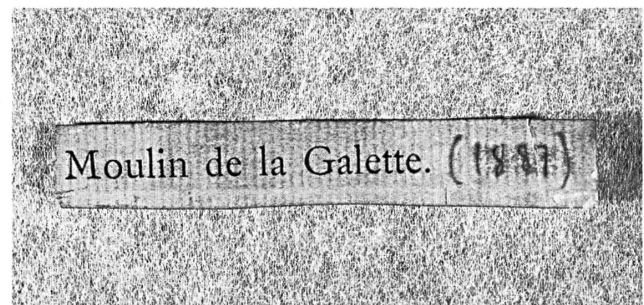


Abb. 4d: Katalogfragment.

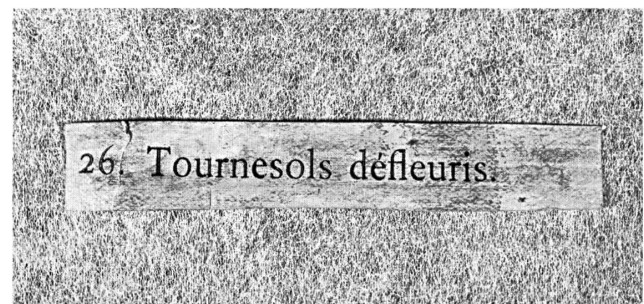


Abb. 4e: Katalogfragment verso.

Fläche, die immerhin gut die Hälfte der Komposition in Anspruch nimmt. Unterschiede im technischen Aufbau – bei der Version in Otterlo schmiert sich der Cremeton über die gesamte Breite und ist nachträglich stellenweise mit einem Blaugrau übergangen, während sich bei der Berliner Version ein bläuliches Grau nahtlos dem Cremeton assoziiert – sind zwar erkennbar, doch führt dies nicht ins Zentrum.

Denn der entscheidende Unterschied zwischen den Versionen in Otterlo und Berlin ist der Palettensatz, der hier wie dort eine Valeurmalerei trägt. Enthält der Palettensatz die drei Primärfarben (Rot, Gelb, Blau) in irgendeiner Form, so sind sowohl in der Farbnuance (»teinte«) als auch in der Helligkeit (»ton«) vollständige und stetige Abstufungen erreichbar, doch bleibt die Frage, ob und inwieweit die erreichbaren Nuancierungen mit den Vorstellungen und Absichten des Künstlers übereinstimmen.

Die Version in Otterlo benutzt ein Ocker als Gelb und ein Braun als Rot, beide warm im Ton, ferner wohl noch andere Erdfarben, und verwendet Blau nur zurückhaltend. Die Berliner Version wirkt kühler, da zumindest das Gelb durch ein in der Nuance kälteres Pigment ersetzt, das Rot(braun), wenn nicht ersetzt, so doch zumindest in der Gewichtung zurückgenommen und wohl auf andere Braunpigmente verzichtet worden ist. Deren Part, die Feinabstufung der Valeurs im Dunkel, übernimmt zu einem guten Teil das Blau, während sich im Bereich mittlerer Helligkeit die Farbanteile der gedeckt gesetzten Primärwerte entfalten. Getragen aber wird das Farbarangement von der Idee, im Licht die volle Spanne zu setzen, von der tiefsten Dunkelheit bis hin zu einem »achromatischen Weiss«, in dem sich die Primärwerte durch Mischung in gleichen Anteilen wechselseitig neutralisieren.¹⁷

Der Achromatismus der Primärwerte eines Palettensatzes setzt den Wert, der den Gesamteindruck definiert und trägt. Jeder Palettensatz erzeugt zwangsläufig einen anderen Achromatismus, und es stellt sich die Frage, ob der Palettensatz, der einen als optimal empfundenen Weisswert ergibt, zugleich auch die entsprechende Differenzierung im Dunkel erlaubt: Da will manches ponderiert sein und unversehens gelangt man zu zwei Versionen, von denen die eine – in Otterlo – durch ein prägnantes Weiss überzeugt, aber nicht in den Dunkelheiten, während die andere – in Berlin – die Dunkelheiten optimiert, im Weiss aber weit weniger befriedigt; die dritte – in Baden – disqualifiziert sich endgültig, weil sie einfach einen Wert des Palettensatzes ins Weiss des Himmels nimmt, ohne den Achromatismus als Voraussetzung des Farbkalküls zu erfassen.

Mit dem theoretischen Hintergrund, auf dem diese Art von Malerei gründet, war Van Gogh seit Sommer 1884 vertraut. Seinerzeit waren ihm die auf Chevreuls Theorie komplementärer Farben und deren simultaner Kontraste basierenden Erläuterungen in Charles Blancs »Grammaire des Arts du Dessin«¹⁸ in die Hände gekommen, die ihm seither als Leitfaden dienten: Farbe definiert sich demnach als Erscheinung des Lichts, das Volumina aus dem Dunkel löst, sie im räumlichen Kontinuum erläutert. Der Paletten-

satz des Malers rekrutiert sich dementsprechend aus Pigmenten, die sich in Analogie zu den Spektralfarben bzw. zum Farbkreis definieren – unter Verzicht auf Weiss und Schwarz, d. h. auf die farblose (monochrome) Grauskala.

Diese theoretischen Vorgaben kollidieren in einem essenziellen Punkt mit den praktischen Notwendigkeiten: Weiss hat maltechnisch noch eine andere, schwer verzichtbare Funktion, nämlich die der Streckung des in den Farbtuben enthaltenen Pigmentkonzentrats. Charles Blanc war dies entweder nicht bewusst oder nicht erwähnenswert, er begnügte sich jedenfalls damit, den Benutzer seiner »Grammaire« auf die unterschiedliche Helligkeit (»ton«) der einzelnen Farbwerte (»teinte«) hinzuweisen und empfahl, um die für die Suggestion von Licht und Raum nötige Stufung der »valeurs« zu erhalten, mit Grauwerten zu operieren, die sich aus der wechselseitigen Aufhebung komplementärer Farbwerte (»achromatisme«) durch Mischung herleiten, sei es auf der Palette, sei es im Bilde aufgrund des Simultankontrasts nebeneinander stehender Komplementärs (»mélange optique«).

Charles Blanc stürzte Van Gogh damit in eine nicht enden wollende Reihe von Experimenten, zumal Eugène Delacroix, den Blanc als Kronzeugen zitierte, auch noch propagierte, die grossen Koloristen hätten die Lokalfarbe gemieden, und als Beleg für diese These auf das schmutzige Grau des Strassenpflasters wies: Ein Künstler wie Paolo Veronese bringe es fertig, eine schöne Blondine mit diesem Grau als Inkarnat zu malen.¹⁹ Seitens Van Goghs bewirkte derlei zum einen ein stetes Schwanken zwischen der aufgrund des Palettensatzes machbaren und der an der Realität beobachtbaren Farbnuance. Zum anderen versuchte er offenbar de facto, ohne Weisspigment auszukommen und stattdessen andere helle Pigmente zu verwenden; dies gipfelt im Versuch, von dem noch ausführlicher zu handeln sein wird, »achromatisches Weiss«, theoriekonform aus den drei Primärwerten ermischt, als hellsten Wert im Bilde zu setzen. Wie man weiss, funktioniert diese Mischung physikalisch nur im Licht; im Pigment entsteht eine ziemlich trübe, düstere Sauce, die schwer zu handhaben ist, schwächt sie doch unweigerlich jeden darin eingebetteten Farbwert; Delacroix war, wie Charles Blanc hervorhob, ja nicht von ungefähr zur »mélange optique« gelangt. Nachbessern erwies sich infolgedessen meist als unumgänglich, wie die in den Radiografien zu beobachtenden Weissshöhungen insbesondere entlang von Objektkonturen belegen. Solange Van Gogh aber seine Malerei darauf abstellte, mit minimalen Dosen von Weisspigment auszukommen, nahm er einen stark reduzierten Spielraum zwischen dem hellsten und dem dunkelsten Wert im Bilde in Kauf.

Zu einer Valeurstufung, die die gesamte Spanne vom hellsten Licht bis zum tiefsten Schatten fasst, fand Van Gogh – Genaueres ist nicht bekannt²⁰ – vielleicht erst in Paris. Die beiden Versionen der »Moulin de la Galette« sind hierfür ein Beleg. Ein anderer sind die »Harengs fumés« (Abb. 5 und 6), deren Palettensatz auf echten Buntwerten basiert, mit Gelb und Blau als Helligkeitsextremen. Diese Tendenz vom »ton« zur »teinte« hatte sich im Oktober 1885

angekündigt, als neben die Erdfarben auf Van Goghs Palette traditionelle Buntwerte traten, die zusammen mit den Erdfarben schliesslich – beim Wechsel zur »neoimpressionistischen« Palette – modernen synthetischen Pigmenten zu weichen hatten. Doch hielt Van Gogh zeitlebens den Grundakkord seiner wechselnden Palettensätze warm und tief, indem er bei der Streckung des Pigments mit Weiss kaum über die satten Werte hinausging.

