

KUNST CHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

56. JAHRGANG Juli 2003 HEFT 7

HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

Ausstellungen

Van Gogh: 'Felder'. Das 'Mohnfeld' und der Künstlerstreit

Katalog, hrsg. v. Wulf Herzogenrath und Dorothee Hansen, zur Ausstellung in der Kunsthalle Bremen, 19.11.2002-26.1.2003, Ostfildern-Ruit, Hatje-Cantz-Verlag 2002. 264 S., zahlr. Abb., ISBN 3-7757-1130-9

Wenige Monate vor seinem 150. Geburtstag (30. März 2003) war Vincent van Gogh mit 50 Gemälden, Aquarellen und Zeichnungen in der Kunsthalle Bremen zu Gast. Ausgangs- und Mittelpunkt dieses von Wulf Herzogenrath und Dorothee Hansen von langer Hand vorbereiteten »bisher aufwendigste(n) Ausstellungsprojekt(s), das die Kunsthalle Bremen je unternommen hat« (8), bildete das in der eigenen Sammlung bewahrte, von Van Gogh 1889 in Saint-Rémy geschaffene 'Mohnfeld' (Kat. 18). Gustav Pauli, seit 1899 Direktor der Kunsthalle, hatte dieses Gemälde 1911 für 30.000 Mark erworben und damit einen von dem Worpsweder Maler Carl Vinnen initiierten *Protest deutscher Künstler* hervorgerufen. 123 Künstler und 17 Kunstkritiker, Verleger und Museumsleute wandten sich in einer so betitelten, von Vinnen eingeleiteten Broschüre, die im April 1911 bei

Eugen Diederichs in Jena erschien, mit ihrer Unterschrift, teils auch mit einer eigenen Stellungnahme, gegen »die französische 'Überfremdung' auf dem deutschen Kunstmarkt und in den Museen, die durch Kritiker und Kunsthändler vorangetrieben werde. Letztere seien darüber hinaus für die übersteuerten Preise verantwortlich« (151). Scharfer Kritik an dem schädlichen Einfluß der jüngsten französischen Kunst auf die deutschen Nachwuchskünstler steht die Forderung nach einer nationalen, traditionelle Werte bewahrenden und fortführenden Kunst gegenüber. Auf dieses Pamphlet reagierten bereits im Juli desselben Jahres 48 (bei anderer Zuordnung 47) Künstler und 27 (bzw. 28) Galerieleiter, Sammler und (Kunst-) Schriftsteller (vgl. 152 u. 176) mit einer bei Reinhard Piper in München veröffentlichten Schrift – *Im Kampf um die Kunst. Die Antwort auf den »Protest*

deutscher Künstler« –, in der sie sich zu einer internationalen Kunst der Moderne bekannten.

Vor diesem Hintergrund verfolgte die Bremer Ausstellung zwei Ziele: Einerseits sollte das 'Mohnfeld' in seiner Entstehungsgeschichte und im thematischen Zusammenhang mit anderen Darstellungen von Feldern, die Van Gogh in Saint-Rémy und zuvor in Arles wie danach in Auvers-sur-Oise geschaffen hatte, betrachtet werden; andererseits ging es darum, den Künstlerstreit von 1911 genauer in den Blick zu nehmen. Bei der Präsentation in den Ausstellungsräumen dominierten naturgemäß entschieden die großzügig gehängten Werke Van Goghs, wohingegen 35 Gemälde der »Protestler« und der »Antwortler« – in höchst instruktiver Weise und ohne Parteilichkeit (!) – dicht gedrängt in einem einzigen Raum einander gegenübergestellt waren; es folgte noch eine Dokumentation der Ankäufe deutscher und französischer Gemälde in verschiedenen deutschen Museen zwischen 1900 und 1914. Ausgeglichen ist das Verhältnis zwischen beiden Teilen des Ausstellungsprojekts im Katalog, wenn auch dem Seitenumfang nach der erste Teil das Übergewicht behält (Teil I: S. 19-145, Teil II: S. 147-240). Nichtsdestoweniger liegt der wissenschaftliche Ertrag des Katalogs, von dem hier zu sprechen ist, ganz auf Seiten des zweiten Teils, der Auseinandersetzung mit dem Künstlerstreit. Einleitend berichtet zunächst Herzogenrath über 'Van Gogh und die Kunsthalle Bremen bis 1914' (12-17), d. h. über die dortige Präsentation von Werken des Künstlers im Vorfeld und im Anschluß an den Erwerb des 'Mohnfelds', und macht dabei u. a. auf eine bisher nicht bekannte Ausstellung von 23 Zeichnungen Van Goghs im Oktober / November 1908 aufmerksam. Nach einer detaillierten 'Chronologie' zum Künstlerstreit (148-153) charakterisiert dann Barbara Nierhoff in einem vorzüglichen Aufsatz die an diesem Streit beteiligten Maler ('Vom Realismus zum Expressionismus – die Maler im Künstler-

