

Unsicherheiten bezüglich der Ordnung des Materials, bis in die Grundfragen der Chronologie und Lokalisierung hinein, bestehen. Weilandts Behandlung dieses Stoffes hat zwar merklich unter der geringeren Zahl und Qualität der Vorarbeiten gelitten; gerade darum ist sein eigener Beitrag zum Verständnis dieses Epochenwechsels von großem Wert – er enthält im einzelnen mehr wirklich Neues als die ersten Abschnitte, die z. T. eher schon Bekanntes in einen neuen Zusammenhang bringen. Daß auf S. 274ff. der zunehmende Gebrauch der Kirchenschätze als Kapitalreserve erkennbar gemacht wird, wirft ein erhellendes Licht auf das emporkommende Geldwesen, das man bisher seitens der Kunstgeschichte überhaupt noch nicht berücksichtigt hat. Ebenso überraschend ist die Herausarbeitung der neuartigen Schärfe des Hofkritik (S. 298ff.) und des Zerfallens der zentralen Instanzen. Zumal an der Buchmalerei (S. 317ff.) wird der Paradigmenwechsel deutlich, wonach die alten Mittelpunkte an Einfluß verlieren und statt dessen viele kleine Klosterreformzentren, die den partikularistischen Interessen des hohen Adels verpflichtet waren, dominant werden. Auf diesem Feld wird der Sammlungs- und Sichtungsprozeß der kunsthistorischen Forschung in den nächsten Jahrzehnten noch eine Menge genauere Erkenntnisse gewinnen können; u. a. wird dann auch die Tendenz zu Rückgriffen auf ottonische Muster in der späten Phase der Klosterreformbewegung eine plausiblere Erklärung finden (S. 349ff.).

Man sollte sich überhaupt hüten zu denken, daß nun von historischer Seite mit diesem Buch alles zum Thema gesagt sei. So ist z. B. das Ausklammern von Italien schmerzlich. Eine genaue Durchsicht der Urkunden bzw. der liturgischen u. a. illuminierten Handschriften selbst, ebenso eine Interpolation aus späteren Quellen (z. B. liturgischen) auf die Frühzeit wird noch manches zu verdeutlichen helfen. Auch wird man manche Details vielleicht in einen anderen Zusammenhang stellen als der Autor. Das mindert aber nicht den Wert dieses Buches für das Verständnis der Kunst einer der größten Blütezeiten Mitteleuropas. Es ist im übrigen erfreulich, daß der Autor seine Nachhilfe für das Fach Kunstgeschichte inzwischen auch auf andere Gebiete ausgedehnt hat (s. u. a. seine Beiträge im Stuttgarter Ausstellungskatalog von 1993 *Meisterwerke Massenhaft. Die Bildhauerwerkstatt des Niklaus Weckmann und die Malerei in Ulm um 1500*).

Robert Suckale

MANFRED SCHULLER, *Das Fürstenportal des Bamberger Domes*. Unter Mitarbeit von TILMANN BREUER, PHILIP CASTON und MANFRED FÜRST. Bamberg, Bayerische Verlagsanstalt 1993. 156 Seiten, 123 Abbildungen, 10 Faltafeln. DM 45,- (Vertrieb über das Bamberger Diözesanmuseum).

Das Fürstenportal des Bamberger Doms zählt zu den bedeutendsten und bekanntesten Portalanlagen des Mittelalters, über den deutschen Sprachraum

hinaus. Aber daß es auch eine der am stärksten gefährdeten Bauskulpturensembles ist, für dessen Erhaltung endlich Entscheidungen getroffen werden müssen, ist selbst Wissenschaftlern weniger bewußt. Derartige Entscheidungen erweisen sich als zunehmend schwieriger: Die Skulpturen ausbauen und durch Kopien bzw. Abgüsse ersetzen? Oder das Ganze mit einem Vorbau nach Freiburger Muster versehen? Oder die Steine nur mit chemischen Methoden festigen, aber weiter dort lassen, wo sie sind? Es gab und gibt Gründe für oder gegen die eine oder die andere Lösung. Aber eines zeigte sich sogleich bei den Vorgesprächen, daß im Grunde wichtige Voraussetzungen für diese Entscheidung fehlen: Wir wissen zu wenig und nicht genügend Genaueres über das Werk. Deshalb wurde der an der Universität Bamberg lehrende Bauforscher Manfred Schuller mit einer genauen Untersuchung beauftragt. Deren Ergebnis liegt nun vor.