»Le Déjeuner, harengs et tomates«

Anlässlich eines Besuchs von Paul Signac bei Van Gogh in Arles, bei dem zwei Gendarmen den internierten Künstler und seinen Gast auf Schritt und Tritt begleiteten, schenkte Vincent – er liebte bedröhten Gesten – dem Kollegen zum Abschied »seine Gendarmen«: ein Stillleben mit zwei Bücklingen, »Harengs fumés«, im Volksmund »Gendarmes« genannt. Um seinem Bruder Theo einen Eindruck von diesem Stillleben zu geben, erinnerte Vincent daran, in Paris habe er seinerzeit zwei- oder dreimal ähnliche Stillleben gemalt.²¹ Gelegentlich wurde in diesem Zusammenhang auf das Fischstillleben in der Sammlung Oskar Reinhart verwiesen.²² Dieser Hinweis greift nicht, da von »Harengs fumés« die Rede ist, vermutlich von den bereits erwähnten. Das Stillleben bei Oskar Reinhart hingegen gibt Fische frisch vom Markt; das Messer, die blanken Bäuche zu öffnen, die Kanne, sie zu wässern, Zitronen, sie zu säuern, liegen zusammen mit weiteren Zutaten bereit. »Le Déjeuner«, der Titel, unter dem dieses Gemälde erstmals in die Öffentlichkeit gelangte, trägt diesem Sachverhalt Rechnung.²³ Spätere Titel spiegeln eher die Unsicherheit, ob Makrelen oder Heringe neben den Tomaten liegen – ein Umstand, der insofern zu denken gibt, als Van Gogh derlei in der Regel recht präzise zu definieren wusste.

Am »Déjeuner« der Sammlung Oskar Reinhart (Abb. 7) irritiert zudem auf Anhieb – und im Zusammenhang des bisher Erörterten – die fahle Dominante, die das kalte, kaum gebrochene und vornehmlich vom Pinsel strukturierte Weisspigment in den Fischleibern setzt; es bricht sich zwar im Blau des Hintergrunds und im Braun der Tischplatte, bleibt aber als Farbwert ebenso wirksam wie das intensive Schwarz der Fischhaut.²⁴ Schwarz und Weiss sind aber nicht die einzigen befremdenden Elemente im Palettensatz: Weder das sonore Rot der Tomaten²⁵ noch die eisige Türkisnote in den Fischen und schon gar nicht die krappig kalten Braunnancen der Tafel und des Messergriffs wird man bei Van Gogh so wiederfinden.

An die Tonigkeit seiner holländischen Jahre oder der Pariser »Harengs fumés« vermag allein deshalb wenig zu erinnern, weil das Licht nicht in Valeurs geführt ist, sich vielmehr in ein paar (gleissend weissen!) Glanzlichtern auf den Tomaten und in Schlagschatten erschöpft, die das Ensemble entlang seines Konturs aus dem Hintergrund lösen. Analog beschränkt sich die Räumlichkeit im Bilde auf die zeichnerische Andeutung von Abständen oder Überschneidungen, und selbst pralle Volumina wie

die von Tomaten und Zitronen gerinnen zu pastosen Farbflecken, da der Pinselduktus nicht modellierend der Form folgt. Die Tischplatte hingegen bürstet einen guten Teil ihrer Flächigkeit ein, wogt und senkt sich unter einem Pinsel, der das Pigment regelrecht aufpeitscht und vor sich hertreibt.

Diese Tendenz zu einer vom Sujet her kaum zu rechtfertigenden Rhetorik, zu einem Pathos der Mittel wird noch forciert durch den kontrastierenden Wechsel der Pinselstärken, der sichtlich dem Zweck dient, separat aufgebrachte Pigmente auf der Leinwand ineinander zu arbeiten: Das Weiss etwa ist mithilfe eines gut fünf Zentimeter breiten Pinsels ins Blau des Fonds gebürstet. Derlei ist ohne Parallele im Œuvre Van Goghs, sieht man einmal ab von einem »Klatschmohnbouquet« (Frontispiz) mit ähnlich ausgeführtem Hintergrund und verwandtem Farbsatz, von dessen Zuschreibung an Van Gogh die sachkundigen Eigner – das Wadsworth Atheneum in Hartford, eine angesehene öffentliche Kunstsammlung – schon vor Jahren abrückten, es als »anonym« einstufen und der Direktion einer karitativen Organisation als Wandschmuck zur Verfügung stellten.²⁶

Das Mosaik der Befremdlichkeiten vervollständigt sich, zieht man einige die Bildfläche querenden Farbwülste in Betracht, die sich in der Radiografie (Abb. 7a) zu Rudimenten eines gegenständlich nicht vollständig lesbaren Landschaftsmotivs ergänzen: Leicht schräg von links oben nach rechts unten quert – auf Höhe der Fischköpfe sowie links und rechts von der Kanne – Geäst die Bildfläche, das sich nach unten hin zu Stämmen oder Sträuchern bündelt; im oberen Viertel queren Horizontalen die Komposition, die sich zum rechten Rand hin senken. Kaum eine Spur jedoch von den mächtigen Weisschlieren im Fond, die die Radiografie dominieren müssten, wäre das Weisspigment verwendet, dessen sich Van Gogh normalerweise bediente. Kaum eine Spur auch von dem für Van Gogh charakteristischen Bildaufbau (Abb. 2a, 3a und 6a) mit im Umriss gut definierten Hauptmotiven, von seiner rhythmisch die Fläche füllenden Handschrift.²⁷ (Die in seiner Malerei allgegenwärtige Vermischung von Pigmenten im Pinselhub setzt daher übrigens eine Vorbereitung auf der Palette voraus, und mit wechselnden Pinselstärken operierte Van Gogh erst lange nach seinem Parisaufenthalt, in Saint-Rémy und Auvers – in anderer Absicht und mit ganz anderen Resultaten.)

Am ehesten verständlich werden all diese Absonderlichkeiten anhand der Informationsfetzen, Halbwahrheiten und Gerüchte, die nach Van Goghs Tod kursierten, um sich alsbald zur Legende vom ekstatisch waltenden Vincent zu verdichten, der ebenso unstet wie unorthodox mit Pigmenten hantierte, sie mit der Tube aufbringt, mit Finger, Pinsel oder Palettmesser auf der Leinwand ausbreitet, in atemberaubendem Tempo seine Studien vollendet, sie verschenkt, versetzt, ja achtlos vergisst oder eben wieder tilgt, um das teure Leinen nochmals zu verwenden. Théodore Duret, der solche Geschichtchen 1916 in seiner Van Gogh-Monografie in aller Naivität als historische Wahrheit überlieferte, wusste gar zu berichten, dass es nicht selten Fischstillleben



Abb. 5: Vincent van Gogh, »Harengs fumés«, Öl auf Leinwand, 21 x 42 cm, Rudolf Staechelinsche Familienstiftung, Basel (De la Faille 283).

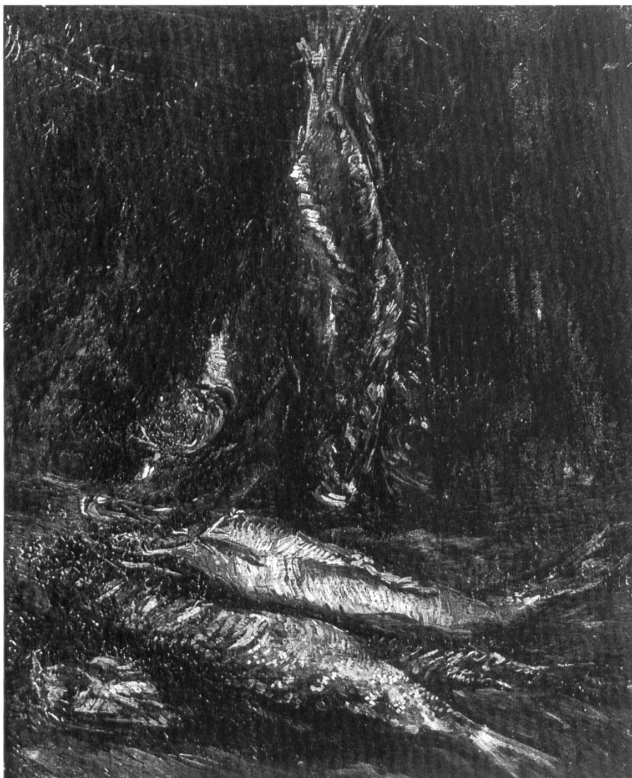


Abb. 6: Vincent van Gogh, »Harengs fumés«, Öl auf Leinwand, 45 x 38 cm, Kröller-Müller-Museum, Otterlo (De la Faille 203).

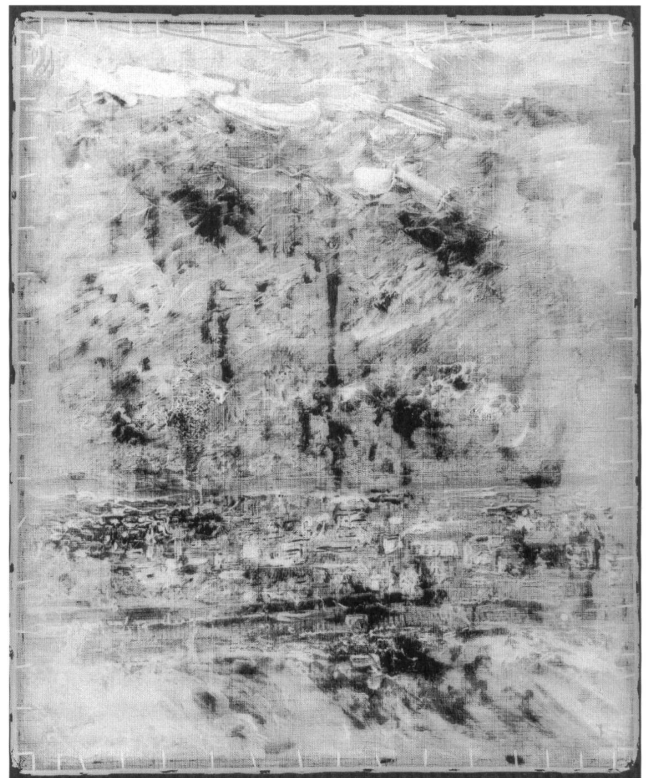


Abb. 6a: Radiografie.