streit' [154-175]). Gegenüber dem pauschalisierenden Urteil, daß sich mit den »Protestlern« und den »Antwortlern« jene »mittelmäßigen und akademischen Künstler, die den Einzug der Moderne in Deutschland zu verhindern suchten« (154), und die schlechthin fortschrittlichen Kräfte, die Anhänger der Moderne gegenüberstanden, zeichnet sie ein differenziertes Bild, das »Verflechtungen innerhalb der Gruppen sowie Verbindungen zwischen den Parteien« und »die Komplexität und Unschärfe des Streits, besonders in Bezug auf künstlerische Fragen« (154), zeigt. Wie die in Bremen ausgestellten Werke durchaus nicht in jedem Fall *per se* die Zugehörigkeit des betreffenden Malers zu den »Protestlern« oder »Antwortlern« erkennen ließ – wenn etwa Albert Weisgerber und Leo Putz der ersten, Otto Modersohn und Leo Freiherr von König der zweiten Gruppe zugehörten –, so macht Nierhoff deutlich, daß es bei diesem Streit nur zum Teil um gegensätzliche Kunstauffassungen ging. In dieser Hinsicht konnten größere Gemeinsamkeiten zwischen den Parteien – etwa zwischen den »Protestlern« Gotthardt Kuehl oder Heinrich von Zügel und den »Antwortlern« Max Liebermann oder Max Beckmann – als innerhalb dieser zweiten Gruppe – zwischen den beiden genannten Künstlern und beispielsweise Franz Marc oder Wassily Kandinsky – bestehen. Ein Großteil der »Antwortler« war sich mit den »Protestlern« über die Ablehnung der jüngsten (französischen) Avantgarde einig, wobei allerdings die Anerkennung bei letzteren nur bis zu den Impressionisten, bei den »Antwortlern« hingegen bis zu Van Gogh, Cézanne und Munch reichte (172). Als wesentlicher Antrieb des 'Protests' wird der »Kampf um öffentliche Anerkennung« ausgemacht. Es habe sich um einen Protest »all jener – vorwiegend Münchner – Künstler (gehandelt), die für die neueste Kunst aus Frankreich und Deutschland kein Verständnis aufbringen konnten und die sich durch die Ankaufspolitik Hugo von Tschudis«, der seit 1909 als Direk-

tor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen konsequent zum Erwerb impressionistischer und postimpressionistischer Werke schritt, »– zu Recht – verdrängt fühlten« (172). Der *Protest deutscher Künstler* sei »daher kein Angriff auf den Impressionismus, sondern auf den Kunsthandel und die Ankaufspolitik der Museen sowie die neueste Kunst« (172) gewesen.

An Nierhoffs Aufsatz schließt sich planvoll der Beitrag von Andreas Strobl über 'Positionen der Kunstkritik im Künstlerstreit von 1911' (176-185) an, der nach dem voraufgehenden Vergleich zwischen den beteiligten Künstlern nun die auf beiden Seiten sich aussprechenden 'Theoretiker' und deren Argumente einander gegenüberstellt. Auch hier werden sorgfältig die Differenzen und Berührungspunkte beider Gruppen namhaft gemacht; in gerechter Weise heißt es etwa über den »Protestler« Hans Victor Rosenhagen (1858-1943) und den knapp eine Generation jüngeren »Antwortler« Hans Tietze (1880-1954), daß deren »Haltung als Kunstkritiker durchaus vergleichbar« sei. »Um 1890 hat sich Rosenhagen für den noch angefeindeten Impressionismus stark gemacht; um 1910 setzte sich Tietze für unbekanntere Expressionisten wie Oskar Kokoschka ein, die Rosenhagen nun ablehnte« (183).

