

Paris Lodron Universität Salzburg

Fachbereich für Kunst-, Musik- und Tanzwissenschaft
Studienrichtung Kunstgeschichte

Seminar: Forschungsseminar Kunstgeschichte – Höhepunkte der Malerei der 'klassischen' Moderne (3st./9cr.)

LVA-Nr. 315030

LVA-Leiter: O. Univ.-Prof. Dr. Günter Brucher

Semester: WS 2006/2007

Der Einfluss japanischer Farbholzschnitte auf Vincent van Goghs Werk „Die Brücke von Langlois“ von 1888 im Kröller-Müller Museum in Otterlo

vorgegebenes Thema

„Die Brücke von Langlois“ von Vincent van Gogh
Kröller-Müller Museum, Otterlo, 1888

selbst gewähltes Forschungsthema:

Welchen konkreten Einfluss hat die Beschäftigung van Goghs mit den japanischen Farbholzschnitten auf sein Werk „Die Brücke von Langlois“?

Verfasserin: Jana Breuste

Matr.-Nr.: 0221462

9. Semester (davon 2 beurlaubt im Ausland)

Diplomstudium Kunstgeschichte, 2. Abschnitt

e-mail: jana.breuste@sbg.ac.at

Gliederung:

1 Fragestellung und Methodik.....	2
2 Forschungsstand zur besonderen Fragestellung.....	2
3 Eine kurze Beschreibung des künstlerischen Entwicklungsprozesses bis zum Aufenthalt in Paris 1887	4
4 Die Beeinflussung van Goghs durch die japanische Farbholzschnittkunst.....	5
5 Bildbeschreibung und –analyse der „Brücke von Langlois mit Wäscherinnen“, März 1888.....	9
5.1 Sehgrundmuster und Flächigkeit	9
5.2 Räumlichkeit und Tiefe.....	11
5.3 Farbigkeit und Licht.....	13
5.4 Bildzeit.....	14
6 Vergleich mit anderen Versionen des Motivs.....	15
6.1 „Die Brücke von Langlois“; März 1888, 35,5 x 47 cm; Rohrfederzeichnung; Stuttgart; Graphische Sammlung.....	15
6.2 „Die Brücke von Langlois“; April 1888, Öl auf Leinwand, 60 x 65 cm , Paris, Privatbesitz.....	15
6.3 „Die Brücke von Langlois“; April 1888; Aquarell; 30 x 30 cm, Privatbesitz	16
6.4 „Zugbrücke ohne Menschen“; April 1888; Öl auf Leinwand; 58,5 x 73 cm; Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam	17
6.5 „Die Brücke von Langlois mit Dame mit Regenschirm“; Mai 1888; Öl auf Leinwand; 49,5 x 64 cm; Köln; Wallraf-Richartz-Museum	18
7 Bedeutungsinterpretation.....	19
8 Zusammenfassung der Einflüsse der japanischen Holzschnittkunst auf das konkrete Gemälde „Die Brücke von Langlois“	20
9 Literatur	22

1 Fragestellung und Methodik

In der vorliegenden Arbeit soll mit der Methode der Bildbeschreibung und -analyse das Gemälde Vincent van Goghs „Die Brücke von Langlois mit Wäscherinnen“ vom März 1888 sowie der Einfluss der japanischen Farbholzschnittkunst, mit der sich van Gogh 1887 beschäftigte, auf dieses Werk untersucht werden.

Die Bildbeschreibung anhand der Gesetze der Wahrnehmungspsychologie ist eine zu Unrecht noch wenig praktizierte Methode, um sich mit dem Werk eines Künstlers näher zu beschäftigen. Durch sie und die gleichzeitige Methode des Vergleichs mit weiteren Versionen des Themas der Brücke von Langlois im Werk Vincent van Goghs wird es möglich sein, das Gemälde in seiner Bedeutung im Lebenswerk des Künstlers, wie seiner Epoche einzuordnen und seine kunstgeschichtliche Bedeutung zu erfassen. Diese Vergleiche sollen zwar vertiefend für das Verständnis des hier zu besprechenden Gemäldes wirken, können aber, wegen des Ausmaßes der Arbeit, nur die wichtigsten Merkmale und Unterschiede enthalten. Vorrangig ist es jedoch das Anliegen der Arbeit, das Gemälde selbst in seiner Wirkung zu analysieren und daraus eine tiefere Bedeutung allgemeinen Charakters abzuleiten.

Van Gogh hatte sich am 21. Februar 1888 nach Arles begeben, wo er „sein Japan“ zu finden hoffte. In Paris hatte er im Jahr zuvor vor allem japanische Farbholzschnitte studiert und kopiert, um die Stadt dann mit der Absicht verlassen, so zu malen wie die Japaner. Dieser Aspekt einer Neuorientierung ist in zahlreichen erhaltenen Briefen dokumentiert und auch in der Forschung unumstritten. Die Frage stellt sich, ob, und wenn ja, wie konkret sich dieser Neuanfang und die Orientierung am japanischen Holzschnitt in den Werken dieser Zeit in Arles widerspiegeln. Dazu ist es unerlässlich die japanische Holzschnittkunst kurz zu charakterisieren. Welche Elemente genau durch van Gogh übernommen wurden und welche van Goghs Entwicklung widersprachen, soll anhand des Vergleichs der Originale mit Kopien japanischer Werke durch van Gogh und anhand zweier Porträts aus dem Jahre 1887 nachvollzogen werden. Hier kann man bereits den Umgang des Künstlers mit dem japanischen Vorbild vorgeprägt sehen.

Die Bildbeschreibung und -analyse steht demnach nicht allein. Um zu verstehen, warum der Künstler bestimmte Gestaltungsmittel anwendete, ist die Beschäftigung mit seinem Leben und seinen Vorbildern unumgänglich. Wenn ARNOLD die Auseinandersetzung mit den japanischen Vorbildern, als zentral in van Goghs Künstlerleben bezeichnet,¹ kann es nur durch das Studium dieser ganz gelingen, das Werk „Die Brücke von Langlois“ in allen seinen Facetten nachzuvollziehen.

2 Forschungsstand zur besonderen Fragestellung

Die Literatur zum Thema Vincent van Gogh ist sehr umfangreich. Sie umfasst Artikel, Aufsätze, Bildbände, Romane und Oeuvredarstellungen². Letztere bieten oft eine Kombination von Bildband und romanhafter, vereinfachender Schilderung. Trotzdem es eine der ersten Aufgaben der Forschung darstellte, das große Werk van Goghs zu katalogisieren und in eine korrekte Reihung zu bringen, sind

¹ ARNOLD, MATTHIAS: Van Gogh und seine Vorbilder. (München/New York, 1997) S.166, im Folgenden zitiert als: ARNOLD: Vorbilder. 1997.

² Eine kurze Zusammenstellung der wichtigsten Oeuvrekataloge bietet ARNOLD, MATTHIAS: Vincent van Gogh. Werk und Wirkung. (München, 1995) S. 780; im Folgenden zitiert als: ARNOLD: Wirkung. 1995. Er nennt folgende Kataloge: 1928 DE LA FAILLES vierbändiger erster Oeuvrekatalog, 1970 überarbeitete Neuauflage; 1932 SCHERJON, Mailänder Verlag 1971 zwei Van-Gogh-Bände, 1977 JAN HULSKER Oeuvrekatalog, 1990 zweibändige Ausgabe WALTHER/METZGER.

solche Kataloge zum Werk van Goghs noch bis heute am meisten verbreitet. Wenige Forscher widmen sich der Untersuchung von Einzelthematiken, Einzelaspekten oder Einzelwerken.