Eingeleitet wird die an ausgezeichneten Plänen und Fotos reiche Publikation durch einen Aufsatz Tilmann Breuers über die Geschichte der Instandhaltung des Portals bis 1980, einer methodisch wegweisenden Vorabpublikation aus dem hoffentlich bald kommenden Dom-Inventarband. Der Aufsatz teilt eine große Anzahl wichtiger Nachrichten über Neuanstriche, Umbauten, Auswechslungen usw. seit dem 17. Jahrhundert mit. Damit wird verdeutlicht, daß es in Zukunft gerade bei Genauigkeit anstrebenden Arbeiten über ältere Kunstwerke eine unvermeidliche Grundforderung, ja Voraussetzung für jede weitere kunsthistorische Analyse sein muß, zuerst die Geschichte der Veränderungen bzw. Restaurierungen zu schreiben, sich also vorab Gewißheit über den Erhaltungszustand eines Werkes zu verschaffen, damit nicht hohe Gedankengebäude auf schwachen Fundamenten errichtet werden.

Dethard v. Winterfeld hatte in einem Aufsatz und seiner großen Bamberger Dommonographie die These aufgestellt und dafür nach seiner Meinung auch den Beweis erbracht, daß auch die reimsisch geprägten jüngeren Skulpturen in Gewände und Tympanon des Fürstenportals schon um 1225 spätestens entstanden und versetzt worden seien (Zur Baugeschichte des Bamberger Fürstenportals, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 39, 1976, S. 147-166, und ders.: *Der Dom in Bamberg*, 2 Bde., Berlin 1979, passim). Es war jedermann klar, daß im Falle ihrer Gültigkeit diese These einschneidende Konsequenzen, u. a. für die Baugeschichte der Reimser Kathedrale und die Datierung ihres Skulpturenschmucks, nach sich ziehen würde. Obwohl ich im Prinzip mit der v. Winterfeldschen Frühdatierung einverstanden war (und bin), schien mir das Portal nicht so 'aus einem Guß', die Beweiskraft demnach nicht so zwingend, so daß mir zumindest eine Relativierung der 'Beweiskraft' geboten schien (Nach Dethard v. Winterfelds Monographie über den Bamberger Dom. Zum Stand der Erforschung der Domarchitektur – mit einem Hinweis auf die Bauweise des Fürstenportals, in: *123. Bericht des Historischen Vereins Bamberg*, 1987, S. 161-169). Um das Fazit der Schullerschen Untersuchung vorwegzunehmen: Er bestätigt die v. Winterfeldsche These vollauf, ja erweitert sie noch, indem er nachweist, daß auch Ecclesia und Synagoge mit ihren Säulenfiguren, außerdem aber Abraham und der Posaunenengel als zur Erstausstattung des Portals gehörig

spätestens 1225 datiert werden müssen. Aber Vorgehensweise und Beweisführung sind anderer Art: Basis ist eine Stein für Stein messende und zeichnende, exakte Bauaufnahme im ungewöhnlich großen Maßstab 1 : 10, die nur mit mehreren Mitarbeitern und nur unter zeitlich und finanziell erheblichem Aufwand zu leisten war; schon deshalb hatte dies Arbeitsmittel dem 'Einzelkämpfer' v. Winterfeld nicht zur Verfügung stehen können. Das Resultat ist eine Sammlung höchst genauer Pläne, die in zusammengefaßter, vereinfachter und maßstäblich verkleinerter Form publiziert sind. Sie erlauben es, die sprachliche Beschreibung knapper (und damit verständlicher) zu halten. Denn so gut wie alle Befunde sind an ihnen ablesbar und nachmeßbar. Im Grunde sind diese Planzeichnungen mehr als nur Zeichnungen, sie sind Elemente einer Rekonstruktion der Bauvorgänge selbst.