Abb. 7: Noch Vincent van Gogh zugeschrieben, »Le Déjeuner, harengs et tomates«, Öl auf Leinwand, 39 x 56,5 cm, Sammlung Oskar Reinhart, Am Römerholz, Winterthur (De la Faille 285).

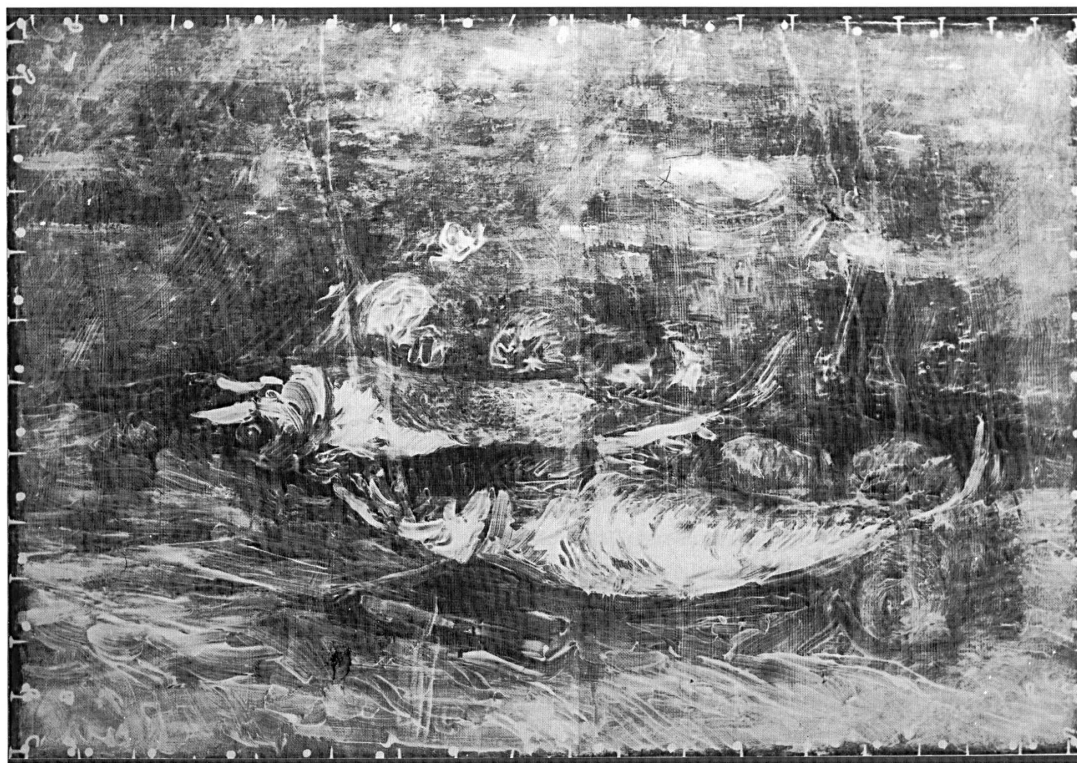


Abb. 7a: Radiografie (CEDART, 1995).

waren, »des harengs, accompagnés d'accessoires variés. [...] Depuis que l'œuvre est devenue célèbre on en a vu sortir des coins les plus obscurs.«²⁸

Die Basis für diese Lesarten hatte Emile Bernard gelegt durch die Publikation von Exzerpten aus den Briefen seines Freundes und Kollegen, darunter zum Beispiel auch die einschlägige Erörterung, ob Schwarz und Weiss als »viertes Komplementärpaar« verwendbar seien – eine Idee, die Van Gogh selbst nie zum bildtragenden Element werden liess, während sie in Oskar Reinharts »Déjeuner« nachgerade durchbuchstabiert ist.²⁹

Kurz: Malerei und Duktus entsprechen nicht, sie kommentieren hier eher Van Goghs Arbeitsweise, gestützt auf Kenntnisse von zweifelhaftem Wert. Dies vollzieht sich auf bemerkenswert hohem künstlerischen Niveau, mit einem Farbsatz von ästhetischem Eigenwert³⁰ und mit gekonnter Leichtigkeit. So flott wie hier floss Van Gogh die Farbe wohl zeitlebens nicht vom Pinsel.

Die Signatur verformt, wie im Streiflicht zu sehen ist, die oberste Farbschicht, sitzt also in der frischen, noch feuchten Farbe und mutet nicht schlechter an als authentische Signaturen auf anderen Gemälden aus Van Goghs Jahren in Paris; davon waren in den Jahrzehnten vor dem Ersten Weltkrieg knapp zwanzig in Umlauf. Das Gemälde ist demnach entweder authentisch, wofür ausser der Signatur freilich wenig spricht³¹ – oder eine »echte« Fälschung mit eigenen künstlerischen Qualitäten, deren Urheber man gern namentlich kennen möchte; es wäre zudem die früheste bislang nachweisbare Fälschung.

Ambroise Vollard registrierte das Gemälde in seinen Geschäftsbüchern ohne Ankauftsdatum und Herkunft, offenbar kurz bevor er es am 19. November 1899 an Adolphe Tavernier verkaufte.³² Mit dessen Kollektion gelangte es am 6. März 1900 zur Versteigerung und fand für 910 Francs einen Käufer.³³ Im Jahr darauf war es in der durch das Zusammentreffen von Matisse mit Derain und Vlaminck, den späteren »Fauves«, berühmt gewordenen Retrospektive der Galerie Bernheim Jeune zu sehen,³⁴ als Leihgabe des Schriftstellers Octave Mirbeau, der als Kritiker zu den ersten zählte, die Van Goghs künstlerischen Rang erkannten und verteidigten. Als dessen Nachlass 1919 zur Auktion gelangte, bürgte der Ruf Mirbeaus für die Makellosigkeit der offerierten Stücke.³⁵ Oskar Reinhart meinte jedenfalls, sie unbesehen erwerben zu können. Durch den Tod seines Vaters daran gehindert, selbst nach Paris zu reisen, beauftragte er den aus Winterthur gebürtigen und in Paris ansässigen Maler Carl Montag, auf die beiden Van Goghs und anderes bieten zu lassen. Das »Porträt des Père Tanguy«,³⁶ das Oskar Reinhart dem »Fischstillleben« vorgezogen hätte, überstieg das von ihm avisierte Limit; die »Harengs et tomates«, die Carl Montag offenbar ohnehin für das begehrenswertere der beiden Gemälde erachtete, bekam der Kunsthändler Paul Rosenberg zugeschlagen, der im Auftrag Montags für Oskar Reinhart bot.³⁷

Farbstrategien in Van Goghs Frühwerk

Anders als bei der Badener »Moulin de la Galette«, an deren Zuschreibung schon beiläufig Unbehagen artikuliert wurde,³⁸ ist die Authentizität des »Déjeuner« bei Oskar Reinhart bislang nur unter vorgehaltener Hand, jedoch nie in aller Öffentlichkeit in Zweifel gezogen worden. Allerdings ist bislang auch keines dieser beiden Gemälde ausführlicher analysiert und diskutiert worden, wie viele andere aus Van Goghs »dark ages« auch. Diese Abstinenz verwundert freilich nur noch begrenzt, sobald man sich vergewissert hat, dass von Van Goghs Œuvre, ob früh oder spät, mit schöner Regelmässigkeit und nicht erst neuerdings im Grunde immer dieselben Themen, dieselben Zeichnungen, dieselben Gemälde diskutiert werden, und diese sind – wohl nicht von ungefähr – im Briefwechsel des Künstlers stets gut dokumentiert.

Umgekehrt wird zunächst einmal gut dokumentiert, werden Daten erhoben und akkumuliert, wenn sich die Aufgabe stellt, einen – sei es durch Zufall, sei es durch Absicht – zusammengebliebenen oder zusammengeführten Teilbestand an Werken aus Van Goghs Frühzeit zu würdigen. Dem entsprechenden Katalogband, den das Amsterdamer Van Gogh Museum jüngst vorlegte,³⁹ ist zum Beispiel mancherlei Wissenswertes über Van Goghs Malmaterialien zu entnehmen, von seinen Lieferanten, Leinwänden bis hin zu den Firnissen und selbst zu den Pinseln, die er verwendete. Erstmals hat man die konservatorischen Eingriffe dokumentiert und deren Auswirkungen auf den aktuellen Zustand beschrieben. Bemerkenswert differenziert sind auch die durchs Mikroskop genommenen Farb- und Farbschichtprotokolle (wobei freilich nie die Frage auftaucht, inwieweit der dort identifizierbare Farbwert mit der im Bilde wirksamen Nuance übereinstimmt; ein Bild ist aber ein Farbzusammenhang, und die vorangehend erörterten Dispositionen fussen immerhin auf der Annahme, dass Farbe im Kontext anders wirke als in der Tube, auf der Palette oder vielleicht im Mikroskop).

Geht es dann aber an die Auswertung, so verwundert dreierlei: der Umgang mit den erhobenen Daten, mit dem historischen Dokument und mit der Fachliteratur. Nehmen wir als Beispiel die Leinwandqualitäten, von denen man meint, wie man beiläufig erfährt, an einem Bestand von vierundvierzig Frühwerken im Van Gogh Museum vierzehn verschiedene nachweisen zu können.⁴⁰ Was eine Leinwandqualität präzise von anderen abgrenzt, wird nicht dargetan, doch wirft schon das Missverhältnis zwischen den genannten Zahlen die Frage auf, ob denn die der Datenerhebung zugrundeliegende Kalibrierung geeignet ist zu messen, was sie messen soll. Nimmt man etwa die primären Webdaten, so fällt schon bei grober Durchsicht auf, dass zwei asymmetrisch und drei symmetrisch gewebte Tuchqualitäten dominieren, Tuche nämlich mit 13–14, 17–18 und 20–22 Fäden. Solche Treppenwerte jedoch legen die Vermutung nahe, dass dahinter textiltechnische Standards stehen.