Es folgt ein inhaltsreicher Aufsatz von Dorothee Hansen – '»Preistreiberei« oder »Brotkorbinteressen«? Kunsthandel, Preise und der Künstlerstreit 1911' (186-203) –, der auf den Vorwurf Vinnens sich bezieht, daß Deutschland mit »'großen Massen französischer Bilder'« von zumeist schlechter Qualität überschwemmt werde, und daß Kritiker diesen Bildern den Weg bereiten und den Händlern helfen würden, diese Bilder »'zu exorbitanten Preisen (...) an deutsche Sammler loszuwerden'« (186). Beschrieben werden zunächst die im 19. Jh. sich entwickelnden »neuen Rahmenbedingungen der Kunst« (187) in Gestalt des »Avantgardegaleristen« – in Frankreich zuvorderst Paul Durand-Ruel, in Deutschland

später etwa Friedrich Gurlitt oder Paul Cassirer –, der in seinen Galerieräumen die von ihm womöglich exklusiv vertretenen Künstler in (Einzel-) Ausstellungen präsentierte, Beziehungen zu Kritikern und Kunstschriftstellern pflegte, Sammler beriet und damit neben den traditionellen Großen Kunstausstellungen der Akademien ein neues Forum der Kunstförderung und des Kunstvertriebs eröffnete. Der Protest Vinnens und seiner Anhänger, so Hansen, habe sich nicht allein gegen die angeblich zu hohen Preise der Kunsthändler, sondern »gegen die gesamten neuen Rahmenbedingungen der Kunst« gerichtet, »die den Diskurs auf einen elitären, progressiven Zirkel beschränkte, dessen Forum die Avantgardegalerien geworden waren« (190). Hier liege der »Kern des Künstlerprotests« (190). Die »Protestler«, zumeist Akademiker, hätten gespürt, »daß mit dem Wandel der Kunstszene ihre Macht schwand«. »Umgekehrt gehörten zu den Gegnern des *Protests* gerade solche Künstler, die von den neuen Rahmenbedingungen der Kunst profitierten« (190). Weiter stellt Hansen zum Vergleich die Preise französischer und deutscher Gemälde zwischen 1900 und 1914 zusammen. Dabei zeigt sich, daß Werke von Manet und Degas mit Preisen bis zu 205.000 bzw. über 350.000 Mark den Rekord hielten, daß aber auch für Gemälde von Menzel, Böcklin und Leibl sechsstellige Beträge gezahlt wurden. Liebermann und Trübner konnten »es jedoch leicht mit den eigentlichen französischen Impressionisten aufnehmen, und im Schnitt lagen ihre Preise um 1911 sogar höher als die von Sisley und Pissarro« (200). Die »Vorwürfe der Protestler gegen die französische Kunst, gegen ihre angebliche Überschätzung, ihre zu hohen Preise und vermeintliche Händlerkomplotte (...)« erweisen »sich letztlich als unhaltbar« (201). Gegenüber diesem objektiven Befund bleibt ein subjektives Ärgernis bestehen: Während von Van Gogh bis 1914 insgesamt 17 Gemälde in deutsche Museen gelangten, wobei das 'Mohnfeld' für den Höchstbetrag

von 30.000 Mark erworben wurde (195 u. 207) – und damit den ‘Protest’ auslöste –, kauften dieselben Museen gleichzeitig von Carl Vinnen lediglich drei Werke für Preise zwischen 4500 und 10.000 Mark.

Die Erörterung der Preise für französische und deutsche Kunst wird ergänzt durch den folgenden Beitrag, ebenfalls von Dorothee Hansen – ‘»Invasion der französischen Kunst«? Erwerbungen deutscher Museen 1900 bis 1914 – eine Einführung’ (204-209) –, wo nun, weiterhin in Bezug auf Vinnens Kritik, das zahlenmäßige Verhältnis bei den Erwerbungen von dreizehn deutschen Museen in dem genannten Zeitraum zur Sprache kommt. Zusammen mit den folgenden genaueren tabellarischen Angaben für zehn dieser Museen bietet sich hier (trotz einiger einleitend angeführten Einschränkungen) ein höchst aufschlußreicher Einblick in die Sammlungsgeschichte, die Rezeption der deutschen und französischen Kunst des 19. und frühen 20. Jh.s. Deutlich wird, »daß die teure Kunst des französischen Impressionismus und Postimpressionismus beim Verteilungskampf um die Ankaufsmittel der Museen eine große Konkurrenz der Protestler darstellte, während sie sie künstlerisch zumeist durchaus schätzten«, und daß das »künstlerische Feindbild der Protestler«, die Kunst der Fauves, der Kubisten und Expressionisten, »wegen der Seltenheit solcher Erwerbungen bis 1911 und wegen der geringen Preise noch überhaupt keine existenzielle Gefahr« (209) bedeutete. Zu erwähnen sind schließlich die von Thomas Schrader zusammengestellten Kurzbiographien der ‘Teilnehmer am Künstlerstreit’ (232-240), die eine rasche Orientierung über die Zusammensetzung der Parteien ermöglichen. Hinter den kenntnis- und materialreichen Beiträgen, in denen der Künstlerstreit von 1911 neuerdings eine gründliche Untersuchung erfährt, bleibt der erste Teil des Katalogs, der Van Goghs ‘Mohnfeld’ und seine Darstellungen von Feldern behandelt, weit zurück. Mit allem Recht wird diesem Thema