Jahrzehntlang wurde in der Literatur viel Falsches und Subjektives verbreitet. Vor allem die Fokussierung auf die Krankheitsgeschichte van Goghs und die darauf bezogene Interpretation seiner Bilder der Arleser Zeit war und ist ein Missstand, vor allem in der populärwissenschaftlichen Literatur. Van Goghs Werk in einer Entwicklung darzustellen, die zunehmend im Schatten eines kranken Menschen steht, ist wissenschaftlich falsch. Lange Zeit hatte die nach kunstwissenschaftlichen Kriterien erstellte Literatur über van Gogh also im Schatten der Darstellung vom „wahnsinnigen Maler“ gestanden, der sich zu einem die Massen faszinierenden Mythos entwickelte. Heute jedoch wird das Schaffen van Goghs nüchterner und nicht mehr so pathetisch bewertet und auch die wissenschaftliche Erforschung und Bewertung seiner Krankheit ist geleistet.³

Es soll hier aber nicht Gegenstand sein, eine Zusammenfassung zum allgemeinen Forschungsstand zu leisten, was auch bei der Fülle der Werke nicht mit ein paar Zeilen geschehen könnte. Vielmehr soll hier der Stand der Forschung zur besonderen Fragestellung der Bildanalyse des Werkes „Die Brücke von Langlois“ zusammengefasst werden, soweit die umfangreiche Literatur im Rahmen einer Seminararbeit zu überschauen war.

Die meisten der zum Thema Vincent van Gogh vorgelegten Werke charakterisieren die Arleser Zeit, im Rahmen ihrer Darstellung der Entwicklung des Künstlers, als Beginn einer neuen, eigenen Malweise.⁴ Vor allem im ersten halben Jahr, bis zur Ankunft Gauguins, war es dem Künstler ein Anliegen nach japanischer Art zu malen.⁵ Nur wenige Autoren versuchen diesen Anspruch mit Hilfe einer Bildbeschreibung und -analyse nachzuvollziehen. Diese kommt, wenn überhaupt, meist viel zu kurz. Oft wird nicht einmal eine Analyse geleistet, sondern nur eine kurze Beschreibung in nicht mehr als ein paar wenigen Sätzen. Die wenigsten Autoren scheinen die Gestaltpsychologie zu kennen, geschweige denn zu wissen, dass eine nähere Auseinandersetzung mit dem Werk, die nur durch eine genaue Bildbeschreibung geschehen kann, die Grundvoraussetzung für das Verständnis desselben ist. Die Mehrheit führt ganz einfach die in dieser Zeit entstandenen Bilder an und fügt ab und zu die Bezeichnung „japanisch“ hinzu. Mit dieser einfachen Bezeichnung ist jedoch noch nichts nachgewiesen.

Die wirklich konsequenteste Verfolgung der Spuren des „Japanischen“ im Arleser Frühwerk liefern WALTHER UND METZGER 1992 im Rahmen ihres zweibändigen Oeuvrekatalogs sämtlicher Gemälde⁶ im

³ z.B.: ARNOLD, WILFRIED NIELS: Vincent van Gogh. Ein Leben zwischen Kreativität und Krankheit. (Basel/Boston/Berlin, 1993)

⁴ In der von mir im Rahmen dieser Arbeit natürlich begrenzten untersuchten Literatur sind Autoren, die den japanischen Einfluss näher erwähnen: ERPEL, FRITZ: Einleitung zu: Vincent van Gogh. Die Rohrfederzeichnungen. (Berlin, 1990) S. 11-13; NEMECZEK, ALFRED: Vincent van Gogh. Das Drama von Arles. (München/New York, 1995) S. 31; BERGER, KLAUS: Japonismus in der westlichen Malerei 1860 – 1920. (München, 1980) S. 131; WALTHER, INGO F.; METZGER, RAINER: Van Gogh. Sämtliche Gemälde. Bd. II: Arles, Februar 1888 – Auvers-sur-Oise, Juli 1890. (Köln, 1992) S. 315-353; ARNOLD, MATTHIAS: Van Gogh und seine Vorbilder. (München/New York, 1997); MEYER SCHAPIRO: Vincent van Gogh. (Köln, 2002); ARNOLD, MATTHIAS: Vincent van Gogh. Werk und Wirkung. (München, 1995)

⁵ Den Nachweis dafür liefern die später hier angesprochenen Briefe 500, 510 und 542 an Theo, sowie die Briefe 6 und 22 an Bernard und der Brief 7 an seine Schwester Wil. BERGER, KLAUS: Japonismus in der westlichen Malerei 1860 – 1920. (München, 1980) S. 130, im Folgenden zitiert als: BERGER: Japonismus. 1980., nennt weiterhin die Briefe 468, 483 und 572 an Theo.

⁶ WALTHER, INGO F.; METZGER, RAINER: Van Gogh. Sämtliche Gemälde. Bd. II: Arles, Februar 1888 – Auvers-sur-Oise, Juli 1890. (Köln, 1992) S. 313-330, im Folgenden zitiert als: WALTHER/METZGER: Gemälde. II. 1992.

Kapitel „Arles - im Herzen Japans“. Ein allgemein einleitender Abschnitt führt auf das Thema Japan im Arleser Werk hin und wird dann anhand guter, aber leider viel zu kurzer Bildbeschreibungen im Ansatz nachvollziehbar. ARNOLD zeigt 1997 im Kapitel „Stilisierung und Kolorismus: japanische Farbholzschnitte“ seines Werkes über van Gogh und seine Vorbilder⁷ klare Beziehungen auf und erläutert diese konkret an einzelnen, exemplarischen Beispielen. Zum Verständnis des Phänomens Japonismus und dessen Einfluss auf die westliche Malerei Ende des 19. Jahrhunderts hat BERGER⁸ bereits 1980 ein ausführliches Werk verfasst, in dem auch van Gogh im Kapitel „Krise des Impressionismus in den achtziger Jahren“ neben Seurat, Cézanne, Bernard und Gauguin, als einer der Künstler erwähnt wird, den die japanische Kunst bereits zu dieser Zeit besonders stark beeinflusste. Durch den Vergleich der Japonaiserien van Goghs mit den japanischen Vorbildern von Eisen und Hiroshige wird der Umgang des Künstlers mit diesen sehr deutlich. Dabei ist der Autor durchaus fähig die wichtigsten Unterschiede in der Ausdrucksgestalt zu erkennen, obwohl er sie nur kompliziert auszudrücken vermag. Auch MEYER SCHAPIRO⁹ greift bereits 1950 das Thema zumindest kurz in der Einleitung zu dem aus einzelnen Bildbeschreibungen bestehenden Werk „Van Gogh“ auf. Seine Bildbeschreibungen, von denen leider nur eine zum Werk der Brücke von Langlois vom Mai 1888 für diese Arbeit nützlich war, sind zwar kurz, aber sehr aufmerksam. In seinem Buch über van Goghs Werk und Wirkung¹⁰ hat ARNOLD 1995 das Lebenswerk van Goghs nach Themen geordnet. Im Kapitel über Landschaften im Abschnitt Arles behandelt auch er das Bild der Brücke von Langlois vom Mai näher, wenn auch eine tiefer gehende Bildbeschreibung und der direkte Bezug zum japanischen Holzschnitt zu kurz kommen.