Wenn man Zusammenhänge weder sieht noch ahnt, wird es schwer fallen, darauf Folgerungen zu gründen. Insofern überrascht weder die Anmerkung, die Leinwandqualität taue nicht recht zur Datierung, noch der Umstand, dass die erhobenen Daten nicht mit zeitgenössischen Standards abgeglichen, aus blossen Daten also keine historisch aussagekräftigen Fakten gewonnen wurden. Um so mehr verwundert freilich der Versuch, dann gleichwohl die Übereinstimmung in den Leinwanddaten als datierendes Moment zu nehmen. Das entscheidende Kriterium hierfür liefert aber eigentlich nicht die Tuchqualität, sondern die Annahme, dass die entsprechenden Sujets mit Dokumenten aus einem bestimmten Zeitraum harmonieren.⁴¹ Nun liefert aber auch ein Dokument a priori nichts anderes als Rohdaten, die erst im Kontext zu historischen Fakten werden, die valide Folgerungen gestatten. Eine rosa Farbnote zum Beispiel wird schwerlich schon dann für eine (Um-)Datierung ausreichen, weil sich eine vermeintlich einschlägige Erörterung in einem Brief des Künstlers findet.⁴² Bei dieser Gelegenheit etwa beantwortete Van Gogh eine Bemerkung seines Bruders zu einer präzis definierten Werkgruppe⁴³ mit einer ausführlichen Darlegung seines Farbkalküls; die Gewichtung, die er dabei vornahm, entspricht exakt seiner Vorgehensweise in der genannten Werkgruppe: Der komplementäre Kontrast sei ihm wichtiger als der Kontrast zwischen benachbarten Farbwerten – Van Gogh verweist hierfür auf unterschiedliche Rotpigmente wie Karmin und Zinnober –, erst an dritter Stelle rangiere der Helligkeitskontrast eines »lichten Blaus gegen dasselbe dunkle Blau, ein Rosa gegen ein braunes Rot, ein Zitronengelb gegen ein bräunliches Gelb usw.«⁴⁴ Zwischen der besagten Werkgruppe, die ohne jeden Anhalt im Lokalkolorit des Sujets – vornehmlich staubige Kartoffeln – die Komplementärkontraste des Palettensatzes vehement durch alle Valeurs zieht, und dem vermeintlich zeitgleich zu datierenden »Flaschenstillleben«,⁴⁵ in dem Lokalkolorit – rote und grüne Töpfe, blauornamentiertes Steingut usw. – liebevoll komplementär arrangiert ist, damit ja nichts schief geht, ist denn auch künstlerisch kein Rapport. – Auf den Buchstaben zu klopfen, genügt also nicht; Van Gogh will beim Wort genommen sein.

Genau dies hat zum Beispiel Carlo Derkert getan, indem er anhand der Korrespondenz des Künstlers dessen Palettensatz zu rekonstruieren versucht, sodann dessen Malerei an Einzelwerken seiner Frühzeit analysiert und es schliesslich unternommen hat, diese Analysen im praktischen Nachvollzug zu verifizieren. Wenn man Derkerts Studie – beiläufig zwar, aber immerhin – als grundlegend und nach wie vor relevant erachtet,⁴⁶ wieso nutzte man dann eigentlich nicht die Gunst der Stunde, Derkerts Ansatz mit den naturwissenschaftlich erhobenen Daten abzugleichen, zumal sich Derkert, von einer Ausnahme abgesehen, auf Bestände in Amsterdam gestützt hatte? Stattdessen gerinnt seine wegweisende Untersuchung wie fast alle Sekundärliteratur zum Datenschnipsel in bibliografischen Apparaten. Man stellt damit einseitig die Diskussion ein, ersetzt den Diskurs – ich überzeichne, um das erkenntnisleitende Substrat aufzudecken – durch wenig mehr

als die Hoffnung, bei der Akkumulation aller Daten werde schon zusammenfallen, was zusammengehört, und zu guter Letzt Quantität in Qualität kippen. Wissenschaftlich ist dieses Verfahren kaum zu rechtfertigen.

Ein Quäntchen an analytischem Impetus genügt denn auch, um gestützt auf dieselben Dokumente für einen Teil der frühen Gemälde im Van Gogh Museum zu einer anderen Einordnung zu gelangen und damit letztlich zu einer logisch stringenteren Chronologie der Frühzeit Van Goghs.⁴⁷ Darin bildet, was die Malerei betrifft, der Zeitraum von Sommer 1884 bis Frühjahr 1887 ein kunsthistorisches Kontinuum, das, in der Regel mit blossen Auge ablesbar, mittels zweier Kriterien eingrenzbar ist: Das Bekanntwerden mit der Theorie komplementärer Farbwirkungen markiert den Beginn dieser Arbeitsperiode und der Übergang zu den auf der »neoimpressionistischen« Palette basierenden Bildstrategien der Avantgarde deren Ende. Innerhalb dieses Zeitraums zeichnen sich aufeinanderfolgende Arbeitsphasen ab, die charakterisiert sind durch das sich wandelnde Verhältnis zwischen Farbe und Valeur, zwischen »teinte« und »ton«. Van Gogh optierte von Anfang an (in Anlehnung an Blanc für die Richtung Delacroix') für die Farbe, doch der Abgleich zwischen Realität und Palette, deren Bezugsebenen, war vorher und blieb auch nachher die Messlatte; ihrer entledigte er sich erst 1888 in Arles. Die biografisch bekundeten Ortswechsel – von Nuenen über Antwerpen nach Paris – wirken sich kunsthistorisch nur insofern aus, als das Antwerpener Œuvre grösstenteils verloren ging und für Van Goghs erstes Jahr in Paris Dokumente weitgehend fehlen, der Fortgang infolgedessen zum guten Teil nur in Analogie zum Vorhergehenden rekonstruierbar ist. Letztlich hatte es aber auch schon in Nuenen, trotz üppiger Dokumentation, hierfür bloss Fixpunkte, wie eben den des Bekanntwerdens mit Charles Blancs Schriften und deren farbtheoretischen Erläuterungen im Sommer 1884.⁴⁸

Bilddispositionen, die jeglichen Anklang an komplementäre Farbkonzepte vermissen lassen, wie etwa die Ansicht des protestantischen Kirchleins oder des Pfarrhauses in Nuenen, in dem Van Goghs Vater amtierte,⁴⁹ verweisen am ehesten auf ein Entstehungsdatum vor Sommer 1884. Beiden Gemälden scheinen nachträglich komplementäre Farbnoten appliziert.

Als komplementär lesbare, in kein tonales System gebundene Buntheiten stehen am Anfang von Van Goghs Auseinandersetzung mit Charles Blancs Erläuterungen. Ein Musterbeispiel hierfür ist die im Herbst 1884 entstandene »Allee in Nuenen«, deren Datierung durch Van Goghs Beschreibung als abgesichert gelten kann,⁵⁰ – aber wohl auch ein bunt arrangiertes »Gemüsestillleben«,⁵¹ das zur nächsten Phase überleitet. Diese diente der systematischen Erkundung komplementärer Zusammenhänge und nahm ihren Ausgang von Stillleben, in denen Gegenstände mit komplementären Lokalfarben arrangiert und in ein Licht gesetzt sind, das durch kaum getönte, nahezu »farblose« Glanzlichter charakterisiert ist. Neben dem Wiener dürfte hierher auch das Amsterdamer »Stillleben mit Flaschen« und anderen Küchenrequisiten gehören,



Abb. 8: Vincent van Gogh, «Les Souliers», Öl auf Leinwand, 37,5 x 45,5 cm, Van Gogh Museum, Amsterdam (De la Faille 255).

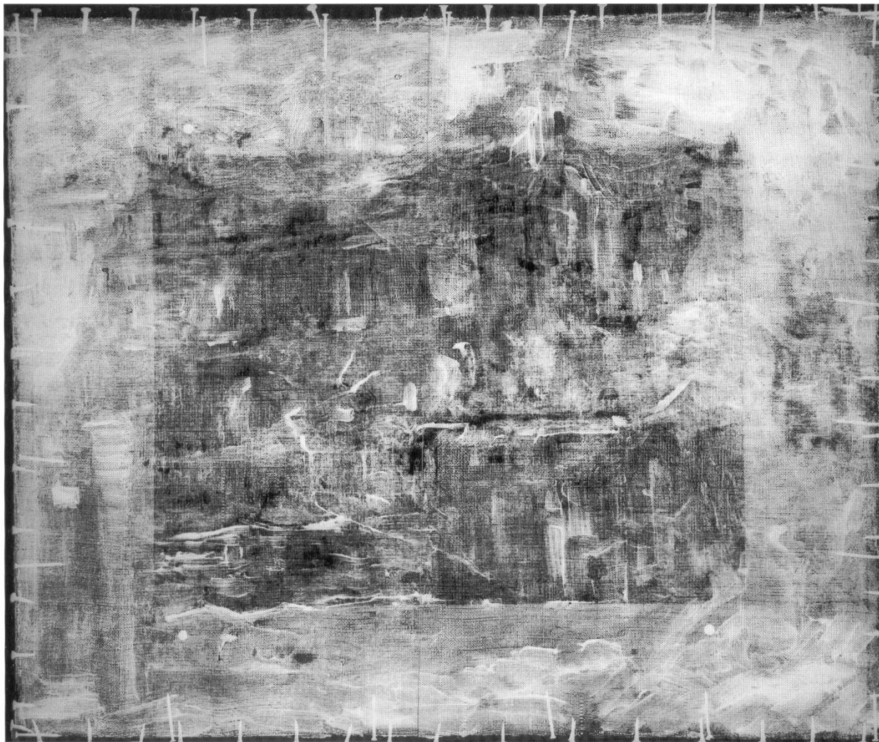


Abb. 8a: Radiografie.