in Bremen erstmals besondere Aufmerksamkeit geschenkt, denn tatsächlich bilden (Korn-) Felder ein zentrales Motiv in Van Goghs Schaffen, das nahezu sein gesamtes Werk durchzieht und das in Saint-Rémy und Auvers höchsten Stellenwert erlangte. Die naheliegende Frage wäre, welche Bedeutung dieses Motiv für Van Gogh besaß. Namentlich die zahlreichen in Saint-Rémy geschaffenen Ansichten des ummauerten Feldes fordern unmittelbar zu einem Vergleich mit Monets Serie der ‘Heuschober’ oder mit Cézannes wiederholten Darstellungen der Montagne Sainte-Victoire heraus. In welchem Verhältnis stehen Van Goghs ‘Felder’ zu diesen thematischen Reihen seiner Zeitgenossen? Welche Naturauffassung kommt hier jeweils zum Ausdruck, auf welchen Voraussetzungen beruht sie, und was kann sie besagen? Keine dieser Fragen wird im Katalog gestellt. Die von Dorothee Hansen verfaßten ausführlichen Texte der 50 Katalognummern geben Auskunft über die Entstehung und Datierung der Werke und bieten eingehende Stil- und Kompositionsanalysen. Nur vereinzelt kommen dagegen die Bildinhalte in ihrer Bedeutung zur Sprache, etwa wenn über eine Zeichnung der Rhônlandschaft (F 1424, Kat. 36) unvermittelt festgestellt wird, daß darin eine »höhere Weltordnung sichtbar« werde, oder daß die in gegenläufiger Richtung das Bild durchquerenden Pferdewagen und Eisenbahn als »Metaphern für Tradition und Moderne (...) auf Spannung und Konflikt« hinweisen (116); ebenso wenn bei einer Zeichnung von Garben (F 1488, Kat. 41), entsprechend einer Äußerung Van Goghs, ohne weitere Erklärung konstatiert wird, daß sie für ihn »Sinnbilder des Unendlichen« (126) gewesen seien; oder wenn es über das ‘Mohnfeld’ (F 581, Kat. 18) und das ‘Kornfeld’ (F 720, Kat. 29) in Otterlo heißt, daß der Künstler hier jeweils »nach einem umfassenden Symbol jenseits konkreter sprachlicher Metaphern« (102) gesucht habe (ohne daß gesagt würde, wofür das Symbol stehen sollte). Solche Deutungssplitter, die in

keinen größeren Zusammenhang gebracht werden, können nicht weit führen und erscheinen teilweise problematisch. Als Beispiel mag das Motiv der Eisenbahn dienen, das in der eben erwähnten Zeichnung auftaucht; es begegnet ebenso auf dem (in der Ausstellung nicht gezeigten) 'Sommerabend' (F 465) im Kunstmuseum Winterthur, auf dem Gemälde wie der Zeichnung des 'Schnitters' (F 545 u. 1492, Kat. 42), deren Einzelemente – agrarische Landschaft, qualmende Fabrik-schornsteine, Eisenbahn, historische Bauwerke von Arles – als Darstellung von inhaltlichen Gegensätzen »zwischen Stadt und Land, agrarischer und industrieller Arbeit, alter Geschichte und moderner Technik« (128, vgl. 36) verstanden werden. Schließlich findet sich eine Eisenbahn, zusammen wiederum mit einem gegenläufigen Pferdewagen und mit einem Schnitter, auf dem Gemälde der 'Felder, mit kleinem Wagen' (F 760, Kat. 45) im Pushkin Museum, wo es im Katalog heißt, das Bild erzähle »von einer kultivierten Landschaft, in der Menschen leben, arbeiten und sich fortbewegen« (134). Die wiederholte Darstellung einer Eisenbahn, mehrfach zusammen mit einem Pferdewagen und / oder Fußgängern, im Rahmen einer Felder-Landschaft, oft mit Feldarbeitern, das heißt jeweils in einer vergleichbaren 'Bildsyntax', wird man kaum für zufällig und bedeutungslos ansehen. Ein Verständnis der 'Bildsemantik' kann aber nicht allein aus der spontanen, unmittelbaren Anschauung, sondern nur durch die vergleichende Betrachtung noch über den engeren Kreis der betreffenden Werke hinaus und unter Berücksichtigung der verfügbaren schriftlichen Quellen, der Briefe des Künstlers, erreicht werden. Wenn bei einer augenscheinlich vorhandenen 'Privatikonographie' auf eine inhaltliche Deutung nicht grundsätzlich verzichtet wird (was ein zu respektierender konsequenter Standpunkt wäre), hätte eine kunsthistorische Interpretation diesen langen Weg zu beschreiten, um, wenigstens annäherungsweise, eine (gleichnishafte oder sinn-