3 Eine kurze Beschreibung des künstlerischen Entwicklungsprozesses bis zum Aufenthalt in Paris 1887

Vincent Willem van Gogh wurde am 30. März 1853 in Groot-Zundert in den Niederlanden geboren und gilt als einer der Begründer der modernen Malerei, vor allem als Vorläufer des Expressionismus, als der er in dieser Arbeit gewürdigt werden soll. Es ist nicht Aufgabe dieser Arbeit, sein Leben in allen seinen Einzelheiten nachzuvollziehen. Vielmehr ist es hier wichtig seinen künstlerischen Werdegang kurz zu anzusprechen und dann das zu behandelnde Werk darin einzuordnen.

Als Sohn eines Pfarrers beginnt Vincents Ausbildung 1869 in der Den Haager Filiale der Pariser Kunsthandlung Goupil & Cie, bei der sein Onkel Cent einer der Teilhaber ist. 1973 wird er in die Londoner Filiale versetzt, wo er in seiner Freizeit die Kunstmuseen der Stadt besucht, sich mit einigen Malern zu beschäftigen beginnt und zunehmend verschlossener und vergeistigter wird. 1874 lässt er sich in die Pariser Filiale versetzen, doch seine inzwischen sehr religiös beeinflusste Kunstauffassung stellt sich als unvereinbar mit der des Besitzers heraus, so dass er 1876 selbst kündigt. Von nun an ist er unentschlossen, arbeitet als Hilfslehrer und Hilfsprediger in England, ist in der Stadt Dordrecht in den Niederlanden Gehilfe in einer Buchhandlung, scheitert bei der Vorbereitung des Studiums an der Theologischen Fakultät in Amsterdam und im Seminar für Laienprediger in Den Haag. Danach lebt er

⁷ ARNOLD: Vorbilder. 1997. S. 155-166

⁸ BERGER: Japonismus. 1980.

⁹ MEYER SCHAPIRO: Vincent van Gogh. (Köln, 2002). Dieses Werk ist eine Neuauflage des Werkes: MEYER SCHAPIRO: Van Gogh. (New York, 1950), im Folgenden zitiert als: MEYER SCHAPIRO: Van Gogh. 2002.

¹⁰ ARNOLD: Wirkung. 1995.

in einem belgischen Steinkohlerevier unter völlig ärmlichen Verhältnissen, hilft Kranken und liest Bergarbeitern aus der Bibel vor. Hier entstehen Zeichnungen der Menschen und ihrer Arbeitsbedingungen. Im Herbst 1880 entschließt sich van Gogh Künstler zu werden und beginnt ein Studium an der Kunstakademie Brüssel, kehrt jedoch nach einem halben Jahr wieder ins Elternhaus nach Etten zurück, wo Aquarelle und erste Ölmalereien entstehen. 1882 lernt er bei seinem Onkel Mauve in Den Haag zu malen, überwirft sich aber bald mit ihm. Seine Farben sind dunkel und erdig und bleiben es die ganze holländische Periode lang, auch in der Provinz Drenthe und dem elterlichen Pfarrhaus, welches nun in Nuenen lag. Hier schafft er fast zweihundert Gemälde. Im April 1885 entsteht mit dem Gemälde „Die Kartoffelesser“ das Hauptwerk dieser Zeit. Nach einem kurzen Aufenthalt in Antwerpen zieht es ihn 1886 nach Paris, wo eine neue Periode für ihn beginnt. Durch den Kontakt seines Bruders Theo, der Kunsthändler ist und ihn von nun an finanziell unterstützt, findet Vincent Zugang zum den Impressionisten unter deren Einfluss seine Palette heller wird. In Paris entstehen über 200 Gemälde mit Motiven aus dem Stadtleben und der ländlichen Umgebung, sowie Stilleben und Porträts.¹¹

4 Die Beeinflussung van Goghs durch die japanische Farbholzschnittkunst

Im Januar 1887 begann van Gogh sich auf dem Speicher des Pariser Kunsthändlers Samuel Bing, wo immense Stöße von importierten japanischen Farbholzschnitten¹² gelagert waren, ernsthaft mit dem japanischen Farbholzschnitt auseinanderzusetzen.¹³ Der Künstler legte selbst eine Sammlung von fast 450 Stück an, alle aus dem 19. Jahrhundert¹⁴ und experimentierte mit Japonaiserien, Gemälden nach diesen japanischen Farbholzschnitten. Er kopierte drei Holzschnitte, einen von Keisai Eisen „Schauspieler als Oiran“¹⁵ und zwei von Ando Hiroshige „Blühender Pflaumenbaum“¹⁶ und „Die Ohashi-Brücke beim Regen“¹⁷. Diese sollen hier kurz besprochen werden, um zu erkennen, wie van Gogh mit der japanischen Vorlage umgeht. Diese kurze Analyse soll Hinweise dafür liefern, wie van Gogh die japanischen Einflüsse bei dem hier zu besprechenden Gemälde verarbeitet.

¹¹ WIKIPEDIA. DIE FREIE ENZYKLOPÄDIE: Vincent van Gogh. Lebenslauf.

http://de.wikipedia.org/wiki/Vincent_van_Gogh. zuletzt besucht und geändert am: 29. April 2010 um 23:42 Uhr

¹² ARNOLD: Vorbilder. 1997. S. 9 erläutert die Entwicklung des japan. Holzschnitt folgendermaßen: Zunächst hat es den einfarbig schwarzen Druck gegeben, ab 1765 wurde der Vielfarbdruk eingeführt, welcher vor allem im 19. Jahrhundert auf virtuose Weise zu technischer Perfektion geführt wurde. 1853 öffnete sich das zuvor isolierte Japan dem Handel mit dem Westen, wodurch es möglich wurde, dass in den 1860er Jahren japanische Farbholzschnitte in Frankreich und vor allem Paris auftauchten. Zur Geschichte der japanischen Farbholzschnittkunst und van Goghs genauen japanischen Vorbildern erläutert BERGER: Japonismus. 1980. S. 133-134: Um 1760 erschien der eigentliche Buntdruck im japanischen Holzschnitt und damit ein Ausgleich zwischen Form und Farbe. Nach der Wende zum 19. Jahrhundert wurde die Kunst immer farbiger, bewegter und realistischer (Hokusai und Hiroshige), wobei jedoch Zugeständnisse in der Qualität gemacht wurden. Trotz seines Studiums der eher späteren Meister, hat es van Gogh vollkommen genügt, mit dem japanischen Stil überhaupt in Berührung gekommen zu sein, und ihn für sich zu nutzen. Die späten Meister mit ihrer illusionistischen Note konnte er im expressiven Sinn auffassen.

¹³ ARNOLD: Vorbilder. 1997. S.157

¹⁴ BERGER: Japonismus. 1980. S. 132-133

¹⁵ Das Bild stammt aus der Zeit nach 1830 und van Goghs Kopie befindet sich im Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam, Öl auf Leinwand und hat die Maße 105,5 x 60,5 cm.

¹⁶ Das Original stammt von 1857 und van Goghs Kopie befindet sich im Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam, Öl auf Leinwand und hat die Maße 55 x 46 cm.

¹⁷ Das Original hat die Maße 37,4 x 25,6 cm und befindet sich im Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam, wo auch die Kopie van Goghs in Öl auf Leinwand, 73 x 54 cm hängt.

Während Eisen die Figur des „Schauspielers“ in ihre Kontur einschließt und sie in ein Hochformat von extremer Höhe und schmaler Breite einstellt, umgibt van Gogh das ganze Vorbild mit einem Rahmen, der einen sehr nahsichtigen und kleinen Ausschnitt einer Schilflandschaft wiedergibt. Die Figur kann bei ihm nicht allein in einem undefinierten Raum stehen bleiben, auch wenn auf diese Weise der Zusammenhang zwischen dem räumlichen Rahmenmotiv und der zweidimensionalen Vorlage des „Bildes im Bild“ ambivalent wird.