Der erste Schritt der Auswertung betraf die zu verschiedenen Zeiten erfolgten Steinauswechslungen, die auf S. 36/37 und z. T. in Taf. 10 farbig kartiert sind. Dies war und ist unerläßliche Voraussetzung für den nächsten Schritt, die Analyse und Darstellung der Baugeschichte des Portals, die eingeleitet wird mit einem Abschnitt über technische Befunde (S. 47ff.), d. h. Aufbau des Mauerwerks, Verhältnis der Mauerschalen zueinander, Verfüllung, sodann Steinschnitt, Verfügung und die Frage nach dem Gebrauch von Klammern usw. Dies alles bietet wichtige Fakten und Beobachtungen für Bautechnik und Baugeschichte, zugleich von größtem Wert bei der Erörterung zukünftig zu treffender Erhaltungsmaßnahmen. Schritt für Schritt werden so die Errichtung des Portals und die dabei angewendeten (bzw. wechselnden) Handgriffe und Techniken nachvollziehbar. Nach einer kurzen Zwischenerörterung der Datierungsfrage in der bisherigen Literatur (S. 59f.) wird dann die eigentliche Bauabfolge behandelt. Sie erbringt gegenüber der zu ihrer Zeit unerreichbar präzis erscheinenden Baugeschichte v. Winterfelds nicht nur einige Korrekturen und Neubestimmungen (so auf S. 67 und 84 über den Gebrauch von Steinmetzzeichen), sondern sie vermag auch die von mir beobachteten, aber nicht erklärten Unstimmigkeiten schlüssig aufzulösen (zu bedauern ist allerdings, daß die Arbeit von Hans-Christian Feldmann: *Bamberg und Reims – Die Skulpturen 1220-1250*, Ammersbeck bei Hamburg 1992, nicht berücksichtigt wurde). In drei Haupt- und insgesamt zehn Unterabschnitte aufgegliedert, wird die Baugeschichte des Portals und dabei auch das Eingreifen der jüngeren Werkstatt auf Taf. 9 beweiskräftig dargestellt (wobei durch einen Druckfehler die Phase IIIc mit IIIa gekennzeichnet wurde; außerdem ist die Inkonsistenz des mit Farbstiften aufgetragenen Farbtons zu bemängeln, was die Ablesbarkeit der Baufolge erschwert - Pinsellavierung wäre besser gewesen; mit ihr hätte man auch besser die Farbtöne der Phasen IIa und IIIb voneinander absetzen können).

Im Endergebnis heißt dies, daß der Wechsel des führenden Bildhauers keine längere Bauunterbrechung nach sich zog, dennoch aber eine Überarbeitung und Erweiterung des Programms, die nicht nachträglich erfolgte, wie sich an der sorgfältigen Abstimmung der Steine im Fußbereich der Synagoge zeigt. Die Errichtung der Archivolten erfolgte entgegen bisherigen Annahmen wohl von

außen nach innen. Das Tympanon ist jedoch nicht nachträglich versetzt worden (die Andeutung einer möglichen Einschränkung erfolgt Anm. 121), noch wurde es 'après la pose' bearbeitet. Da die Errichtung des Portals im Baurhythmus des gesamten Domes erfolgte, sich also die alte Annahme einer Verzögerung der Arbeiten am Portal unabhängig vom Bauverlauf als irrig erweist, wird seine Vollendung spätestens um 1225 zum zwingenden *terminus ante quem* für erhebliche Teile der Reimser Domarchitektur und -skulptur. Daß dies dennoch nicht als Bestätigung gerade der jüngsten Reimsliteratur zu verstehen ist, machen die Bemerkungen S. 91ff. deutlich.

Vieles Wichtige wird gleichsam nebenbei gesagt, manches davon in den Anmerkungen versteckt. S. 21f. liest man eine lehrreiche Methodenkritik der oft überbewerteten Photogrammetrie. Über die chemischen Konservierungsversuche heißt es S. 5 lapidar: „Nie bisher mit dauerhaftem Erfolg, manchmal mit Maßnahme- und Folgeschäden, die den natürlichen Verwitterungsprozeß bei weitem übertrafen... die bautechnische Untersuchung ließ erkennen, daß Maßnahmen zur Sanierung komplizierter und differenzierter ausfallen müssen als zunächst angenommen, daß z. B. ein kompletter Ausbau aller Skulpturen... zu zwangsläufigen Beschädigungen originaler Substanz führen würde.“ S. 109, Anm. 23 wird trocken resümiert: „Die Arbeiten des Deutschen Kunsthistorischen Institutes in Florenz über die Kirchen von Siena sind, was das Planmaterial betrifft, bislang absolut unzureichend“, womit auch vor den vielen Scharlatanen gewarnt wird, die scheinbar genaue Pläne als Bauforschung zu verkaufen versuchen. In der Bamberger Dombauhütte werden hoffentlich auch die Bemerkungen über „die tiefliegenden und sicherlich zu umfangreichen modernen Auswechslungen“ (so z. B. Anm. 101) Widerhall finden. Die Aussage S. 53 (und Anm. 112): „Eine Trennung in Rohbau- und Ausbauphase gab es nicht“, ist wie Vieles in diesem Buch für zukünftige Arbeiten über mittelalterliche Bauskulptur als alternatives Denkmodell zu bisherigen Lehrmeinungen zu überdenken.