bildliche) Bedeutung der Eisenbahn und der übrigen Bildelemente offenzulegen.

Eine tiefergehende Beschäftigung mit dem Motiv der Felder konnte allerdings ihren Platz nicht in den Texten der Katalognummern haben, sondern hätte, entsprechend den Beiträgen zum Künstlerstreit, in einem oder mehreren Aufsätzen erfolgen müssen. Anstelle solcher übergreifenden Untersuchungen wird lediglich ein von Dorothee Hansen geführtes Interview mit Roland Dorn (in buchstäblicher Wiedergabe der gesprochenen Rede) abgedruckt (32-51). Entscheidend für die Ergebnisse dieses Gesprächs ist Dorns Verständnis von Van Goghs künstlerischer Entwicklung, die hauptsächlich anhand der 'Felder' dargelegt wird. Grundsätzlich werden zum einen die Arleser Bilder als »wirkliche *Ansichten*« aufgefaßt, die das Motiv zeigten, wie es von einem bestimmten Standpunkt aus sich dem Blick darbot, während die Gemälde in Saint-Rémy »komponiert« seien. »Van Gogh ließ weg, fügte hinzu, setzte zusammen, was er für tunlich hielt« (41). Zum anderen konstatiert Dorn, daß der Künstler in Arles und teils noch in Saint-Rémy vielfach Metaphern »von außen ins Bild schleppt« (39). »Typische« Metaphern seien »zum Beispiel der Sämann oder der Schnitter. *Der Schnitter* (F 617) bringt die Ernte ein, das Korn muß sterben, um Leben spenden zu können (...). *Der Sämann* (F 422, Kat. 43) ist das unabdingbare Gegenstück. Ohne die Aussaat keine Kontinuität des Lebens. Sämann und Schnitter, Leben und Tod haben bei Van Gogh in etwa den Status des Yin und Yang im fernöstlichen Kulturkreis.« Auf die Nachfrage, ob »da auch christliches Gedankengut mit hinein(spiele)«, fügt Dorn hinzu: »Da kann jeder reinpacken, was er will. Van Gogh nahm dies zumindest in Kauf« (40). Durch die Zusammenarbeit mit Gauguin, der statt der äußerlich hinzukommenden Metaphern in seinen Bildern Symbole geschaffen, d. h. »Unbewußtes oder Unterbewußtes« zur Darstellung gebracht habe, sei auch Van Gogh dahingelangt, durch einen

