

de Vries in Gdańsk," *Biuletyn Historii Sztuki* 46, 1984, pp. 203—209. Artists' biographies are also lacking.

But these are relatively minor criticisms of a major effort, that has not only culminated a stage in research, but pointed to where more work might effectively be done. Some of these areas, namely questions about sculpture, the decorative arts, working procedures, and interpretation, as well as a study of Spranger's drawings, have already been suggested. The recent discovery of a large batch of archival documents to which Rudolf Distelberger refers in his essay will undoubtedly contain much of importance. Already Distelberger has been able to discern the difference between *Hof-* und *Kammerkünstler*. It is in relation to this distinction that one can probably explain the work of an artist like Savery, who is not mentioned as having received monthly pay, but is now documented as having received large sums in 1612 for works delivered to the court. The existence of more untapped archival sources in Vienna is also discussed by Herbert Haupt, „Neue Quellen zur Kunst- und Kulturgeschichte am Hofe Kaiser Rudolfs II. in Wiener Archiven," in *Prag um 1600. Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.*, pp. 105—109. Other areas that could be profitably investigated further include the relation of art to literature, humanism and science in Prague. Not only may outstanding problems of interpretation be thereby clarified, but the connection between the two parts of the title, *Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.*, will then be better understood.

The appreciation of the „School of Prague" has come a long way towards obtaining broad international esteem when the art critic of the *New York Times* can without qualification refer to it as „one of the high cultural moments of central Europe." Although not much was said in the catalogue about the general European importance of Rudolfine Prague, the outstanding exhibition in Essen, and certainly its later manifestation in Vienna, may nevertheless demonstrate that it is also time to drop the qualification „central."

Thomas DaCosta Kaufmann

VAN GOGH A PARIS

Ausstellung des Musée d'Orsay, Paris 2. 2.—15. 5. 1988. Katalog (Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux): FF 220,—.

(mit zwei Abbildungen)

Als erste große Gemäldeausstellung seit seiner Eröffnung im Dezember 1986 präsentierte das Musée d'Orsay in diesem Frühjahr eine Zusammenstellung von 68 Arbeiten Vincent van Goghs, die während dessen Aufenthaltes in Paris zwischen März 1886 und Februar 1888 entstanden waren. Nachdem das New Yorker Metropolitan Museum 1984 bzw. 86 die Werke aus van Goghs Jahren in Arles sowie Saint-Rémy und Auvers gezeigt hatte, war es an der Zeit, diese für van Goghs künstlerische Entwicklung so außerordentlich wichtige Periode zu dokumentieren. Paris als Standort bot sich selbstverständlich an, und durch tatkräftige Unterstützung aus Übersee in Person von Bogomila Welsh-

Ovcharov gelang es Françoise Cachin, der Direktorin des Musée d'Orsay, trotz einiger Mängel eine beispielhafte Ausstellung zu organisieren.

Da sich während des nur knapp zwei Jahre dauernden Aufenthaltes in Paris van Goghs späterer Stil unter dem Eindruck der neueren französischen Kunst jener Zeit zu entwickeln begann, war es nur zu begrüßen, daß diese Einflüsse durch die Präsentation einer Auswahl von Werken seiner Künstlerkollegen in der Ausstellung belegt wurden. So gesellten sich zu den 68 Gemälden, Aquarellen und Zeichnungen van Goghs weitere 55 Arbeiten anderer Künstler, die van Gogh persönlich kannte — mit denen er teilweise sogar befreundet war — oder deren Werke er bewunderte. Der Absicht der Ausstellung entsprechend, künstlerische Einflüsse und deren Auswirkungen auf van Goghs Werk zu zeigen, wurden die Gemälde in grober chronologischer Abfolge nach Motiven geordnet. Diese Betonung der ikonographischen Übereinstimmungen machte es dem Besucher leichter, Gemeinsamkeiten zu erkennen, als es eine strenge Chronologie ohne Rücksicht auf die Bildthemen zugelassen hätte, die andererseits stilistische Entsprechungen und sukzessive Entwicklungen unter Umständen besser verdeutlicht hätte. So werden auch in dem von Cachin und Welsh-Ovcharov erstellten Katalog vor allem die ikonographischen Aspekte des Werkes van Goghs hervorgehoben, wengleich hier nun die zeitliche Abfolge strikt eingehalten wird. Eine Vorgehensweise, die auch schon Welsh-Ovcharovs Dissertation zum selben Thema prägte (*Vincent van Gogh: His Paris Period 1886—1888*, Utrecht — Den Haag 1976).