Kritikmöglichkeit ergibt sich nur da, wo das sichere Terrain der Bauforschung verlassen wird und historische Hypothesen vorgelegt werden, deren Begründung nicht mit demselben Grad an Intensität erfolgte wie die Dokumentation am Bau. So wird Winterarbeit auf der Bamberger Dombaustelle angenommen, was damals keineswegs als selbstverständlich gelten kann, wie Dieter Kimpel in verschiedenen Arbeiten nachgewiesen hat. Auch ist es zwar gewiß aufschlußreich, wenn bei unabhängiger Befragung von Steinmetzen unterschiedlicher Dombauhütten Deutschlands gleichlautende Resultate bezüglich der Bearbeitungsdauer von Skulpturen angegeben werden, z. B. 6-8 Wochen für eine Doppelfigur des Fürstenportalgewändes oder 3-4 Monate für eine große Statue (Anm. 170). Hier wären jedoch eher noch die Nachrichten in den alten Quellen zu konsultieren gewesen, selbst wenn sie zu ähnlichen Resultaten führen; sie wurden jedoch bedauerlicherweise noch nie systematisch gesammelt, was nicht der Bauforschung anzulasten ist, sondern den Kunsthistorikern, womit einmal mehr die geradezu strukturell zu nennenden Defizite in unserer Forschung aufgedeckt werden. So hat nach Henri David: *Claus Sluter*, Paris 1951, S. 89f. der holländi-

sche Hofbildhauer Herzog Philipps des Kühnen elf Monate für die ersten drei seiner Propheten vom Kalvarienberg in Champmol benötigt, doch hatte er dabei wohl Helfer. Und sein Neffe Claus de Werve brauchte unter Anleitung des Onkels neun Monate für die Ausarbeitung der sechs kleinen Engel über den Propheten; hinzuweisen wäre auch auf die Quellenpublikation von Louise Lefrançois-Pillion: *Mâtres d'Œuvre et tailleurs de pierre des cathédrales*, Paris 1949.

Für meinen Geschmack wird, z. B. auf S. 31 oder 74, der mittelalterliche Steinmetz in zu moderner Weise als eine selbständig entwerfende und handelnde Künstlerpersönlichkeit gedacht; der Wechsel vom älteren zum jüngeren Stil ist aber nicht allein als Sache der Künstler zu verstehen (R. Suckale: Die Bamberger Domsulpturen. Technik, Blockbehandlung, Ansichtigkeit und die Einbeziehung des Betrachters, in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 38, 1987, S. 27-82). Deshalb akzeptiere ich auch nur in einem einzigen Punkte nicht die Schullersche Kritik an meinen Thesen: Ich hatte in dem vierten inneren Gewändepaar rechts sowohl einen älteren (oben) wie einen jüngeren Steinmetzen (unten) am Werk gesehen, was der Autor prinzipiell nicht annimmt, da er von einer vollständigen Ablösung der Steinmetzen ausgeht. Nun sind stilkritisch gewonnene Beobachtungen nie so überzeugend darzustellen wie Baunähte, aber ich meine immer noch, daß es innerhalb der Bamberger Domsulptur eine Reihe von Indizien gibt, daß weiterhin ältere Steinmetzen neben den neu angekommenen und von da ab dominierenden am Werk waren, unter zunehmender Anpassung an die neueren Prinzipien; wir finden sie an den jüngeren Prophetenplatten der Chorschranken, aber auch noch am Adamsportal. Hier wäre nicht so sehr eine baugeschichtliche, sondern eine verfeinerte stilkritische Diskussion zu führen; doch könnte sie von der Anwendung der Beobachtungsmethodik der Bauforschung bzw. der Steinrestaurierung noch an Gewißheit gewinnen.