freieren Umgang mit der Wirklichkeit und durch den Verzicht auf Metaphern »seine Weltanschauung auszudrücken« (40) und allein durch die formale Gestaltung des Motivs, durch Komposition und Pinselduktus, sich dem Betrachter mitzuteilen. Das in Saint-Rémy in drei Fassungen geschaffene Gemälde 'Kornfeld, der Schnitter' (F 617-619, S. 40f. u. Kat. 22) bedeute einen »Nachklapp (...), der sich mehr oder minder schon vom Sujet her als Hinterdrömeln hinter dem *Sämann* vom Vorjahr zu erkennen gibt« (43), und auch die anderen Ansichten des ummauerten Feldes »machen mehr oder minder das, was eben auch die *Sämmänner* bzw. diese ganzen Erntebilder in Arles schon gemacht haben: Sie vollziehen den Jahreszyklus nach«; »wenn es bei dieser Reihe geblieben wäre, wäre das Resultat doch ein bißchen dünn« (44). Doch nun gebe es – als den postulierten Abschluß dieser Serie – das 'Kornfeld' (F 720, Kat. 29) in Otterlo mit seiner »verrückten Perspektive, die ja keine mehr ist«, und seiner »extremen Spannung im Farbsatz und in der Komposition«; dieses Werk zeige den Fortschritt, denn »das Motiv verdichtet sich quasi im Bild zu einer Vision dieses Felds« (44). In Auvers habe diese Entwicklung sich fortgesetzt, indem »der Rhythmus des Pinsels mitteilt, daß das Feld, das wunderschöne Motiv oder die Realität hinter den malerischen Zusammenhang gestellt wird. Solche Geschichten zeigen doch, daß Van Gogh eindeutig aus der Richtung heraus ist, mit der er begonnen hat, daß es auch für ihn kein Zurück mehr gegeben hätte zu den recht literarischen Banalitäten oder literarischen Inspirierungen. (...) In Arles war das Persönliche noch sehr im Motiv verankert, in Auvers ist es mehr oder weniger konzentriert auf die Ausführung« (49). Der zentrale Gesichtspunkt rückt damit ins Licht: Aus den Fesseln einer von literarischen Metaphern durchsetzten Wirklichkeitsschilderung, einer Malerei, die durch »ideell befrachtetes Gedankengut (...) nicht weit von der 'Gedankenpinselei'« (36) stehe (wie es

über den 'Sommerabend' [F 465] im Kunstmuseum Winterthur heißt), habe Van Gogh sich demnach – mit Gauguins Hilfe – herausgearbeitet zu einer von Bedeutungsträgern befreiten, rein durch die formal-künstlerischen Mittel sich aussprechenden Kunst. Er schuf damit endlich, wie es Dorothee Hansen in Übereinstimmung mit Dorn formuliert, »moderne Landschaftsbilder (...), aus denen sich Figuren und konkrete Metaphern weitgehend zurückzogen« – wenn sie auch »in Van Goghs Denken präsent« blieben und »in der literarischen Gattung seiner Briefe« (106) ihren Ausdruck fanden. Hinter dieser Auffassung steht offenkundig die Prämisse, daß es für Van Gogh als einen modernen Künstler oder als einen der »*patres*« der Moderne (W. Hofmann) nicht zulässig sei, seine Werke auf die Länge mit gleichnishaften, sinnbildlichen Elementen literarisch zu beschweren. *Sämmänner* und *Schnitter* haben, kurz gesagt, in einem *modernen* Landschaftsbild keinen Platz.

Es ist diese Vorstellung von Modernität, die in die Irre führt und im Hinblick auf Van Gogh ein tieferes Verständnis seiner künstlerischen Ziele, in diesem Fall seiner Darstellungen von Feldern, von vornherein verhindert. Wenn die 'Kornfelder' von Saint-Rémy richtig als Jahreszyklus begriffen werden, aber dazu einzig festgestellt wird: »Daran (an einem Jahreszyklus, d. V.) versucht er sich immer wieder. Vielleicht eine Manie, vielleicht auch ein dringendes Bedürfnis, was weiß ich« (45), dann wird eine wesentliche Triebfeder für die fortwährende Beschäftigung mit dem Motiv der Felder platterdings ignoriert. Wie diese Thematik sich durch Van Goghs gesamtes Werk zieht, so zieht sich durch seine Briefe die Vorstellung vom Rhythmus der Natur als einer höheren Ordnung, gleichsam einer 'prästabilierten Harmonie', die durchaus im anagogischen Sinne auf »quelque chose là-haut« (eine von Van Gogh immer wieder zitierte Formulierung, die er von Millet übernahm) verwies. Desgleichen zieht sich durch Van Goghs Briefe ein sozusagen physio-