Zu Beginn der Ausstellung wurden im ersten Saal unter der Überschrift 1886—87, *l'arrivée; Paris Montmartre* van Goghs frühe Pariser Gemälde vorgestellt, in denen er — anfangs noch in der dunkleren Palette seiner Frühzeit — konventionelle Ansichten der französischen Hauptstadt festhielt (Kat. Nrn. 2—4, 8). Schon hier fiel auf, was sich während des Ausstellungsrundganges bestätigte: Einige Gemälde aus Privatbesitz waren wohl so kurzfristig eingetroffen, daß es nicht mehr möglich war, sie von ihrer teilweise entstellenden Teerschicht zu befreien, die der jahrelange Aufenthalt in Privaträumen starker Raucher zurückgelassen hat. Die im Jahre 1887 entstandenen Gemälde zeigten dann deutlich, daß van Gogh inzwischen Gemälde der Impressionisten gesehen hatte. Seine Palette hellt sich auf, Komplementärfarben werden bewußt eingesetzt, und die Arbeiten verlieren ihre bis dahin erdige Schwere (Nrn. 20, 22, 23). Der Montmartre — die unmittelbare Umgebung der Wohnung seines Bruders Théo in der rue Lepic, die er mit ihm teilte — wurde nun häufig Vincents Motiv.

Im zweiten Saal, der mit *Printemps-été 1887; Montmartre, Asnières, boulevards et restaurants* überschrieben war, wurden an einer Stellwand die beiden auf den ersten Blick nahezu identischen Ansichten *Vue de Paris prise de la chambre de Vincent, rue Lepic* (Nrn. 28, 29) besonders hervorgehoben, die zum ersten Mal gemeinsam ausgestellt waren. Zwar wurden sie im Katalog als eingehende Auseinandersetzungen van Goghs mit dem Pointillismus angeführt — ausgezeichnete zur selben Zeit entstandene Vergleichsstücke von Luce (Nr. 87) und Signac (Nr. 115) verdeutlichten dies zudem —, doch wurden die mit Bleistift ausgeführten, unter dem Farbauftrag sichtbaren Kompositionszeichnungen nur mit einem knappen Satz gewürdigt. Sie beweisen jedoch, daß es sich bei diesen beiden Arbeiten nicht nur um Experimente mit der Farbe und deren Auftrag handelt, sondern — und vielleicht vor allem — um Versuche, den Bildraum geometri-