Auch bei Ando Hiroshiges „Blühendem Pflaumenbaum“ verändert er wiederum das Format im westlichen Sinn, d.h. das Verhältnis der Höhe zur Breite wird dem Goldenen Schnitt mehr angenähert, indem er rechts und links Streifen anfügt. In diesen Streifen malt er vollkommen willkürlich, irgendwelche japanische Schriftzeichen. Es geht ihm nicht darum, der Wahrheit zu entsprechen, sondern seine, eine europäische, Vorstellung des Japanischen zu verwirklichen. Und indem er sowohl die Blüten der Bäume im Hintergrund mit Farbe verdichtet und nicht so graphisch wie das Vorbild stehen lässt, als auch die Farbkomposition ändert, weicht er deutlich vom Vorbild ab. Hier herrscht ein Ungleichgewicht zwischen den graphischen, sowie in der Konturierung der Vorlage folgenden Baumstämmen und der plastischen Farbe der Baumkronen, zwischen grünem Rasen und rotem Himmel, zwischen der Enge des Bildraums und der Weite des Ausblicks, welches viel mehr Spannung im Betrachter erweckt, als das ausgewogene japanische Bild.

Ebenso geht er bei einem weiteren Werk des japanischen Künstlers vor. Bei der „Ohashi-Brücke beim Regen“ wird ein Rahmen hinzugefügt, der sich durch rote Konturen stark von der Szene selbst abhebt. Und wieder bringt er ein Ungleichgewicht zwischen einem viel ungenauer behandeltem Hintergrund als die japanische Vorlage und der „überartikulierter Brückenstruktur“ ins Spiel, d.h. abermals interpretiert er die graphisch anmutende Vorlage malerisch um. Das im japanischen Vorbild rein flächig dargestellte Wasser, ohne jeden Duktus, wird durch van Gogh mit kleinsten horizontalen Strichlagen in verschiedenen Farben wiedergegeben. Auch die untere Brückenkonstruktion wird verschattet.¹⁸ Pinselduktus und Verschattung sind Merkmale, die die japanische Kunst nicht aufweist, ebenso wie ein Rahmen, den wir hier nie antreffen. Die exakte Darstellung der Brückenkonstruktion findet sich auch bei der „Brücke von Langlois“ wieder. Dem stimmt auch ARNOLD zu, wenn er sagt, die Kopie nach Hiroshige mute „wie eine Vorstudie zu den Arleser Zugbrücken an.“¹⁹

Die Erfahrungen, die van Gogh bei diesen Kopien gemacht hatte, scheint er in den zwei Fassungen des Porträts des „Père Tanguy“ von 1887 anzuwenden. Hier wagt er „eine Synthese von östlicher und westlicher Kunst“ indem er den Hintergrund mit Holzschnitten tapeziert. WALTHER UND METZGER haben diese Tatsache folgendermaßen interpretiert: Noch „muss er tief in den Fundus der Motive greifen, um seine Zusammenschau sicherzustellen. Er lebt sie nicht nach, sondern versucht, sie thematisch zu greifen.“²⁰

Während die erste Fassung²¹ die Holzschnitte und den Porträtierten vor allem durch den impressionistischen Pinselduktus vereinen will, wird bei der zweiten Fassung²² versucht den gesamten Körper mit

¹⁸ BERGER: Japonismus. 1980. S. 135-136

¹⁹ ARNOLD: Vorbilder. 1997. S.160

²⁰ WALTHER, INGO F.; METZGER, RAINER: Van Gogh. Sämtliche Gemälde. Bd. 1: Etten, April 1881 – Paris, Februar 1888. (Köln, 1992) S. 297

²¹ Das Bild befindet sich im Musée Rodin in Paris, Öl auf Leinwand, 92 x 75 cm .

²² Das Bild befindet sich in der Sammlung Stavros S. Niarchos, Öl auf Leinwand, 65 x 51 cm.

roten Konturen einzufassen und somit als Fläche aufzufassen, wie es auch bei den Japanern der Fall ist. Bereits in diesem zweiten Gemälde beginnt sich van Gogh von der Realität zu lösen und so zu malen, wie es seinem Gefühl entspricht, eine Herangehensweise, die sich erst in Arles vollständig ausprägen sollte. So sehen wir in ein völlig deformiertes Gesicht des Père Tanguy, in welchem er aber viel mehr Persönlichkeit ausdrücken konnte, als in der ersten Fassung. Es kommt ihm hier nicht mehr auf Details an, sondern auf große Zusammenhänge. BERGER spricht von einer „Andeutung von dem neuen Ausdruckswollen, das sich des Japanischen als Sprungbrett bedient.“²³

Japanisch sind nicht nur die Drucke im Hintergrund, sondern auch die doppelte Bildebene mit den unverbunden, übergangslos nebeneinander gesetzten Teilen und der damit bewirkten Spannung und Intensität. Der impressionistische Pinselduktus konnte van Gogh in der ersten Version nicht zur flächigen Auffassung des Porträtierten verhelfen und diese Erkenntnis ist insofern wichtig, als er sich nun, um sich den Japanern anzunähern, dieses „Stiles“ entledigen musste.

Inspiziert von dem Traum, ebenso wie sie helle, farbige Landschaften zu malen, sieht er es dann auch für nötig, Paris zu verlassen und im Februar 1888 in die Provence zu gehen, wo er sein „Japan“ sieht. Denn „nach Japan gehen, das heißt in die Gegend, die ein guter Ersatz für Japan ist, in den Süden.“²⁴ schreibt er in Brief 500 an Theo. Von van Gogh sind mehr als 750 Briefe an seinen Bruder Theo erhalten, weitere an seine Schwester Wil und an seinen Freund Bernard existieren. In diesen äußert er sich bereits in Paris und besonders in Arles zu seinen Eindrücken durch die japanischen Holzschnitte. Über seine Reise nach Arles schreibt er in Brief 22 an Bernard: „Mir ist noch lebhaft in Erinnerung, wie mich diesen Winter die Fahrt von Paris nach Arles aufgeregt hat. Wie ich immerfort gelauert habe, ob es schon Japan sei.“²⁵ Er bleibt in der Stadt Arles und malt im beginnenden Frühling die Serie der Obstbäume, die ihn motivisch zu den Japanern führt. Die Zeit in der kleinen Stadt der Provence ist seine fruchtbarste Schaffensperiode und er steigert sich in einen wahren Rausch des Bilderproduzieren: an 444 Tagen in Arles, also in circa 15 Monaten, schuf er 200 Gemälde, fast jeden zweiten Tag eins, und über 100 Zeichnungen und Aquarelle.²⁶ Von hier an werden für ihn ein pastoser Farbauftrag, ein spontaner Pinselduktus und starke Farbigkeit und Farbkontrast charakteristisch. Man spricht von drei Stilen, derer sich van Gogh während seines Lebens bediente: bis 1885 war es ein deskriptiver, realistischer, bis 1889 ein Mischstil mit impressionistischen und, wie diese Arbeit den Beweis antritt, japanischen Einflüssen und bis 1890 ein expressiver, völlig undeskriptiver Duktus.²⁷

In Arles interessierten ihn nicht die römische Vergangenheit und die mittelalterliche Hochblüte des Ortes (z.B. die Kirche Saint Trophême), sondern die einfachsten Hütten und Cafés.²⁸ Er war auf der Suche nach japanischen Motiven, die mitunter auch heimatisch holländisch anmuten konnten, wie das Motiv der Brücke von Langlois.²⁹ „Ich brauche keine Japandrucke, denn ich sage immer, dass ich hier in Japan bin. Dass ich folglich nur die Augen aufzumachen und das zu malen brauche, was ich vor der

²³ Vincent van Gogh zitiert nach BERGER: Japonismus. 1980.S. 137

²⁴ Vincent van Gogh zitiert nach WALTHER/METZGER: Gemälde. II. 1992. S. 315

²⁵ Vincent van Gogh zitiert nach WALTHER/METZGER: Gemälde. II. 1992. S. 322

²⁶ NEMECZEK, ALFRED: Vincent van Gogh. Das Drama von Arles. (München/New York, 1995) S. 50, im Folgenden zitiert als: NEMECZEK: Drama. 1995.