während die »Drei Bierkrüge« – achromatisch grau mit neutralen Lichtern – den Übergang zur folgenden Phase anzeigen.⁵²

In ihr liegt das Augenmerk des Künstlers weniger auf dem Farbwert als auf den Valeurs, auf partiell achromatischen Graustufen, die, etwa in den Kopfstudien vom Winter 1884/85, in einer Art Manier »aux trois crayons« instrumentiert sind, indem zu einem Mittelwert ein hellster und ein dunkelster Wert, meist ein bräunlich gelbliches »Weiss« und ein bräunlich bläuliches »Schwarz« in Bezug gesetzt sind. In diese Grauskala suchte Van Gogh sodann bunte Nuancen zu integrieren, deren teils kräftiger Buntwert freilich in diesem Ambiente verpufft. Die »Kartoffeleser« sind hierfür das markanteste und komplexeste Beispiel, zugleich Fixpunkt für die Beurteilung anderer Dinge, die nicht so gut dokumentiert sind.

Nach einer eher durch die Sujets gelenkten Sommerkampagne »en plein air« folgt im September 1885 eine weitere Experimentierphase – von ihr war bereits die Rede – auf der Grundlage von partiellen Achromatismen, wobei nun jedoch nicht das Lokalkolorit den Ausgangspunkt liefert, sondern die Palette. Komplementär in Vordergrund und Hintergrund gespannte Achromatismen setzen den Grundakkord, den Lichtern sind die intensivsten Farbnuancen zugeteilt; das Helligkeitsgefälle reduziert sich so freilich erneut und bewirkt die tiefsten Dunkelheiten, die Van Gogh zeitlebens produzierte.

Diese Experimente verhalfen dem Künstler zu essentiellen Einsichten. Er konstatierte, dass nicht die »buchstäbliche Wiedergabe«, sondern nur eine »Neuschöpfung in einer parallel verlaufenden Farbskala« zu den gewünschten Resultaten führe.⁵³ Damit aber avancierte der Palettensatz zum Regulativ der Farbordnung.

Nicht von ungefähr wandte sich Van Goghs Aufmerksamkeit bereits in diesen Stillleben vom September 1885 dem einzelnen Pigment und seinen Nuancierungsmöglichkeiten zu, liess ihn das unterschiedliche Potenzial dunkler Erdfarben wie Siennese Erde, gebrannter Sienna, rotem und gelben Ocker erkunden. Wie eingangs am Beispiel der »Moulin de la Galette« demonstriert, wusste er zu Beginn seines Aufenthalts in Paris derlei schon souverän zu handhaben, bevor er sich in den Blumenstillleben vom Sommer 1886 ein ideales Testgelände eröffnete, mit Palettensätzen verschiedenster Art zu operieren: mit breiten und schmalen, mit dem vollen Farbkreis oder unter Akzentuierung im Farbwert verwandter Pigmente. Gelegentlich ist es nicht viel mehr als ein komplementäres Pigmentpaar, das ihm genügt, ein Stillleben wie die »Harengs fumés« auszuführen. Denn um zu einer geordneten Nuancierung zu gelangen, waren ja im Grunde nur drei Pigmente erforderlich, die für die Primärwerte standen.

Paradigmatisch durchexerziert ist diese Einsicht in dem bekannten »Schuhstillleben« (Abb. 8), das bislang eher Philosophen wie Heidegger und Derrida denn Historikern zu denken gab und neuerdings alle Chancen hat, zum Prüfstein für die Interpretation naturwissenschaftlich erhobener Befunde zu avancieren. Es gilt gemeinhin als in Paris entstanden, doch ist mit guten Gründen

auch Nuenen als Entstehungsort in Erwägung gezogen worden.⁵⁴ Die Radiografie (Abb. 8a) hat nun unter dem Stillleben ein Architekturmotiv nachgewiesen, das als mehrstöckiges Gebäude gedeutet wird. Die verworfene Komposition gerät damit zur Stadtansicht und dies wiederum wird als Beleg in Anspruch genommen, dass das Stillleben erst in Paris entstanden ist. Übersehen wird dabei freilich eine markante Horizontale in der Mitte der Komposition, an der sich die Aussenkonturen des Architekturmotivs spiegeln. Dies suggeriert einen Gebäudekomplex am Wasser, erinnert an die in der Nähe von Nuenen gelegene Mühle von Gennep, die Van Gogh im November 1884 als Motiv entdeckte und deren ineinander verschränkte Gruppe von Dachgiebeln, wenn man will, auch in der Radiografie zu errahnen ist.

Essentieller ist jedoch der lichte, kontraststark in Szene gesetzte Palettensatz, der vornehmlich auf drei Pigmente gegründet scheint: ein helles Ockergelb, ein sonores Braunrot und das übliche kühle (Preussisch) Blau. Diese Primärwerte tragen eine breite Valeurstufung, scheinen da und dort als Farbnuancen auf, inszenieren mit lockeren Pinselzügen Volumina, Räumlichkeit, erlauben eine Durchlichtung des Hintergrunds und Schattenzonen im Vordergrund. Diese künstlerische Disposition aber macht das »Schuhstillleben« zum Bindeglied zwischen den staubigen »Kartoffeln« vom September 1885 und der »Moulin de la Galette« vom Frühjahr 1886.⁵⁵ Ob Vincent seine ausgetretenen Schuhe spät in Nuenen, in Antwerpen oder zu Beginn seiner Zeit in Paris porträtiert hat, ist letztlich nur antiquarisch relevant.

Exkurs: Van Goghs zeichnerisches Frühwerk in den Bestandskatalogen des Van-Gogh-Museums

Van Goghs zeichnerisches Frühwerk stand, wie die Gemälde aus seinen »holländischen« Jahren, lange im Schatten der späteren, »französischen« Perioden. Erst Griselda Pollock hat die eigenwillige Modernität, die Van Goghs Bildwelt von Anfang an kennzeichnet, herausgearbeitet und zugleich den Wandel im Selbstverständnis skizziert, der Veränderungen im Status der Zeichnung in sich birgt: Im August 1880 ging Van Gogh daran, sich mehr oder minder autodidaktisch künstlerisch auszubilden. Drei Jahre lang war es sein erklärtes Ziel, »teekenaar«, Zeichner zu werden und für illustrierte Magazine wie »The Graphic« zu arbeiten. Erst im Herbst 1883 begann er, seine Berufung in der Malerei zu sehen. Während der beiden folgenden Jahre erachtete er es als seine vornehmste Aufgabe, in grossfigurigen Szenen das Leben auf dem Lande wiederzugeben, ehe sein Umzug vom Land in die Stadt – Ende November 1885 nach Antwerpen, drei Monate später nach Paris – in seiner Bildwelt, seiner Malweise für eine Zäsur sorgte.

Van Gogh hoffte, ein in sich geschlossenes »Œuvre« hinterlassen zu können: mit dem Hinweis auf diese Intention hat Evert

van Uiter seither ein weiteres Moment in den Horizont der Forschung gerückt, das einerseits eine Neubewertung gerade des zeichnerischen Corpus unabdingbar macht, dem aber andererseits mit dem erprobten Instrumentar der Ikonologie offenbar nicht recht beizukommen ist. Nichts belegt die daraus resultierende Unsicherheit im Zugriff besser als die beiden opulent ausgestatteten Katalogbände, in denen Sjraar van Heugten, Kurator des Van Gogh Museums, anhand von 206 Arbeiten auf Papier aus den hauseigenen Beständen – weitgehend der in Familienbesitz verbliebene Nachlass – Van Goghs künstlerische Anfänge kommentiert.⁵⁶

Ein Dutzend Zeichnungen, das Van Gogh während seiner Tätigkeit als Kunsthandelsgehilfe und seiner Ausbildung zum Prediger gefertigt hat, bildet den Auftakt zu Band 1, der Van Goghs Werdegang bis zu seinem Aufenthalt in der Provinz Drenthe im Herbst 1883 nachzeichnet (13–68). Die zwischen Dezember 1883 und November 1885 zu Nuenen in Brabant entstandenen Blätter (69–206) füllen Band 2. Folgt die Anordnung der Blätter zunächst der Chronologie, so gab Van Heugten später einer via Sujet definierten Gruppierung den Vorzug und reihte Köpfe (96–118) aneinander, Hände (119–135), schliesslich Vorarbeiten zu den Kartoffelessern (139–148), Figuren im Interieur (149–155) etc.

Dementsprechend widmet sich der Kommentar vornehmlich dem Sujet, dessen literarischen wie bildlichen Quellen und dessen Einbettung ins Werk. Bemerkungen zu Van Goghs Arbeitsweise runden ihn ab, verweisen auf die den Bänden vorangestellten Einführungen, in denen Van Heugten, eingebettet in einen Abriss des biografischen Hintergrunds, die Zeichenmaterialien, Hilfsmittel (Lehrbücher, Perspektivrahmen), Ateliers und Modelle Van Goghs zusammenfassend charakterisiert. Für einen Bestandskatalog hätte man sich gut und gern eine andere Gewichtung vorstellen können, zumal Van Heugten grösste Sorgfalt darauf verwendet hat, den Befund zu erfassen und die verwendeten Materialien zu klären; er hat die Blätter neu vermessen, Papierqualitäten samt Wasserzeichen notiert, sogar die Blattkanten untersucht, und vermochte so zum Beispiel die Abkunft einiger Blätter aus denselben Skizzenblöcken (69–76) aufzuzeigen. Diese Trouvaillen aber lässt er merkwürdigerweise sogleich wieder in der ikonografischen Sortierung verschwinden (69, 72, 73 entstammen einem anderen Block als 70–71, 74–76).