schen Gesetzen folgend zu gliedern: Van Gogh gibt auf beiden Gemälden die Mittel-senkrechte und -waagerechte an sowie die beiden Diagonalen; außerdem sind parallel zu den vier Bildrändern Linien gezogen, die den Bildraum zur Mitte hin gliedern und somit fast wie Rahmen wirken. Tatsächlich sind beide Ansichten von angeschnittenen Gebäuden eingerahmt. Die im Katalog als erste Fassung aufgeführte Komposition auf Karton (Nr. 28) ist in ihrer Farbigkeit zwar fast monochrom zu nennen und beschränkt sich nahezu auf Blautöne, zu denen einige knappe Striche mit der Komplementärfarbe Orange die Akzente setzen — was Welsh-Ovcharov auch als Argument diente, sie zeitlich vor die farblich stärker durchgearbeitete Fassung einzuordnen —, in ihrer räumlichen Aufteilung ist sie jedoch sehr viel weniger einfach und erzeugt eine größere Spannung: Liegt der am Horizont erkennbare Komplex von Notre-Dame auf dem Gemälde Nr. 29 auf dem Schnittpunkt der Diagonalen, genau in der Mitte der Komposition — der Horizont bildet gleichzeitig die Mittelwaagerechte —, so ist in Nr. 28 die Kirche nach links vom Mittelpunkt weg und der Horizont deutlich nach oben verschoben. Die Tendenz, stärker ausgearbeitete Werke als Schlußpunkt einer Genese zu sehen, mag hier irreführend sein: Dem Künstler wird nicht nur daran gelegen sein, mit jedem Bild auch ein endgültig fertiges Kunstwerk zu produzieren, sondern darin auch seine Kunst und Fähigkeiten zu erproben, zu erkennen, wie anders ein Bild wirkt, wenn dessen Aufbau sich auch nur geringfügig ändert. Um das zu erforschen, muß das Werk nicht gänzlich ausgeführt werden, es genügt, wenn es dem Maler gelang, jenen Aspekt, der ihn besonders interessierte, hervorzuheben. Dies mag umso mehr für einen Künstler wie van Gogh gelten, der im Katalog als „un des héros les plus singuliers et les plus audacieux de la modernité“ (S. 5) gerühmt wird. Mit diesem Exkurs sollen jedoch keineswegs zwei Gemälde umdatiert werden, von denen wir ohnehin wissen, daß sie unmittelbar nacheinander entstanden sind, sondern er soll zeigen, wie konsequent sich van Gogh mit dem Divisionismus auseinandersetzte. Und zwar nicht nur mit dessen Farbauftrag und der Wirkung der Komplementärfarben, sondern auch mit der von Seurat propagierten Komposition auf quasi geometrisch-mathematischen Grundlagen, die ihm zu diesem Zeitpunkt durch den Artikel Félix Fénéons (*Les Impressionnistes en 1886*, 25. 10. 1886) und Diskussionen in Cormons Atelier mit Sicherheit bekannt waren (siehe John Rewald, *Von van Gogh bis Gauguin: Die Geschichte des Nachimpressionismus*, Neuauflage: Köln 1987, S. 24 u. 26). Daß diese Auseinandersetzung nur rudimentärer Art war, sich auf einfachster Ebene abspielte und von van Gogh nicht weiterverfolgt wurde, ist keineswegs verwunderlich, da sie dem expressiven Charakter des Künstlers so sehr widersprach. Allerdings zeigt sie, daß van Gogh unter Umständen viel weniger am tatsächlich Gesehenen lag — Welsh-Ovcharov begründet die unterschiedliche Bildkomposition durch einen anderen Standpunkt innerhalb des Hauses („...qui résulte peut-être de l'utilisation de fenêtres différentes ou d'une autre position lors de l'exécution.“ S. 96), was aber nicht den „Zoom-Effekt“ der Nr. 28 erklärt —, sondern, daß er bereit war, die Realität zu verfremden, seinen Bildvorstellungen entsprechend unterzuordnen, wobei allerdings die in der Ausstellung propagierte Einordnung des frühen van Gogh als strikter Realist in Frage gestellt wird. Bedeutend ist diese Auseinandersetzung auch, da sie einmal mehr zeigt, wie suchend van Gogh sich durch die Stile der Avantgarde tastete, um seinen Weg zu finden. Ähnliches kennen wir von Emile Bernard — was auch bei den

ausgestellten Werken von seiner Hand deutlich wird — und von Louis Anquetin, dessen zwei im selben Saal gezeigte Gemälde (Nrn. 72, 73) nachgewiesenermaßen von starker Wirkung auf van Gogh gewesen sind. Es war offenbar den guten Beziehungen Welsh-Ovcharovs zu verdanken, die diese beiden Gemälde schon einmal in einer Ausstellung vereint hatte (*Vincent van Gogh and the Birth of Cloisonism*, Art Gallery of Ontario, Toronto 1981), daß man auch in Paris diese zwei bedeutenden Meisterwerke zu sehen bekam.