²⁷ ARNOLD, MATTHIAS: Duktus und Bildform bei Vincent van Gogh. Diss. (Heidelberg, 1973) S. 18, im Folgenden zitiert als: ARNOLD: Duktus. 1973.

²⁸ HUGHES, ROBERT: Vorwort zu: Van Gogh Kompakt. (Amsterdam/Stuttgart, 2002) S. 9-10, im Folgenden zitiert als: HUGHES: Kompakt. 2002.

²⁹ HUGHES: Kompakt. 2002. S. 7

Nase habe und was mir Eindruck macht.“ schreibt er in dieser Zeit in Brief W7 an Wil³⁰ und in Brief 510 an Theo: „Meine ganze Arbeit baut sozusagen auf den Japanern auf...“³¹ Auch genauere Erläuterungen, was ihn an den japanischen Holzschnitten so fasziniert, gibt er: „Der Japaner zeichnet schnell, sehr schnell, wie der Blitz, denn seine Nerven sind feiner, sein Empfinden ist schlichter“³² Weiters erklärt er, wie in Brief 542 an Theo: „Ich beneide die Japaner um die ungemein saubere Klarheit, die alle ihre Arbeiten haben. Nie ist das langweilig, und nie scheint es zu sehr in Eile gemacht. Das ist so einfach wie Atmen, und sie machen eine Figur mit ein paar sicheren Strichen mit derartiger Leichtigkeit, als wäre das genauso einfach, wie seine Weste zuzuknöpfen. Ach, ich muss dahin kommen, dass ich eine Figur mit ein paar Strichen mache.“³³ Diesen Wunsch begründet van Gogh in Brief 6 an Bernard folgendermaßen: „der Japaner kümmert sich nicht um den Reflex und setzt flache Töne nebeneinander und hält Bewegungen und Formen mit charakteristischen Strichen fest.“³⁴

Dahin also will der Künstler kommen, das ist sein gestecktes Ziel. ERPEL bezeichnet es als „lebensretende Illusion“ oder Utopie, die van Gogh mit dem Aufbruch nach Arles heraufbeschworen habe. Diese Utopie habe nicht nur den Aspekt der Kunst oder auch seine einfache Lebensweise betroffen, die er vom Beispiel der Japaner legitimiert sah, sondern auch die Künstlergemeinschaft „Atelier du midi“, die er mit Gauguin begründen wollte, folgte japanischen Vorbildern.³⁵ Seine Beziehung zum japanischen Vorbild ist also vielschichtig und kann hier nicht in ihrer Gänze diskutiert werden. Es ist vielmehr die Aufgabe, festzustellen, wie nah er seinem Vorbild künstlerisch kommt und was sich in seiner Arbeitsweise verändert. Dazu ist es allerdings noch einmal notwendig, das Wesen japanischer Holzschnittkunst näher, als es van Gogh in seinen Zitaten tat, zu charakterisieren. Allerdings ist es falsch von ARNOLD zu behaupten, er hätte vom ersten Tag in Arles an über die neue Malweise verfügt³⁶, vielmehr war es ein langsamer Prozess des Ablösens von alten Vorstellungen und das langsame Finden einer eigenen Bildsprache, die er am japanischen Vorbild findet. BERGER erklärt, man müsse sich bei der Suche nach der Bedeutung des Vorbildes Japan für van Gogh von der heute leider Überhand nehmenden Methode der Motivsuche freimachen. Denn was er den Japanern verdanke, sei aus ihrer Sehweise abzuleiten. Er habe sich ihrer auch nicht angenähert, um sie zu imitieren, sondern vielmehr um aus ihrer Kunst zu erleben, dass der traditionelle Illusionismus relativiert und durchbrochen werden könne, dass hinter ihm eine andere Wirklichkeit auftauche, die die psychische Realität genauer auszudrücken erlaube. Von hier sei auch die Anregung gekommen, dass „das räumliche Verhältnis der Figuren zueinander, nach unseren Begriffen wenigstens, labil wird, wie das Oben und Unten.“³⁷ Außerdem werde Räumliches durch ihr Vorbild nicht nur aus der linearen Zeichnung, sondern auch aus der Farbe selbst entwickelt.³⁸ BING schrieb in seiner Einleitung zur Ausstellung der japanischen Werke 1890 über den Meister Moronobu und erklärte, das könne für die gesamte japanische Holzschnittkunst gelten: „Seine graphischen Kompositionen sind plastisch wie Reliefs. Die Linie spricht

³⁰ Vincent van Gogh zitiert nach WALTHER/METZGER: Gemälde. II. 1992. S. 322

³¹ Vincent van Gogh zitiert nach ARNOLD: Vorbilder. 1997. S.157

³² Vincent van Gogh zitiert nach NEMECZEK: Drama. 1995. S. 46

³³ Vincent van Gogh zitiert nach ARNOLD: Vorbilder. 1997. S.162-164

³⁴ Vincent van Gogh zitiert nach ARNOLD: Vorbilder. 1997. S.162-163

³⁵ ERPEL, FRITZ: Einleitung zu: Vincent van Gogh. Die Rohrfederzeichnungen. (Berlin, 1990) S. 13, im Folgenden zitiert als ERPEL: Rohrfederzeichnungen. 1990.

³⁶ ARNOLD: Vorbilder. 1997. S.161

³⁷ BERGER: Japonismus. 1980. S. 140

³⁸ BERGER: Japonismus. 1980. S. 138-140

allein, aber sie sagt alles; sie allein genügt, um die Gestalt zu geben, viel besser als die geschickteste Schattierung.³⁹ Die japanischen Farbholzschnitte des 19. Jahrhunderts verzichten auf die Zentralperspektive und zeichnen sich stattdessen durch eine Flächigkeit aus, die in der europäischen Malerei seit der Renaissance ungebräuchlich war. Auffällig in der japanischen Kunst sind außerdem die Vielfalt der Blickwinkel, die Ausschnittvergrößerungen, die neuartigen Farbharmonien und die präzise Pinselführung, mit der Bewegungen festgehalten werden.⁴⁰ Weiters hatten die Japaner das Problem des Beleuchtungslichtes für ziemlich nebensächlich gehalten.⁴¹ Von ihnen stammen auch die asymmetrische Komposition, die Verwendung eines diagonalen Bildaufbaus mit Schrägen, die keine Fluchtlinien sind, da kein Fluchtpunkt innerhalb des Bildes zu finden ist. Wohl findet man Isometrisches, Paralleles, aber das europäische Auge verliert das Gefühl jeglichen räumlichen Verständnisses, da die bahnbrechende Erfindung der perspektivischen Darstellung, welche in der Renaissance die europäische Malerei revolutionierte und seitdem die europäische Bildauffassung bestimmte,⁴² über Bord geworfen wird. Weiter ersetzen die Japaner die Räumlichkeit durch Zweidimensionalität, flächenhafte Stilisierungen und Bildrhythmisierungen, die selten Überschneidungen aufweisen. Sie charakterisieren die Realität nicht mehr durch naturalistische Nachahmung, sondern durch weitgehende Schattenlosigkeit, konturierte Farbflächen und schließlich die Autonomie und Gleichrangigkeit von Linie, Punkt, Fläche und Farbe.⁴³