Auf Statusfragen, die derlei aufwirft und deren systematische Diskussion der aktuelle Forschungsstand eigentlich reklamiert, kommt Van Heugten selten zu sprechen, am ehesten noch bei den kleinformatigen Blättern, die Van Gogh Briefen beigelegt hatte und von denen Van Heugten einige in den ersten Band aufnahm (8–11, 13, 14, 30, 40, 41, 59, 64), aber keineswegs alle: von drei oder vier solchen Skizzen, die demselben Brief 276 beilagen, zum Beispiel nur eine einzige, »La piquette du jour« (64). Ausgeklammert blieben ohnehin Skizzen, die Van Gogh seinen Briefen einfügte, und Skizzenbuchblätter; ihnen ist ein eigener, die Katalogreihe nach der Jahrtausendwende abschliessender Band vorbehalten.

Ob Studie oder eine eigenständige »Zeichnung«, ist somit

manches über einen Leisten geschlagen, das einer differenzierten Erörterung bedurft hätte. Insbesondere verweigert sich Van Heugten dem stilistischen Argument, indem er künstlerische Aspekte weitgehend auf die Machart reduziert.

Im ersten Band schlägt dies kaum zu Buche. Allenfalls bei dem brillanten Porträt eines alten Herrn (18), in dem man lange Zeit den Vater des Künstlers dargestellt sah und neuerdings seinen Grossvater, dürfte der traditionelle Ansatz, den sich Van Heugten zu eigen macht, zu überprüfen sein: Nicht schon in Etten, sondern erst in Den Haag finden sich ähnliche Lavuren über schwingenden Bleistiftschraffen und vergleichbare Papierqualitäten, etwa in der Studie eines Schimmels (66). Porträts sind für die Haager Zeit mehrfach belegt (u. a. Brief R22), und vielleicht ist es ja kein Zufall, dass Van Gogh am 5. November 1882 ein Porträt und einen alten Schimmel im selben Atemzug erwähnt (Brief 241).

Zudem kann Van Heugten im ersten Band mit einigen Revisionen aufwarten, mit der Identifikation der »Höhle von Machpela« (10), die Van Gogh 1877 seinem Bruder Theo schickte (Brief 97), oder der Umplatzierung der aquarellierten Industrielandschaft (12) ins Borinage. Mit der Zurückweisung eines guten Teils der Juvenilia (Band 1, Appendix 2) nimmt Van Heugten zudem eine seit langem fällige Diskussion auf, über die das letzte Wort freilich ebenso wenig gesprochen sein dürfte wie über drei Landschaftsskizzen (2–4), die – man vergleiche etwa mit der Vegetation auf den im Oktober 1880 konzipierten »Charbonniers allant à la fosse« (De la Faille 831) – auch noch 1881 in Brüssel denkbar wären. Dem Brief 142 lagen übrigens drei Blätter bei, die als verschollen gelten – mere coincidence?

Gelegentlich vermisst man in Van Heugtens Kommentar Querverweise auf Van Goghs Korrespondenz, insbesondere bei dem »Landweg« (27), dem der Künstler beim Versand an Theo einen Titel gab, der geeignet gewesen wäre, die Ungewissheit um die topografische Situation zu beheben: »Moestuinen aan der Laan van Meerdervoort« (Brief 188). Hin und wieder wäre auch die Befundaufnahme komplettierbar, etwa durch den Hinweis auf die Roll- und Knickspuren auf der Rückseite der »Volksgaarkeuken« (60), die belegen, dass es sich um die an Theo geschickte Zeichnung handelt (Brief 272).

Im zweiten Band klafft zwischen den Landschaften vom April 1884, der letzten Suite von eigenständigen Federzeichnungen (94, 95), und den Kopfstudien, die Van Heugten im Oktober 1884 beginnen lässt, eine Lücke in der Chronologie, die ein Kunstgriff dürtig kaschiert: Von der gesamten Suite der »Weber« (78–86) meint Van Heugten nämlich nur zwei, die er auf Januar (78) oder Anfang Februar 1884 (79) setzt, präziser datieren zu können als auf den Zeitraum zwischen der ersten und letzten Erwähnung dieses Sujets in Van Goghs Korrespondenz, i. e. zwischen Dezember 1883 und August 1884. Van Heugten arrangiert die Blätter daher »in the best possible sequence on the basis of the relative correctness of the looms« und wendet sich in seinen Kommentaren anderem zu: der Vorgeschichte des Sujets in Van Goghs Briefen

(78), literarischen Quellen (79), der Konstruktion des Webstuhls und Van Goghs Schwierigkeiten bei der Wiedergabe (80, 81), dem sozialhistorischen Kontext (82–85). Bei der »by far most accurate« Version (86) schliesslich notiert Van Heugten, Van Gogh habe seine Zeichnungen als »marketable series« zu sehen begonnen – und verliert damit vollends den biografischen Kontext sowie allerlei daran und an die »Weber«-Suite geknüpfte Statements Van Goghs aus den Augen: insbesondere die um die Jahreswende 1883–84 aufkommenden Spannungen mit Theo, die, Mitte Januar 1884 durch Mutters Beinbruch nur zeitweilig verdrängt, das ganze Jahr hindurch anhielten. Seit Februar 1884 wollte Vincent daher Theos Unterstützungszahlungen nur mehr unter der Bedingung akzeptieren, die Arbeiten, die er Theo nach Paris sandte, falls dieser sie akzeptierte, als verkauft betrachten zu dürfen. Man wird somit davon ausgehen dürfen, dass sich im Nachlass allenfalls erhielt, was Theo bekommen hatte, darunter – Van Heugten übergeht diese Hinweise – am 13. Februar 1884 »9 Aquarelle« (Brief 356), in der zweiten Februarhälfte dann »ein neues Aquarell von einem Weber und fünf Federzeichnungen« (Brief 357); dieses »neue Aquarell« vergass Van Gogh, als er im März 1884 den Hergang nochmals resümierte (Brief 363a). Sollte man in Anbetracht dessen die vier Aquarelle (82–85; ein fünftes erwarb Helene Kröller-Müller aus dem Nachlass, De la Faille I134) – sämtlich signiert, auf demselben Papier (Wz. HFDC) und annähernd gleich gross – nicht mit der Aquarellsendung von Mitte Februar 1884 in Verbindung bringen dürfen? Und die vier signierten Federzeichnungen (78–80, 86), wiederum auf ähnlichem Papier und – mit einer Ausnahme (78) – im Format übereinstimmend (1/2 Bogen Vélín, o. Wz.), mit den Ende Februar abgeschickten »fünf Webern, die ich nach meinen gemalten Studien gemacht habe« (Brief 357)? Zumal bei den beiden »Zeichnungen«, die Van Heugten meinte früher ansetzen zu können, lediglich die Entstehungszeit der zugehörigen »Ölstudien« belegt ist. So bliebe letztlich von den »Webern« ein einziges Blatt (81), das nach Februar 1884 entstanden sein dürfte: die nicht signierte »en face«-Ansicht auf 1/2 Bogen Vergé, Wz. VdL – ein Papier, das Van Gogh vornehmlich ab Mitte 1884 für Studien und zeichnerische Vorarbeiten verwendete. Die Auffassung des Sujets koinzidiert zudem mit dem Rotterdamer Weberinterieur (De la Faille 27) »von diesem Sommer« (Brief R46).

VdL-Vergé in halben Bogen eint die meisten Kopfstudien Van Goghs (97–107). Auch hier meint Van Heugten nicht präziser datieren zu dürfen als auf die Monate zwischen Dezember 1884 und Mai 1885. Auf der Scheidung der detailreich kantigen Bleistiftstudien (101–104) und der gerundet grossformigen Kreideblätter (97–100) hätte sich aber – mit den mit Kreide leicht überarbeiteten Bleistiftstudien (105, 106) als Bindeglied – sehr wohl auch eine chronologische Abfolge begründen lassen. Ans Ende der Reihe jedenfalls gehört das à la Delacroix »par les milieux«, mit kreisendem Strich genommene Blatt (100) – eine eigenwillige (und zweifellos dem Wortlaut des Texts nach inkorrekte) Umsetzung der Anregung, die Van Gogh Mitte April 1885 Jean Gigoux'

»Causeries sur les artistes des mon temps« entnahm (Brief 401). Zwischen diesem Blatt (100) und den Bleistiftblättern (101–106) könnte aber gut und gern ein Teil der gemalten Studienköpfe liegen. Auf die Idee, Köpfe zu studieren, wurde Van Gogh Ende Oktober 1884 nämlich durch den Besuch seines Freunds Van Rappard in Nuenen gebracht (Brief 383), und solche Projekte ging Van Gogh in der Regel zunächst zeichnerisch an.