Der größte Teil des zweiten Raumes der Ausstellung war der Präsentation von Landschaften gewidmet, wobei eine Reihe von sechs Gemälden als großartige Anthologie von Industrielandschaften gesehen werden konnte, die van Goghs *Usines à Clichy* (Nr. 54) einrahmten. Neben Guillaumins um 1870 entstandenem *Soleil couchant à Ivry* (Nr. 82), Camille Pissarros *Usine près de Pontoise* (Nr. 94) von 1873, Seurats *La Banlieue* (Nr. 106), Luces *Rue Championnet* (Nr. 86) verdeutlichte Signacs wunderbare *Route de Gennevilliers* (Nr. 109) eine seinerzeit fast zwanzigjährige Tradition der Darstellung der durch Industrieansiedlung vom Menschen veränderten Landschaft. Diese Gemälde dürfen jedoch nicht als kritische Stellungnahmen gewertet werden, sondern — entsprechend dem Geist jener Zeit — als von dieser neuen Ästhetik geradezu faszinierte Wiedergaben der Verbindung von Natur und Technik. Ähnliches in den immer wieder das Weichbild der Großstadt thematisierenden Arbeiten van Goghs, deren Beeinflussung durch Charles Angrand (Nr. 69) augenscheinlich wurde: Der hochliegende Horizont, der Duktus und die Farbigkeit sind deutlich in van Goghs Bildern wiederzuerkennen.

Etwas außerhalb der Chronologie wurden im Mezzanin van Goghs Monate in Cormons Atelier dokumentiert, wo zeitgleiche Arbeiten seiner Mitschüler Toulouse-Lautrec, Anquetin und Emile Bernard mit zum Teil identischen Motiven zum direkten Vergleich einluden. Besonders in den Zeichnungen nach Akt- und Gipsmodellen wurden die unterschiedlichen Begabungen deutlich: Wirkt Toulouse-Lautrecs Zeichnung einer Gipsbüste nach Pallaiuolo (Nr. 118) atmosphärisch, weich und elegant, so glaubt man in van Goghs Wiedergabe derselben Büste (Nr. 16) seine Anstrengung zu erkennen, auch dem akademischen Anspruch seines Lehrers Cormon gerecht zu werden. Im ganzen wirkt seine Zeichnung steif und wenig organisch. Einmal mehr zeigt dies, wie hart sich van Gogh sein Handwerk erarbeiten mußte, da er das brillante Talent vieler seiner Künstlerkollegen nicht mitgebracht hatte.

Im Untergeschoß wurden jene Werke gezeigt, die beginnen, den reifen Stil des Künstlers anzudeuten (*Printemps-été 1887; Clichy, Asnières, berges, ponts et jardins*). Einleuchtend auch hier die Auswahl der Beispiele anderer Künstler wie Renoir (Nr. 102), Seurat (Nr. 107), Monet (Nrn. 88, 89, 91), Sisley (Nr. 117), Signac (Nr. 112), Camille (Nr. 96) und Lucien Pissarro (Nr. 98). Von besonderer Bedeutung waren in diesem Ensemble jedoch die beiden Gemälde Emile Bernards (Nrn. 76, 77), die dessen endgültige Abwendung vom Impressionismus und Pointillismus dokumentierten und seine bahnbrechende Leistung für die abstrakte Kunst augenfällig werden ließen. Eine Zusammenstellung von van Goghs Stilleben seiner beiden Pariser Jahre schlossen sich in einer eigenen Abteilung an. Hier kam der Symbolgehalt dieser Arbeiten deutlich zum Ausdruck. Die Bedeutung des inzwischen auf 1885 neu datierten Berliner Stillebens von Signac (Nr. 111) sowohl für die Pinselführung als auch die Komposition der Stilleben van Goghs