5 Bildbeschreibung und –analyse der „Brücke von Langlois mit Wäscherinnen“, März 1888

Das Werk „Die Brücke von Langlois mit Wäscherinnen“ vom März 1888 ist mit 54 x 65 cm im Querformat gemalt, welches den Betrachterstandpunkt am besten wiedergibt und in dem eine Zeitverkürzung durch Vektoren in die Tiefe am besten möglich ist. ARNHEIM drückt es folgendermaßen aus: Im Querformat „zeigt sich die Wirkung der Schwerkraft, die alles nach unten drückt und die Tätigkeit auf das Hin und Her am Erdboden beschränkt.“⁴⁴ Allerdings darf auch nicht unbeachtet bleiben, dass es bis zu einem Quadrat, in welchem sich die Kräfte aufheben und Ruhe und Gleichgewicht herrscht, nicht weit ist. Die Technik des Gemäldes ist Öl auf Leinwand und es befindet sich im Kröller-Müller Museum in Otterlo.⁴⁵

5.1 Sehgrundmuster und Flächigkeit

Bei diesem Gemälde ist das Sehgrundmuster klar zu erkennen. Direkt im Goldenen Schnitt liegt die obere Kante der steinernen Brückenteile, welche gegen den blauen Himmel ocker konturiert ist. Darauf ist eine hölzerne gelbe Zugbrückenkonstruktion aufliegend und genau dort, wo die beiden Teile

³⁹ Samuel Bing zitiert nach BERGER: Japonismus. 1980. S. 188

⁴⁰ KATO, SHUICHI: Geheimnis Japan. (Köln, 1992) S. 119

⁴¹ WALTHER/METZGER: Gemälde. II. 1992. S. 341

⁴² Literatur dazu GOMBRICH, E. H.: Die Geschichte der Kunst. erw., überarb. u. neu gest. 16. Ausgabe. (Berlin, 1996) S. 226-229. Das erste Werk mit technisch einwandfreier perspektivischer Darstellung ist das Gemälde „Die Heilige Dreifaltigkeit“ von Masaccio, ca. 1425-1428 in Sta. Maria Novella, Florenz.

⁴³ ARNOLD: Vorbilder. 1997. S.166

⁴⁴ ARNHEIM, RUDOLF: Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges. (Berlin/New York, 1978) S. 149

⁴⁵ HUGHES: Kompakt. 2002. S. 421

der beweglichen Konstruktion der Brückenplanken zusammenstoßen, läuft die vertikale Bildteilende durch das Gemälde, die jedoch weit nicht so klar gekennzeichnet ist, wie die Horizontale. An dem Punkt, an dem sich die beiden Linien treffen, befindet sich eine Kutsche, doch wenn man genau hinsieht, ist es nicht das gesamte Gefährt, welches exakt in dieser Linie liegt, sondern nur der schemenhaft zu erkennende Kutscher. Das Pferd ist bereits ins die linke Bildhälfte vorgestoßen. Diesen Hauptlinien sind jeweils in der Brückenkonstruktion Parallelen hinzugefügt, wodurch die Komposition noch stabiler wirkt. Dazu zählen die horizontalen Elemente der oberen hölzernen Brückenkonstruktion, die in ihrer räumlichen Darstellung noch verdoppelt werden, und auch wenn sie beide nicht ganz horizontal liegen mögen, so sieht sie der Betrachter jedoch zuerst vereinfachend als Parallelen. Ebenso sind die vertikalen hölzernen Brückenständer, räumlich hintereinander gestaffelt, sowie die Abschlüsse der steinernen Konstruktion unterstützende Vertikalen und führen in die untere Bildhälfte. Das erreicht vor allem der rechte äußere Brückenabschluss, den wir unwillkürlich mit der im Wasser erkennbaren Linie seines Schattens verbinden, liegt wiederum im Goldenen Schnitt und gleicht das Gewirr der Wäscherinnen durch seine Bestimmtheit aus. Die Wäscherinnen haben die vertrauten Formen der grabenden, sich bückenden Frauen, die das zentrale Motiv des niederländischen Oeuvres abgegeben hatten.⁴⁶ Die gesamte Brückenebene steht kulissenhaft vor dem blauen Himmel und ist nur rechts und links von den Schrägen des Uferverlaufs überschritten, sowie links von einer Wäscherin in aufrechter Haltung. Diese in der Zahl nur wenigen Überschneidungen, die fixe Position im Bild, der freie Hintergrund und die Konturen halten die Brücke gleichsam sehr stabil und lassen sie und das Geschehen auf ihr eingefroren wirken. Die Kutsche, bei dessen Pferd zwar Bewegung zu erkennen ist, wird allerdings dadurch, dass sie sich genau im Bildmittelpunkt befindet und durch die sie quasi einschließende hölzerne Brückenkonstruktion, stark festgehalten und verharrt ebenfalls in Bewegungslosigkeit. Außerdem scheint sie an der nicht ganz geschlossenen Brücke fest zu hängen, nicht weiterzukönnen, und die Ketten der Konstruktion regnen auf die Kutsche nieder und schließen sie zusätzlich ein, Qualitäten, die im Interpretationsvorschlag erläutert werden sollen. Ein völliger Kontrast zwischen Ruhe oben und Bewegung unten wird durch die erläuterten Merkmale deutlich.

Das Bild ist in Vordergrund, Mittelgrund und Hintergrund zu teilen und man hat das Gefühl der Maler hätte sich ins Gras gelegt und die Szene von dort aus gemalt. Das vermitteln die unmittelbar den linken unteren Bildrand durchschneidenden Linien der Gräser. Der Mittelgrund ist dabei am exaktesten in impressionistisch anmutendem Pinselstrich gearbeitet, während Vorder- und Hintergrund durch Ungenauigkeit und Zusammenfassen der Formen charakterisiert werden. Dennoch steht im Mittelgrund die Exaktheit der Darstellung der Ungenauigkeit der Kutsche gegenüber, ein Qualitätsunterschied, der eine Irritation hervorruft. Beim Hintergrund wäre die Ungenauigkeit der Darstellung in Richtung einer Luftperspektive oder als Anliegen des Künstlers zu verstehen, die Kulissenhaftigkeit der Brücke durch den einheitlich blauen Himmel ohne Pinselduktus nicht zu stören.