gnomisches bzw. gleichnishafte oder sinnbildliches Verständnis der Naturphänomene. Wie ihn 1882 das »junge Korn« an den »Ausdruck eines schlafenden Kindchens« oder das »zertretene Gras am Rande einer Straße« an die »Bewohner eines Armenviertels« erinnerte (Brief 242), und wie er in der Zeichnung 'Les Racines' (F 933 recto) 1882 »etwas vom Kampf des Lebens« (Brief 195) hatte ausdrücken wollen, so betrachtete, malte und zeichnete er 1889 in Saint-Rémy Kornfelder, indem er erklärte: »Ihnen ergeht es wie uns, denn sind wir, die wir von Brot leben, nicht selber zu beträchtlichem Teil Korn, sollten wir uns nicht damit abfinden, zu wachsen wie eine Pflanze (...) und hingemäht zu werden, wenn wir reif sind wie das Korn?« (Brief W 13). Als "Bild des Todes" (Brief 604) erscheint der 'Schnitter', weil Kornfelder für Van Gogh ein Bild des menschlichen Lebens in seinem Werden und Vergehen bedeuteten. Daraus folgt, daß hinsichtlich seiner Kunst besser von gleichnishaften oder sinnbildlichen Motiven anstatt von Metaphern zu sprechen ist; weiter, daß kein grundsätzlicher Unterschied zwischen einem Kornfeld mit und ohne Schnitter bzw. Sämman besteht, daß für Van Gogh sich vielmehr sowohl mit diesen Bauerngestalten als auch mit den von ihnen bewirtschafteten Feldern bestimmte Vorstellungen assoziativ verknüpften. Im übrigen behalten der Schnitter und mehr noch der Sämman – die doch wohl eher auf christliches Gedankengut als auf Yin und Yang zu beziehen wären – noch in Auvers ihre Bedeutung. Zu Recht datiert Hansen die 'Ernte' (F 559, Kat. 48), die einen Schnitter bei der Arbeit zeigt, in den Juli 1890; der Sämman aber taucht zwischen Januar und April 1890 in gut einem Dutzend Skizzen und Zeichnungen auf (F 1539v, 1550, 1551r, 1592v, 1595v, 1603r/v, 1618, 1645r/v, 1649r, 1651r/v), die ein unvermindertes, wenn nicht gesteigertes Ringen um dieses Thema bezeugen. Daß kein entsprechendes Gemälde mehr entsteht, ist nicht als Verzicht auf die »metaphorischen Figuren (von Schnitter und

Sämman, d. V.) zugunsten des umfassenderen Ausdrucks der reinen Landschaft« (140) zu werten, sondern deutet eher auf ein selbstempfundenes (in den Briefen anklingendes) Unvermögen des Künstlers – dessen letzte Gemäldefassungen des Motivs bezeichnenderweise farbige Kopien nach Millets 'Sämman' sind (F 689 u. 690) –, dieses für ihn denkbar gewichtige Thema angemessen zu bewältigen (vgl. bereits Brief 501). Es muß ernst genommen werden, daß Van Gogh als die zentrale Aufgabe für sich und für die moderne Kunst (!) ansah, den Sämman – den Millet in großartiger Form, aber 'nur' erst in Tonmalerei geschaffen hatte – »mit Farbe und in großem Format« (Brief 501) neu zu gestalten; und daß er, im Herbst 1889, den Malern von Barbizon zugestand, sich über die Impressionisten und ihn selbst »lustig (zu) machen und sich (zu) wundern und (zu) fragen: 'Aber wann kommen denn nun eure Bauern und Bäuerinnen?'« (Brief 610). Bei aller Modernität der künstlerischen Mittel steht Van Gogh mit seinen künstlerischen Zielen entschieden Millet näher als Monet. Wer über die notwendige Form- und Stilanalyse hinaus – die Roland Dorn und Dorothee Hansen eindringlich vornehmen – nach dem Grund für die Wahl des Sujets der (Korn-) Felder fragt, womöglich eine ikonographische Deutung anstrebt, wird diese Gesichtspunkte und überdies immer Van Goghs gesamtes Werk zu berücksichtigen haben, das bei einem tiefgreifenden Wandel der Gestaltungsmittel eine bemerkenswerte Kontinuität im 'Ausdruckswollen' (vgl. nur 'Les Racines' [F 933r] und 'Die großen Pinien' [F 660, Kat. 3]) und in den grundsätzlichen inhaltlichen Bestrebungen aufweist.

Am Rande bleibt zu überlegen, ob – wie Dorn vermutet – die Arleser Bilder tatsächlich durchweg als »wirkliche Ansichten« grundsätzlich (!) von den Werken in Saint-Rémy als »komponiert(en)« Szenen mit dem Charakter eines »Pasticcio« (42) zu unterscheiden sind. Auch etwa die 'Sternennacht über der Rhône' (F 474) verknüpft drei Einzelmotive, nämlich die nächtliche Ansicht der Stadt, das Sternbild des Großen Bären und ein Liebespaar, zu einer inhaltvollen Aussage; und die 'Fischerboote am Strand von Les Saintes-Maries-de-la-

Mer' (F 413) stellen eine im Atelier geschaffene Synthese von Einzelmotiven dar, die in Zeichnungen und Ölstudien vor dem Motiv angefertigt worden waren.