(bes. Nrn. 55—57) wurde schon 1962 von A. M. Hammacher nachgewiesen („Van Gogh's Relationship with Signac“, *Van Gogh's Life in His Drawings*, London 1962) und konnte hier nun einleuchtend nachvollzogen werden. Das Buch als Symbol des Wissens generell und als Hommage an die von van Gogh so geschätzten französischen Naturalisten wie Zola, Flaubert, Goncourt u. a. im Speziellen wird im Katalog ausführlich behandelt (S. 148 ff.). Die allerdings dort so explizit hervorgehobenen Übereinstimmungen des Traubenstilllebens van Goghs (Nr. 60) mit jenem Monets aus dem Besitz der Hamburger Kunsthalle (Nr. 90) schienen sich bei Betrachtung der Originale eher ins Gegenteil zu wenden: Weniger die Gemeinsamkeiten — abgesehen davon, daß bei beiden grüne und blaue Weintrauben dargestellt sind —, sondern eher die Unterschiedlichkeiten dieser beiden Künstler wurden bei dieser Gegenüberstellung deutlich. Spricht Monets flirrendes Gemälde in seiner Leichtigkeit den imaginativen Geruchssinn an, so glaubt man van Goghs pralle, schwere Früchte eher zu schmecken.

Unter dem Titel *1887—88, portraits et autoportraits* bildeten die Menschendarstellungen des Holländers den Abschluß dieser Ausstellung. Warum sich allerdings das großformatige Hauptwerk *Quatre fleurs de tournesol* (Nr. 58) in dieses Ensemble verirrt hatte, war nicht einzusehen. Hier wurde nun das Porträt Père Tanguys (Nr. 65) zum Anlaß genommen, van Goghs Beschäftigung mit dem japanischen Holzschnitt zu dokumentieren, wobei nur zu begrüßen war, daß man sich doch noch entschlossen hatte, Andô Hiroshiges Holzschnitte *Gewitterregen auf der Brücke von Shin-Ohashi* und *Der Noritome-Tempel* außer Katalog zu zeigen, zumal van Goghs Verarbeitungen dieser Blätter, sowohl in Tanguys Porträt als auch in der Kopie der Brücke Hiroshiges (Nr. 62), ausgestellt waren. Ebenfalls außer Katalog vervollständigte das 1887 entstandene Gemälde des Musée d'Orsay (de la Faille 320) die Reihe der insgesamt sechs ausgestellten Selbstbildnisse (Nrn. 1, 37, 39, 63, 68), deren recht unterschiedliche Gestaltung auffiel. Alleine diese Gemälde würden van Goghs Entwicklung in den zwei Jahren seines Pariser Aufenthaltes gut repräsentieren.

Zusammenfassend ist dem Musée d'Orsay zu dieser gelungenen Ausstellung zu gratulieren; ebenso wie zu dem durch den von Monique Nonne bearbeiteten Anhang — der vor allem den Pariser Kunsthandel jener Zeit ausführlich darstellt — hervorragend ergänzten Katalog. Gerade durch die Gegenüberstellung von Werken zeitgenössischer Künstler mit jenen van Goghs ist eine einmalige Gelegenheit geschaffen worden, diese Einflüsse und Auswirkungen an den Originalen nachzuvollziehen. Schon öfter hat man sich gewünscht, daß das Werk auch anderer Künstler Vergleichsstücken gegenübergestellt, möglicherweise eine Neubewertung erfahren hätte. Denn Welch herausragende Stellung ein Künstler einnimmt, erkennt man erst im Vergleich mit der übrigen zeitgenössischen Kunstproduktion. Dies ist auch das Verdienst dieser Ausstellung und des Kataloges, die zwar nichts grundlegend Neues mitzuteilen hatten, aber doch endlich einmal die Pariser Periode van Goghs zusammenfassend darlegten.