Die gemalten Kopfstudien waren nun aber ihrerseits wieder eine Konsequenz der grossformatigen Figurenkompositionen vom Sommer und Herbst 1884. Sie sind allesamt verschollen, etliche wurden vom Künstler eigenhändig übermalt. Van Heugten selbst hat 1995 Röntgenbefunde veröffentlicht, die derartige Rudimente zutage brachten.⁵⁷ Es verwundert daher, wenn er sämtliche Studien von Händen (119–135) einfach parallel zu den Köpfen in den Zeitraum von Dezember 1884 bis Mai 1885 legt. Für jene Blätter, die »par les milieux« genommen sind (122–125, 135), mag ein später Ansatz ja angezeigt sein. Studien von Gesten der Hand dürften jedoch schon für die Spinnerinnen und Schäfer vom Sommer 1884 erforderlich gewesen sein, und wieder böten sich hierfür die schematisierend härteren Bleistiftstudien (128–132) an.

Diese Chronologie könnten nicht zuletzt die kleinen Feder-skizzen nach gemalten Kopfstudien stützen (108–118), deren kantige Machart und Auffassung ihnen einen Platz exakt zwischen den Bleistift- und den Kreidezeichnungen zuweist. Van Heugten datiert sie sämtlich auf Dezember 1884/Januar 1885. Dies liesse sich präzisieren: Zu Neujahr 1885 erhielt Theo, dem Van Gogh schon vorher »einige« geschickt hatte und der nachher noch ein paar weitere bekam (Brief 389, 390 bzw. 392, 398), ein Dutzend (Brief 391), das sich in den im Format annähernd übereinstimmenden signierten oder berahmten Skizzen (108–112, 117, 118) abzeichnen dürfte.

Die Liste der Items, die auch anders datierbar wären, liesse sich noch verlängern, zum Beispiel um das aquarellierte »Kücheninterieur« (205), das Van Heugten wohl ein Jahr zu spät ansetzt, hat es doch, wie sein Konterpart in der Stuttgarter Staatsgalerie (De la Faille 1293), in jeder Hinsicht – von Papierqualität, Format und Technik bis hin zur Auffassung von Figur, Raum und Genre – in den Aquarellen von 1884 (82–85, 87) die engsten Parallelen. Es fiel mithin nicht schwer, Verlauf und Kontext des in Nuenen entstandenen zeichnerischen Werks ganz anders zu rekonstruieren.

Die beiden Bände Van Heugtens sind demnach höchst ungleichwertig: weitgehend zuverlässig der erste, recht unausgegrenzt der zweite. Mit der Neuaufnahme des Befunds hat Van Heugten aber eine zuverlässige Datenbasis geschaffen, auf der weitergearbeitet werden kann – obgleich diese Datenakkumulation Applik bleibt, solange ihr die interpretierende Einbettung fehlt. Weshalb vage von »Aquarellpapier« reden, wenn Van Gogh selbst einen spezifischen und noch heute zur Kennzeichnung einer bestimmten Oberflächenkörnung üblichen Terminus vorfand: »papier torchon« (Brief 222)? Van Gogh den nicht ganz korrekten, aber üblichen Gebrauch des Begriffs »papier Ingres« anzukreiden, wirkt dann eher peinlich.

Den Anstoss zu dieser Studie gaben die Kuratoren der Stiftung Langmatt Sidney und Jenny Brown und der Sammlung Oskar Reinhart am Römerholz, Eva-Maria Preiswerk und Matthias Frehner; dessen Nachfolgerin Mariantonia Reinhard-Felice unterstützte weitere Recherchen nach Kräften. Die beiden Problemfälle in den Rahmen einzubetten halfen Roland März und Angela Wesenberg, Kuratoren der Berliner Nationalgalerie, vor allem aber Luuk van der Loeff und Johannes van der Wolk vom Kröller-Müller Museum Otterlo. Anregend und förderlich waren Diskussionen mit Christina Frehner, Peter Wegmann, Matthias Wohlgemuth und Ronald Pickvance. Christian und Hanspeter Marty, Paul Pfister und Karoline Beltinger gewährten bereitwillig Rat und Auskunft in maltechnisch-konservatorischen Fragen. Ihnen allen gilt mein herzlicher Dank.

Abkürzungen

De la Faille

De la Faille, J. Baart, *L'Œuvre de Vincent van Gogh*, catalogue raisonné, Bruxelles/Paris 1928; *The Works of Vincent van Gogh*, hrsg. von A. M. Hammacher u. a., 3. Aufl., Amsterdam 1970.

Verzamelde Brieven

Verzamelde Brieven van Vincent van Gogh, hrsg. von Johanna van Gogh-Bonger und Vincent Willem van Gogh, Amsterdam/Antwerpen 1953 (Reprint 1974).

- 1 Pate stand hierbei vermutlich eine Anekdote bei de Goncourt, Edmond und Jules, *Gavarni, l'homme et l'œuvre*, Paris 1873, Kap. 28.
- 2 *Van Gogh à Paris*, hrsg. von Bogomila Welsh-Ovcharov, Ausst.-Kat. Musée d'Orsay, Paris 1988, insbesondere Kat. 9 (De la Faille 227), 10 (De la Faille 1407) und 11 (De la Faille 238).
- 3 Zur Datierung vgl. Vital, Christoph, *Auguste Lepère 1849–1918*, Ausst.-Kat. Musée de Fontenay-le-Comte & Palais de Congrès de Saint-Jean-de-Monts 1988, Kat. 4.
- 4 Welsh-Ovcharov 1988 (wie Anm. 2), Abb. S. 56 und 58; ferner die für bestimmte Details wie das Glasdach und die Aussichtsbalkustrade aufschlussreiche Fotografie von J. Ducom, abgebildet in *Van Gogh und die Haager Schule*, hrsg. von Roland Dorn, Klaus A. Schröder u. John Sillevs, Ausst.-Kat. Bank Austria Kunstforum Wien, Mailand 1996, S. 220.

- 5 Welsh-Ovcharov 1988 (wie Anm. 2), S. 56, Anm. 3, und S. 377–378. In Anbetracht der vielen Ansichten von den Mühlen auf der »Butte Montmartre« fehlt für eine nähere Bestimmung der in Van Goghs Brief erwähnten »2 vues du Moulin de la Galette« bislang jeder stützende Anhalt.
- 6 Welsh-Ovcharov 1988 (wie Anm. 2), Kat. 10 und 11.
- 7 Vgl. zusammenfassend *Cézanne to Van Gogh, The Collection of Doctor Gachet*, hrsg. von Anne Distel, Susan Alyson Stein, Ausst.-Kat. Paris/New York/Amsterdam 1999 und meine Bemerkungen zu dieser Ausstellung in der Neuen Zürcher Zeitung, 10. April 1999.
- 8 Vgl. Hulsker, Jan, *The New Complete Van Gogh*, Amsterdam/Philadelphia 1996: gewiss kein Catalogue raisonné – und dies belegt nicht zuletzt die in dieser Publikation auf weiten Strecken durchgezogene Datierung auf den Tag genau, die vielfach vom Maltechnischen her schlicht absurd ist.
- 9 Vgl. Dorn, Roland, *Van Gogh's Sunflowers series: the fifth toile de 30*, in: Van Gogh Museum Journal 1999, S. 42–61.
- 10 Novotny, Fritz, *Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive*, Wien 1938 (Reprint 1970), insbesondere S. 26–28 und S. 60–61.
- 11 De la Faille wies 1928 bei keinem der diversen Gemälde von Mühlen auf der Butte Montmartre Amédée Schuffenecker als Vorbesitzer aus, obgleich dieser 1901 bei Bernheim Jeune, 1907 in Mannheim und 1908 in München als Leihgeber einer »Moulin de la Galette« auftrat.
- 12 Gordon, Donald, *Modern Art Exhibitions 1900–1916*, München 1974, Band 2, S. 878.
- 13 Sehr wahrscheinlich ist die Provenienz bei De la Faille weder vollständig noch stetig, da sie sich sichtlich auf Druets Angaben stützt, der das Gemälde anscheinend zuerst von Tabarant kaufte und es an Aubry weitergab, ehe er es von Denys Cochin zurückerwarb und Sidney Brown anbot.
- 14 Archiv der Vincent van Gogh-Stiftung, Van Gogh Museum, Amsterdam, insbesondere Inv. b4046, b5755–b5757.
- 15 Ravaud, Elisabeth, *Van Gogh's Technique*, in: Distel/Stein 1999 (wie Anm. 7), S. 68–70.
- 16 Ein weiteres Indiz für die Hand des Kopisten liefern die geringfügig vergrößerten Abstände des Motivs von den Bildkanten, wodurch der Komposition »mehr Luft« gegeben ist. Ähnliches ist bei Zutaten Emile Schuffeneckers zu Arbeiten Van Goghs zu beobachten (vgl. Dorn 1999 [wie Anm. 9], S. 55–56).
- 17 Zur Rolle dieser »three-colour blendings« vgl. Derkert, Carlo, *Theory and practice in Van Gogh's Dutch painting*, in: Konsthistorisk Tidskrift 15, 1946, S. 97–120. Diese Studie ist nach wie vor grundlegend für das Verständnis von Van Goghs Frühwerk. Naturwissenschaftlich überprüft werden müsste freilich gelegentlich der von Derkert rekonstruierte Palettensatz: Vermutlich bediente sich Van Gogh zeitweilig doch eher verschiedener und komplexerer Paletten, als Derkert annahm.
- 18 Blanc, Charles, *Grammaire des Arts du Dessin*, Paris 1867, 3. Aufl. 1876 (und weitere bis zum Jahrhundertende), 3. Buch, Kap. 12 (zum Clair-obscur) und Kap. 13 (zur Farbe).
- 19 Blanc, Charles, *Les Artistes de mon temps*, Paris 1876, S. 23–88; vgl. hierzu Van Goghs Exzerpt in *Verzamelde Brieven*, Nr. 370.
- 20 Mangels Dokumenten hängt dies letztlich von der Beurteilung des »Schuhstilllebens« ab (De la Faille 229), von dem hier abschliessend noch die Rede sein wird.
- 21 *Verzamelde Brieven*, Nr. 581: »Je lui [Signac] ai donné en souvenir une nature morte [...] cela représentait deux harengs fumés [...]. [...] à Paris déjà j'ai deux ou trois fois fait cette même nature morte que j'ai encore échangée contre un tapis dans les temps.«
- 22 Vgl. u. a. Leymarie, Jean, *Van Gogh*, Paris 1951, Kommentar zu Taf. 54, und De la Faille 1970, S. 141.
- 23 Zu den frühen Titeln vgl. Anm. 33–35.
- 24 Abzuklären bliebe, ob es sich um ein Schwarzsurgat handelt (Van Gogh verwendete hierfür in der Regel dunkelstes Blau) oder um ein echtes Schwarzpigment.
- 25 Laut einer von CEDART im Mai 1995 erstellten Analyse handelt es sich um eine Mischung aus Zinnober und Chromrot; das letztere Pigment war auf authentischen Arbeiten Van Goghs bislang nicht nachzuweisen.