Die Exaktheit der Brücke ist möglicherweise daraus zu erklären, dass van Gogh bei den Japanern verschiedentlich solche exakten Brückenkonstruktionen gesehen hat, wie auch im Bild der „Ohashi-

⁴⁶ WALTHER/METZGER: Gemälde. II. 1992. S. 352

Brücke im Regen“ von Hiroshige⁴⁷. Er selbst sagt: „Wenn man sich mit japanischer Kunst befasst, dann sieht man, wie ein unbestreitbar weiser und philosophischer und kluger Mann seine Zeit womit verbringt? Die Entfernung des Mondes von der Erde zu studieren? Nein, die Politik Bismarcks zu studieren? Nein; er studiert einen einzigen Grashalm. Aber dieser Grashalm bringt ihn dazu, alle Pflanzen zu zeichnen, dann alle Jahreszeiten, die weiten Landschaften, schließlich die Tiere, dann die menschliche Gestalt. So verbringt er sein Leben, und das Leben ist zu kurz, um das alles auszuführen.“⁴⁸. Es scheint van Gogh demnach an den Japanern fasziniert zu haben, dass sie sich einer Sache genau gewidmet haben und sie auch so darstellen wollten, wie es ihrem Wesen entsprach. Dennoch kann diese Exaktheit nicht van Goghs expressivem Ausdruckswillen entsprochen zu haben, wie wir im Spätwerk sehen, denn auch wenn er hier in der ersten Zeit in Arles diesem Aspekt der japanischen Kunst noch „wörtlich“ zu folgen scheint, sieht man bereits im hier besprochenen Bild, dass van Gogh die Formen eher vereinfacht. Die Vereinheitlichung in wenigen markanten Strichen und somit die Darstellung des Wesentlichen ist aber ebenfalls ein Aspekt der Farbholzschnitte.

5.2 Räumlichkeit und Tiefe

Alle bis jetzt besprochenen Elemente stellten das Flächensehen her, da sie, obwohl räumlich korrekt dargestellt, vom Betrachter eher flächig wahrgenommen werden, zumal sie auch bildparallel liegen. Dazu tragen vor allem die beiden hellen steinernen Brückenteile bei, die das Bild dominieren und zwar mit der unterschiedlichen Steingröße, den verschiedenen Ockertönen und dem erkennbaren Fugenschnitt sehr differenziert gegeben werden, dennoch parallel zur Betrachterebene stehen.

Die Linien, welche eher Räumlichkeit durch ihre Schräglage herzustellen vermögen würden, wie die beiden Uferlinien des von oben links nach unten rechts führenden, also abfallenden, Flusses, sind wie rechts nicht durchgehend und von der Brücke durchstoßen oder wie links vom Getümmel der Wäscherinnen aufgelöst. Ebenso ist das linke Ufer nicht in einer Linie dargestellt, sondern ein Weg biegt sich in das Bild und vermittelt eher den Eindruck des Herabrutschens des ganzen linken Ufers auf die Wäscherinnen, also in eine bildflächenparallele Richtung. Die in den orangefarbenen Boden gesetzten, räumlich nicht kleiner werdenden, einzelnen Grasbüschel scheinen eher übereinander zu liegen, als hintereinander und auch das Wasser des Flusses ist durch verschiedene horizontale Strichlagen in seiner schrägen Fließgeschwindigkeit gemindert.

Im Vordergrund findet aber dennoch die größte Bewegung statt, da hier die Arbeit der Wäscherinnen dargestellt ist, von denen konzentrisch nach vorne vergrößernde Kreise im Wasser ausgehen. Die gitternetzähnlichen Stellen unterhalb des rechten Brückenteils korrespondieren mit denen unterhalb der Wäscherinnen, Ausdrucksqualitäten, die die räumliche Auffassung eher stören und eigenwertigen Charakter besitzen. Am stärksten Räumlichkeit stellt noch das sehr perspektivisch verkürzte Boot her, welches durch seine Verschattungen im sonst schattenlosen Vordergrund auffällt, aber dessen linke Außenlinie ist ebenfalls aufgelöst. Sonst ist der Blick in die Tiefe nur bis zur Brücke möglich, welche

⁴⁷ Eine ähnliche Brückenkonstruktion weisen die Bilder „Feuerwerk in Ryogoku“ oder „Ryogoku Brücke“ desselben Meisters auf. (abgebildet in: BERGER: Japonismus. 1980. S. 49 Farbtafel III und S. 47 Abb. 25)

⁴⁸ Vincent van Gogh zitiert nach ERPEL: Rohrfederzeichnungen. 1990. S. 10-11. Der Brief stammt vom Ende September 1888.

die Sicht verriegelt und nur einen kleinen Bereich zum Blick in den Hintergrund freilässt, der aber wiederum durch das rechte Fluss- oder Kanalufer völlig verstellt wird und sehr flächig dargestellt ist.

Folgen wir dem linken steinernen vertikalen Brückenabschluss (er ist unten ein wenig nach rechts verzogen, so als werde er durch das visuelle Gewicht der Wäscherinnen angezogen), so fällt auf, dass er im Sinne der guten Fortsetzung durch den Kopf und Rücken der schwarz gekleideten Wäscherin zu verfolgen ist und noch weiter durch die Hüften der blau- und der weißgekleideten Wäscherin ganz vor in den Bug des Schiffes geführt wird. Einerseits ist dies eine räumliche, aber andererseits auch eine flächig zu sehende Linie. Sieht man sie flächig, so wird der linke Brückenteil plötzlich durch das nach unten ziehende Gewicht der Wäscherinnen instabil, welche völlig flächig dargestellt sind, was noch durch ihre Konturierung verstärkt wird. Besonders fällt dies bei der Wäscherin mit dem hellgelben Rock auf, die uns den Rücken zukehrt. Man fragt sich zuerst, was dies für ein Objekt sein soll, bis man erkennt, dass sie kniend und von hinten gemalt ist und genau mit einem sich symmetrisch zur Bildachse befindenden gleichfarbigen Fleck im Wasser korrespondiert. Eine Wäscherin in blau scheint fast im Wasser aufzugehen. Sie befindet sich in einer Gruppe von Frauen, die sich in stroboskopischer Manier verhalten. Außerdem sind die Wäscherinnen in einer auf einer rechtwinkligen Ecke stehenden Dreieckskomposition angeordnet, die sie alle zusammenfasst. Der Räumlichkeit abträglich ist auch, dass die Wäscherin mit dem roten Obergewand den linken Brückenteil und ein hinten zu sehendes Boot quasi auf ihrem Rücken zu tragen scheint. Das Boot fällt lange Zeit gar nicht auf, weil es farblich sehr hell dargestellt ist und ebenfalls völlig parallel zur Brücke geführt ist. Auch mit diesem Boot wird nicht versucht Perspektive im Bild darzustellen, so dass man annehmen kann, dass dies nicht van Goghs Absicht war und darin ist er den Japanern schon sehr nah ist. Die Wäscherinnen werden auf die wichtigsten summarischen Flächen reduziert und erhalten kein optisches Volumen. Unwillkürlich fragt man sich: Ist dieses Gewirr von Geschäftigkeit so unscharf, weil sie sich so schnell bewegen? Was unten organisch wirkt, ist oben geometrisch dargestellt.

Er selbst erklärt zu diesem Aspekt: „Man zeichnet nie genug. Ich suche jetzt das Wesentliche zu übertreiben, das Nebensächliche absichtlich im Unbestimmten zu lassen.“⁴⁹ „Und dann bemühe ich mich sogar, kein Detail zu machen, denn sonst geht das Träumerische daran verloren. Wenn Tersteeg und mein Bruder dann fragen: ‘Was ist das, Gras oder Kohl?’ antworte ich: Das freut mich, dass ihr das nicht unterscheiden könnt!“⁵⁰ Diese Erläuterungen zeigen, dass van Gogh bereits „bestrebt war, den Forminhalt von den Pflichten sachlicher Beschreibung zu entbinden [...], und dies, obwohl er jede Variante seines Themas von der Natur malte.“⁵¹

Die Grashalme des Vordergrundes, die das Boot vorn überschneiden, werden auch nur bedingt räumlich wahrgenommen, sondern sind vielmehr als Kräfte zu erklären. Fast will man meinen sie wirken wie Klingen, hätten das vorn rote Boot angeschnitten und seien für seinen desolaten Zustand verantwortlich. Das Wasser, was sich darin befindet ist nicht korrekt räumlich dargestellt. Zu dessen symbolischen Qualitäten soll später mehr gesagt werden. Durch den Faktor der Ähnlichkeit in der Richtung und Form, verbinden wir die Grashalme automatisch über drei Raumebenen hinweg mit den Pappeln

⁴⁹ Vincent van Gogh zitiert nach ERPEL: Rohrfederzeichnungen. 1990. S. 11

⁵⁰ Vincent van Gogh zitiert nach VAN DER WOLK, JOHANNES; PICKVANCE, RONALD; PEY, E.B.F.: Drawings. Vincent van Gogh. (Mailand/Rom, 1990) S. 214, im Folgenden zitiert als: WOLK/PICKVANCE/PEY: Drawings. 1990.