Aus dieser Publikation folgt auch ein forschungspolitisches Fazit. „Aufwendig, ja übertrieben mag unsere Arbeit zunächst erscheinen“, heißt es S. 5. „Doch nur so können die vielen, zunächst unscheinbaren, aber für das Gesamtbild entscheidenden Puzzleteilchen herausgefiltert werden, die bislang als Einzelstücke mißachtet oder mißdeutet wurden.“ Unbestreitbar zeigen die von der Bauforschung erbrachten Ergebnisse eine in der Architekturgeschichte des Mittelalters neue Qualität, auf die wir in Zukunft nicht mehr verzichten können noch dürfen. Nicht grundlos wird auf S. 21 das Stagnieren unserer Kenntnisse der Bautechnik der großen Kathedralbauten des Mittelalters beklagt. Der durch Bauforschung zu erreichende Qualitätssprung wird noch deutlicher werden, wenn erst einmal die vorher als unauflösbar geltende Baugeschichte des Regensburger Dombaus veröffentlicht ist (ein Vorbericht in: *Der Dom zu Regensburg. Ausgrabung - Restaurierung - Forschung*. Ausstellung anlässlich der Beendigung der Innenrestaurierung des Regensburger Domes 1984-1988, Domkreuzgang und Domkapitelhaus Regensburg 1989, München und Zürich 1989). Die bisher zumal von Kunsthistorikern praktizierte Art der Architektur-forschung muß nunmehr methodisch als überholt gelten. Diese nüchterne Aussage zieht mehre-

re einschneidende Folgerungen nach sich:

1. Bauforschung ist wesentlich teurer als traditionelle Architekturgeschichte, und das nicht nur, weil Architekten nach der HOAI (Honorarordnung für Architekten und Ingenieure) bezahlt werden, was, nebenbei gesagt, schmerzlich zum Bewußtsein bringt, daß es nichts Vergleichbares für Kunsthistoriker gibt. Dabei waren in den rund 100.000,- DM, die die Vermessung gekostet hat, die Zeichnungen nach den Skulpturen gar nicht enthalten; Anm. 36 liest man, daß sie ohne Berechnung durchgeführt wurden. Auch hat man sich bei der Berechnung der Stundensätze der HOAI nur zur Hälfte genähert. Entscheidend ist vielmehr: Auch der Zeitaufwand ist ein anderer; dergleichen Intensität ist der Kunsthistoriker in der Regel nicht gewöhnt. Die sprunghaft ansteigenden Kosten werden jedoch durch den höheren Wert und – bezogen auf die Denkmalpflege – die größere Brauchbarkeit der Ergebnisse mehr als aufgewogen. Fazit: Es wird in Zukunft keinen Sinn mehr ergeben, dasjenige Spektrum architekturgeschichtlicher Forschung alter Art finanziell zu fördern, das der Bauforscher besser beherrscht. Da es eine analoge Entwicklung in den Bildenden Künsten gibt, wo große Teile der Untersuchung nur von ebenfalls wegen der größeren Langwierigkeit ihrer Arbeitsweise 'teuren' Restauratoren durchgeführt werden können, wird es Sache der kunsthistorischen Institutionen und Fachorgane sein, Geldgeber wie die DFG, die Stiftungen und die Ministerien auf derartige Revolutionierungen der Kostenstruktur kunsthistorischer Forschung hinzuweisen, die sie teurer machen als die anderer Geisteswissenschaften und sie damit in die Nähe naturwissenschaftlicher bzw. technischer Projekte bringen. Das heißt zugleich, daß auf echte, interdisziplinäre Team-Bildung hingearbeitet werden muß; was jetzt als Ausnahme angesehen und (von den Geldgebern) eher kritisch beäugt bzw. vermieden wird, muß zur Regel werden. Gerade unsere Forschungsinstitute sollten hierin als Vorbild vorangehen und interdisziplinäre Musterprojekte durchsetzen.