Waren die Werke anderer Künstler generell zwar sehr treffend ausgewählt, so bleibt doch festzustellen, daß diese Auswahl zu sehr aus heutiger Sicht und Wertschätzung erfolgte und letztendlich nicht in allen Beispielen van Goghs Vorlieben entsprach: Wie immer, so war man auch hier bemüht, van Gogh als Mitbegründer der Moderne zu präsentieren, dessen Orientierung an weniger fortschrittlichen Malern nicht recht ins

Konzept paßt und gern verschwiegen wird. So waren Monticelli und Quost gerade mit jeweils einem, wenn auch gut ausgewählten Beispiel vertreten, von van Gogh ebenfalls hochgeschätzte Künstler wie Félix Ziem und Jean-François Raffaëlli aber überhaupt nicht. Gerade Raffaëlli, dessen Einfluß auf van Gogh schon vor über dreißig Jahren von Tralbaut nachgewiesen wurde (*Vincent van Gogh in het café conc' of het raakpunt met Raffaëlli*, Amsterdam 1955), hätte unbedingt im ersten Saal der Ausstellung hängen müssen. Vor den Originalen stach es geradezu ins Auge, daß van Gogh im Frühjahr 1887 häufig seinen pastosen Farbauftrag, zumindest stellenweise, zugunsten der auch von Lautrec bevorzugten *peinture à l'essence* aufgab, deren Erfinder Raffaëlli zu sein für sich beanspruchte (siehe Maurice Joyant, *Henri de Toulouse-Lautrec*, Bd. 2, Paris 1927, S. 66). Daß van Gogh Werke Raffaëllis kannte und schätzte, steht außer Zweifel (Rewald, op. cit., S. 15). Bislang wurde aber — mit Ausnahme von Tralbaut, der sich allerdings auf eine kleine Gruppe von Zeichnungen beschränkte — immer nur der ikonographische, nicht jedoch der stilistische Einfluß bearbeitet. Gerade in van Goghs Montmartre-Darstellungen des Frühjahrs 1887 (Nrn. 20, 22, 23, 26), deren thematische Verbindung zu Raffaëlli erst jüngst von Timothy J. Clark herausgestellt wurde (*The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*, London 1986), ist die stilistische Verpflichtung dem drei Jahre älteren Kollegen gegenüber deutlich zu erkennen. Die auf die ungrundierte Leinwand gebrachte stark verdünnte Ölfarbe ist weniger malerisch als graphisch mit Schraffen und Lineaturen eingesetzt. Sowohl die Raumaufteilung bei Raffaëlli (*Abb. 1a*) als auch jene bei van Gogh (*Abb. 1b*) zeigen Übereinstimmungen: Der Vordergrund wird gerne leer, ohne Staffagefiguren oder Repoussoirs gelassen (vergl. auch Nrn. 22 u. 23), und beide Künstler interessieren sich für die Darstellung räumlicher Tiefe mittels in das Bild hineinführender Straßen oder Wege. Am bemerkenswertesten jedoch ist die Anlage der Staffagefiguren, die als letztes auf die fertige Landschaft gesetzt werden, indem ihre Konturen mit einem dünnen Pinsel vorgezeichnet und dann mit Schraffen oder ähnlichen graphischen Elementen — die oftmals Muster der Kleiderstoffe wiedergeben — ausgefüllt werden. Dabei lassen sie allerdings den nicht restlos abgedeckten Hintergrund durchscheinen. Dies entspricht auch im Übertragenen der später von Lautrec vervollkommenen Technik Raffaëllis, den Malgrund als Stilmittel in die Gestaltung einzubeziehen.

Mag der Einfluß Raffaëllis auch nur kurz gewesen sein, so ist er doch in den das graphische Element betonenden Arbeiten des Frühjahrs 1887 von Bedeutung. Umso bedauerlicher, daß die ansonsten so gründliche Ausstellung ihn einfach ignorierte.

Wieland Barthelmess