- 26 De la Faille 279.
- 27 Vgl. Van Heugten, Sjaar, *Radiographic images of Vincent van Gogh's paintings in the collection of the Van Gogh Museum*, in: Van Gogh Museum Journal 1995, S. 62–85. – Die Radiografien der Gemälde im Kröller-Müller Museum sind weitgehend unveröffentlicht.
- 28 Duret, Théodore, *Van Gogh*, Paris 1916, S. 33–34; Vgl. Dorn, Roland/Feilchenfeldt, Walter, *Genuine or Fake? On the history and problems of Van Gogh connoisseurship*, in: The Mythology of Vincent van Gogh, ed. Tsukasa Kodera, Tokyo/Amsterdam 1993, S. 263–307.
- 29 *Verzamelde Brieven*, Nr. B 6. In Auszügen veröffentlicht im *Mercure de France*, Mai 1893, S. 1–2.
- 30 Vergleichbare Arrangements von Weiss, Schwarz und Türkis finden sich erst bei Arbeiten von Derain, Matisse und Picasso in den Jahren um 1914.
- 31 »Solitars« im überkommenen Bestand aus Van Goghs Pariser Jahren sind zwar prinzipiell nicht auszuschliessen, da gewiss manches verloren ging und wohl auch der Künstler selbst sein *Œuvre purifié* zierte. Ein bisschen Rapport zum übrigen sollte gleichwohl selbst in solchen Fällen vorhanden sein.
- 32 Fonds Ambroise Vollard, Musée d'Orsay, Paris, Livre de raison Nr. 4101: »huile maquero citron tomme pot et couteau le tout sur une table / T. 37: 54 / 17 9bre 99 / [vendu à] Tavernier, Villa Spontini.«
- 33 *Collection de M. Ad. Tavernier*, Auktion in Paris, Hotel Drouot, 6. März 1900, Los 82, o. Abb.: »Le Déjeuner. Sur une table de cuisine, près d'un couteau, deux maquereaux, trois citrons, quatre tomates et un pot vert. Signé à droite, en bas: Vincent. Toile. Haut., 37 cent.; larg., 54 cent.« – Zum Preis vgl. Mi-reur, H., *Dictionnaire des ventes d'art faites en France et à l'étranger pendant des XVIII^{me} et XIX^{me} siècles*, Bd. 3, Paris 1911.
- 34 *Œuvres de Vincent Van Gogh*, Ausst.-Kat. Galerie Bernheim Jeune, Paris, März 1901, Kat. 30: »Harengs et tomates. App. à M. Octave Mirbeau.«
- 35 *La Collection Octave Mirbeau*, Auktion in Paris, Galerie Durand-Ruel, 24. Februar 1919, Los 20, Abb.: »Nature morte aux poissons. [...]«
- 36 De la Faille 263, Öl auf Leinwand, 47 x 38,5 cm, Ny Carlsberg Glyptotek, Kopenhagen; vgl. Auktion Mirbeau 1919 (wie Anm. 35), Los 19, Abb.
- 37 Vgl. die Korrespondenz von Oskar Reinhart mit Carl Montag, Nachlass Montag, SIK Zürich, Dossier 9, und Archiv Oskar Reinhart, Römerholz; insbesondere Reinharts Brief vom 10. Feb. 1919 und Montags Schreiben vom 26. Feb. 1919. Paul Rosenbergs Rolle ist dem von Montag aufbewahrten »Bordereau d'adjudication« zu entnehmen.
- 38 Vgl. Welsh-Ovcharov, Bogomila, *Vincent van Gogh, his Paris period 1886–1888*, Phil. Diss. Utrecht 1976, Alphen aan den Rijn 1976, S. 237: »Undecided attributions.« – Vgl. die ausführlichen bibliografischen Nachweise zu den beiden Gemälden der Stiftung Langmatt und der Sammlung Oskar Reinhart in den Bestandskatalogen beider Sammlungen, z. Z. in Vorbereitung.
- 39 Van Tilborgh, Louis/Vellekoop, Marije, *Vincent van Gogh, Paintings, vol. I: Dutch Period, 1881–1885*, Van Gogh Museum, Blaricum 1999.
- 40 Ebd., S. 22.
- 41 Ebd., Kat. 21, 22, 37 (De la Faille 36, 70a, 49): die beiden Ersteren mit der Datierung März 1885, während beim Letzteren die von der Radiografie aufgedeckte, unter dem Stilleben liegende Kopfstudie zeitgleich angesetzt wird. Zwingend ist dies nicht, da Van Gogh seit Oktober 1884 an einer Serie von Köpfen arbeitete und wohl schon vorher – für verworfene grossfigurige Kompositionen – Kopfstudien angefertigt haben dürfte.
- 42 Ebd., Kat. 36 (De la Faille 53): vgl. Anm. 44 und 45.
- 43 Ebd., Kat. 30–35 (De la Faille 100, 116, 107, 99, 101, 51).
- 44 *Verzamelde Brieven*, Nr. 428.
- 45 Van Tilborgh/Vellekoop 1999 (wie Anm. 39), Kat. 36 (De la Faille 53).
- 46 Ebd., S. 23.
- 47 Ähnliches ist für die Chronologie des zeichnerischen Frühwerks Van Goghs und insbesondere seiner Zeit in Nuenen anhand der beiden Katalogbände zu konstatieren, die das Van Gogh Museum vor kurzem vorgelegt hat; vgl. hierzu den Exkurs im Anschluss an den vorliegenden Aufsatz.
- 48 Den im Folgenden umrissenen Verlauf habe ich, soweit dies im Rahmen eines Ausstellungskatalogs möglich war, bereits andernorts dargestellt: vgl. Dorn/Schröder/Sillevis 1996 (wie Anm. 4), passim. Van Tilborgh/Vellekoop 1999 (wie Anm. 39) nahmen davon nach Gutdünken Kenntnis.
- 49 Van Tilborgh/Vellekoop 1999 (wie Anm. 39), Kat. 6 (De la Faille 25) und Kat. 40 (De la Faille 182): Erstes mit der Datierung Januar/Februar 1884 und Herbst 1885, Letzteres mit der Datierung September/Anfang Oktober 1885.
- 50 Ebd., Kat. 7 (De la Faille 122): Ende Oktober 1884.
- 51 Ebd., Kat. 43 (De la Faille 103): mit dem Datierungsvorschlag Ende Oktober/November 1885. – Der ähnlich disponierte und daher zurecht zeitgleich mit dem vorigen angesetzte »Kalong«, Kat. 44 (De la Faille 177a), wird gleichfalls eher in den Herbst 1884 zu setzen sein.
- 52 Ebd., Kat. 36 (De la Faille 53) und Kat. 37 (De la Faille 49): beide mit dem Datierungsvorschlag September/Mitte Oktober 1885, nicht zuletzt unter Berufung auf die von der Radiografie aufgedeckten Motive, eine Feldarbeiterin und eine Kopfstudie. Von der Disposition her weisen die verworfenen Motive aber nicht ins Jahr 1885, wie in Amsterdam angenommen wird, sondern ins Jahr 1884.
- 53 *Verzamelde Brieven*, Nr. 429.
- 54 Roskill, Mark, *Van Gogh, Gauguin and French painting of the 1880s, a catalogue raisonné of key works*, Ann Arbor 1970, S. 9–10: mit dem Datierungsvorschlag Nuenen, November 1885, »or possibly in Antwerp«; vgl. ferner meinen Kommentar in *Vincent van Gogh und die Moderne 1890–1914*, Ausst.-Kat. Essen/Amsterdam 1990, S. 85.
- 55 Ein späterer Ansatz der »Moulin de la Galette« – Welsh-Ovcharov 1988 (wie Anm. 2) plädiert auf Oktober 1886 – ist nur vertretbar, wenn zugleich angenommen wird, dass Van Gogh nach Lust und Laune mal so, mal anders, also ohne jede logische Stringenz arbeitete. Kunstgeschichte wäre dann aber wohl kaum noch zu betreiben.
- 56 Heugten, Sjaar van, *Vincent Van Gogh. Drawings, 2 Bde.*, London 1996/97.
- 57 Vgl. Anm. 27.

Fotonachweis

Kröller-Müller-Museum, Otterlo: 2; Öffentliche Kunstsammlung Basel, Martin Bühler: 5; Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Berlin, Jörg P. Anders: 3; R. Fischli, Baden: 4; Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich, J.-P. Kuhn: 4b, 4d, 4e; Van Gogh Museum, Amsterdam: 8; Wadsworth Atheneum, Hartford: Frontispiz.