2. Wir werden uns zu fragen haben, was die Kunstwissenschaft selbst eigentlich weiterhin tun will; zwar gibt es nicht nur eine auf die Erschaffung der Werke bezogene rekonstruktive Phantasie, sondern auch eine auf die gesellschaftliche Situation und die künstlerische Konzeption bezogene, über die der Kunsthistoriker vielleicht eher verfügt und die sein eigen bleibt. Auch könnten und sollten wir die Quellenstudien stärken, ebenso andere eher historisch ausgerichtete Forschungen, wie die Untersuchung der Funktionen und Rezeptionsweisen, der Liturgie und des Zeremoniells, der Topologie usw. Aber die Gefahr ist insgesamt gegeben, daß wir im Rückzug auf die uns 'bleibenden Territorien' bzw. auf die immer weiter ausgreifende Deutung die Bodenhaftung verlieren, d. h. den Blick für die materielle Wirklichkeit des Kunstwerks und die handwerklichen Bedingungen und Umstände seiner Entstehung. Das hieße auf die Dauer aber auch, daß die Absolventinnen und Absolventen unserer Universitäten keine hinreichende Ausbildung mehr für die Arbeit in der Denkmalpflege und letztlich sogar den Museen erhalten würden.

3. Der Kunsthistoriker kann nicht zum Bauforscher mutieren, ebensowenig

zum Restaurator, außer er studiert das jeweilige Fach im Zweitstudium. Aber er kann von der Betrachtungsmethodik der Bauforscher und Restauratoren lernen. Ja, er muß seinen Blick in der Auseinandersetzung mit diesen Nachbarn schulen, weshalb es als unumgänglich scheint, daß verstärkt die Vermittlung von Kenntnissen in Bauforschung/historischer Bautechnologie/Denkmalpflege/Restaurierung in kunsthistorische Studiengänge eingebaut wird. Die Vergabe von Lehraufträgen allein wird nicht reichen. Das aber heißt zugleich, daß sich zunehmend die Ausbildung an den einzelnen Instituten voneinander unterscheiden wird und unterscheiden muß, denn nur einigen wird es gelingen können, durch Zuteilung neuer oder Umwidmung alter Stellen derartige Akzentsetzungen in ihren Universitäten und bei den Kultusbehörden durchzusetzen; auch bedürfen wir ja zur Abrundung unseres Berufsspektrums noch anderer Ausweitungen des Studienfeldes, z. B. der Film- und Fotogesichte bzw. der Analyse der anderen Erscheinungsweisen der visuellen Kultur usw. Wir sollten derartige Veränderungen des Faches offensiver angehen und aktiver betreiben; sonst vollendet sich binnen zweier Jahrzehnte die Umwandlung der Kunstgeschichte in ein überlaufenes Orchideenfach ohne jede Berufsperspektive.

Robert Suckale

MATTHIAS ARNOLD, *Vincent van Gogh. Biographie*. München, Kindler Verlag 1993. 1062 S., 105 sw-Abb., farb. Frontispiz.

Die beträchtliche Zahl an Biographien über Vincent van Gogh ist im vergangenen Jahr um ein gewichtiges Werk vermehrt worden. Über reichlich eintausend Seiten hinweg verfolgt Matthias Arnold den außerordentlichen Lebenslauf des Künstlers: seine Herkunft als Pastorensohn, die Ausbildung im Kunsthandel und sein Streben nach einer geistlichen Wirksamkeit, das über mehrere Stationen bis hin zu einer vorübergehenden Anstellung als Missionar führte; endlich, nach dem Scheitern sämtlicher voraufgehender Lebenspläne, die Hinwendung zur Kunst. 1973 bereits war der Verfasser mit einer Dissertation über *Duktus und Bildform bei Vincent van Gogh* hervorgetreten, und zahlreiche Aufsätze über van Gogh erschienen in der Folgezeit in der *Weltkunst*. Das jüngste Buch möchte – als Frucht und Summe einer intensiven, über drei Jahrzehnte währenden Beschäftigung mit dem Künstler – als erste „kritische Biographie“ (S. 19) verstanden werden und eine erste „stichhaltige“ (S. 23) Lebensbeschreibung van Goghs bieten.

Mit Bedacht wird eine Beschränkung geübt; Arnolds Biographie „ist auf das *Leben* van Goghs konzentriert und berücksichtigt sein künstlerisches Schaffen lediglich in dessen biographischen Bezügen. Dem *Werk* ist ein eigener Band vorbehalten“ (S. 21). Tatsächlich erfährt der Leser über die Kunst van Goghs, über seine Bildthemen, seine Ziele als Künstler und die Entwicklung seiner Malerei nahezu nichts. Entschieden wird der Schwerpunkt der Untersuchung „auf die