Wenn der Bremer Katalog die Gelegenheit versäumt, einen bedeutenden Werkkomplex in Van Goghs Œuvre in ebenso gründlicher Weise wie den Künstlerstreit von 1911 zu beleuchten, bleibt doch sein hoher Wert allein

schon aufgrund des zweiten Teils bestehen. Die zahlreichen Besucher der Ausstellung aber wußten den Veranstaltern nachdrücklich Dank für ihre Anstrengungen, eine glanzvolle, von der Beschriftung bis zur Beleuchtung vorzüglich präsentierte Schau in der Kunsthalle Bremen zu verwirklichen.

Thomas Noll

Forschungs- und Informationssysteme für die Kunstgeschichte

Expertengespräch im Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, 11. und 12. Oktober 2002

Am Zentralinstitut für Kunstgeschichte versammelten sich gut 30 Fachleute aus dem In- und Ausland, um über Forschungs- und Informationssysteme für die Kunstgeschichte zu diskutieren. Die von der Arbeitsgemeinschaft der Kunstbibliotheken (AKB) angeregte, vom Zentralinstitut ausgerichtete und von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) als Expertengespräch geförderte Veranstaltung führte Vertreter der Forschung und Vertreter des Informationswesens zum Gedanken- und Erfahrungsaustausch über kunsthistorische Fachinformationssysteme zusammen. Es galt, Bilanz zu ziehen und Perspektiven für die Zukunft zu entwickeln.

Folgende Vertreter der Forschung waren der Einladung gefolgt: Gabriele Bickendorf (Augsburg), Gabriele Diana Grawe (Paris), Gudrun Gersmann (Aachen), Lutz Heusinger (Marburg), Elisabeth Kieven (Rom), Hubertus Kohle (München), Werner Oechslin (Zürich), Willibald Sauerländer (München), Alain Schnapp (Paris), Wolf Tegethoff (München) und Monika Wagner (Hamburg). Als Vertreter des Informationswesens nahmen teil: Jürgen Bunzel (Bonn), Maria Effinger (Heidelberg), Bernd Evers (Berlin), Thomas Fröhlich (Rom), Dorothee Haffner (Berlin), Rüdiger Hoyer (München), Fritz-Eugen Keller (Rom), Isabelle Le Masne de Chermont (Paris), Klaus Lepsky (Köln), Wolfram Neubauer (Zürich), Martine Poulain (Paris), Helgard Sauer (Dresden), Jan Simane (Florenz), Eberhard Slenczka (Nürnberg), Karl Stamm (Köln) und Ruth Werner (Florenz). Den Abendvortrag mit dem Titel *Das digitale Bild gibt es nicht* hielt Claus Pias (Bochum). Das Programm der Veranstaltung ist auf der homepage des Zentralinstituts für Kunstgeschichte hinterlegt: <http://www.zikg.lrz-muenchen.de/main/biblio/forinfo2002.htm>.

Dank der Teilnahme von Kollegen aus dem Ausland bot die Veranstaltung die Gelegenheit, die Fachinformationssysteme miteinander zu vergleichen. So gewährten Alain Schnapp und Martine Poulain in ihrem Referat Einblick in die Entwicklung des Institut national d'histoire de l'art in Paris (<http://www.inha.fr/inha/accueil.html>): Man plant die Zusammenführung von Bibliothèque Doucet, Bibliothèque de l'École nationale supérieure des beaux-arts und Bibliothèque centrale des musées nationaux. Isabelle Le Masne de Chermont berichtete über die französischen Programme zur kunsthistorischen Fachinformation (s. unten S. 374).

Werner Oechslin stellte die von ihm eingerichtete Forschungsbibliothek in Einsiedeln vor, eine bei allen Unterschieden in der Größenordnung dem Anspruch nach der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel vergleichbare Institution, die ihren Benutzern gewissermaßen zwischen Buch und Bildschirm ein Stimulans zur geisteswissenschaftlichen Forschung sein soll (<http://www.bibliothek-oechslin.ch>).

Vorab ein Blick auf das im 20. Jh. in Deutschland geschaffene System der Versorgung mit wissenschaftlicher Literatur: Leitgedanke aller Maßnahmen zur Verbesserung der Informations-Infrastrukturen ist heute noch das System der überregionalen Literaturversorgung, das der Bestands- und Finanznot der wis-