⁵¹ WOLK/PICKVANCE/PEY: Drawings. 1990. S. 214

im Hintergrund, was ebenfalls zur flächigen Sicht beiträgt. Diese Pappeln und der Hintergrund, der durch die Brückenöffnung zu erkennen ist, sind die einzigen Darstellungen des Hintergrundes, so dass auch hier wenig Räumlichkeit zum Tragen kommt, und dadurch, dass die Pappeln ohne Ursprung sind, scheinen sie außerdem eher mit dem Mittelgrund verbunden und mitten in der Brücke zu entspringen. In ihrem Hochwärtsstreben, was sich aus der Wurzellosigkeit ergibt, sind sie sehr ambivalent in ihrer Ausdrucksqualität: sie sind einerseits Stütze für den nach unten sinkenden rechten hölzernen Konstruktionsteil, sich bohren aber andererseits auch in die Brücke und wollen diese instabil machen, zumal bereits deren Kontur an dieser Stelle mit kleinen Strichlagen übermalt ist.

Insgesamt lässt sich erkennen, dass, obwohl das Motiv auf den ersten Blick räumlich dargestellt zu sein scheint, viele einzelne Elemente gegen diese Wahrnehmung arbeiten, unter anderem auch die Tatsache, dass ein konstruierter Fluchtpunkt der beiden Uferlinien sehr weit außerhalb des Bildes liegen würde. Hierin folgt van Gogh also der japanischen Holzschnittkunst, mit seinen eigenen, noch teilweise impressionistischen Mitteln.

5.3 Farbigkeit und Licht

Wie bereits bekannt waren für van Gogh die Farben ein sehr wichtiger Bestandteil und ein Ausdrucksmittel seiner Bilder. In den Briefen an seinen Bruder schildert er viele seiner Kompositionen genau und so ist auch zum Bild der Brücke von Langlois eine Briefstelle erhalten. Um den 17. März 1888 in Brief 469 schrieb er: „Heute brachte ich eine 15 canvas⁵² heim, es ist eine Zugbrücke mit einem kleinen Pferd und einer Kutsche, welche sie überqueren, die gegen einen blauen Himmel steht – der Fluss ebenso blau, in einer Art Orange mit grün, eine Gruppe von Wäscherinnen mit hellen und bunten Jacken und Hauben.“⁵³ Hier benennt van Gogh bereits die Hauptfarben des hier besprochenen Werkes. Wichtig ist aber, dass das Gelb die stärkste Farbe im Bild darstellt, auch wenn er sie nicht nennt, und außerdem den zentralen Teil des Bildes bezeichnet. Außerdem ist sie fast überall im Bild zu finden, obwohl Gelb außerordentlich schwer zu handhaben ist, weil es so wenige Nuancierungen hat.⁵⁴ Für van Gogh stellte es wohl die Farbe eines bestimmten Lichtes dar, dass er hier einfangen wollte. Denn wenn später die weiteren Versionen der Brücke besprochen werden, sieht man, dass die Farbe der Brücke jedes Mal differiert. Das heißt, dass van Gogh die Abkehr von der Lokalfarbigkeit bereits vollzieht und den Eigenwert der Farbe zu entwickeln beginnt. „Denn anstatt dass ich das, was ich vor mir habe, genau wiedergebe, bediene ich mich willkürlicher der Farbe, um mich stark auszudrücken.“⁵⁵, erklärt er sogar selbst.

Es Vincent ein Anliegen, wie er selbst sagt, „die sechs Hauptfarben Rot-Blau-Gelb-Orange-Violett-Grün ins Gleichgewicht zu bringen.“⁵⁶ Durch die Freisetzung der Farbe konnte er nun mit rein optischen Mitteln Gefühle hervorrufen.⁵⁷ Die Verwendung der Farben ist nicht mehr Ausdruck einer Impression, sie zwingen den Blick des Betrachters durch ihre expressive Ausstrahlung auf die konkreten

⁵² Es handelt sich hierbei um eine bestimmte Leinwandgröße.

⁵³ Vincent van Gogh zitiert nach HULSKER, JAN: *The Complete van Gogh. Paintings, Drawings, Sketches.* (New York, 1980) S. 306-308, im Folgenden zitiert als: HULSKER: *Complete.* 1980.

⁵⁴ HUGHES: *Kompakt.* 2002. S. 11

⁵⁵ Vincent van Gogh zitiert nach WOLK/PICKVANCE/PEY: *Drawings.* 1990. S. 212

⁵⁶ Vincent van Gogh zitiert nach NEMECZEK: *Drama.* 1995. S.42

⁵⁷ HUGHES: *Kompakt.* 2002. S. 12

Gegenstände. Das Ziel der Zusammenstellung der Farben beschreibt er in Brief W3 so: „wenn man alle Farben steigert, kommt man von neuem zu Ruhe und Harmonie“⁵⁸ Auch im Otterloer Gemälde werden die Farben, trotzdem es zum Teil Komplementärkontraste sind, wie das Orange des Uferbereichs und das Blau des Wassers, insgesamt zu einem Gleichgewicht geführt. Die Hauptfarben des Bildes sind blau und gelb, zwei Primärfarben, die die Ruhe und das Gleichgewicht im Bild noch unterstützen und diesen Aspekt können auch die sich links und rechts zweimal einschiebenden Ebenen der warm gehaltenen Sekundärfarben von Orange und Grün nicht mindern. Ein Ausgleich zwischen den Farben gelb und blau wird dadurch erzielt, dass sie die verschiedenen Raumebenen charakterisieren, sich also quasi abwechseln. Das Wasser ist gleichzeitig durch viele verschiedene Farben charakterisiert und vermittelt zusammen mit der Tatsache, dass der Himmel völlig wolkenlos ist, eine oszillierende Wirkung, wie man sie von der Mittagshitze der Provence kennt. Die blaue Farbe des Flusses ist dabei irritierend, da sie als kalte Farbe zurücktritt, obwohl sie den Vordergrund charakterisiert.

Schwarz und weiß treten rein auf, so z.B. bei dem Dunkel des Inneren der Kutsche, welches in reinem schwarz gemalt ist und wie eine Höhle anmutet, während sie kaum in ihrer Funktion als Aufheller oder Abdunkler auftreten (nur noch beim Boot). Außerdem unterdrückt van Gogh bereits bei den Wäscherinnen die Verschattungen, so dass hier die Farbe selbst wirken kann. Zwar sind noch bei der hölzernen Brückenkonstruktion Schatten zu finden, aber hier versucht van Gogh ihn nicht durch schwarz darzustellen, sondern durch die verschiedenen Abstufungen von gelb und hellem graublau. Ebenso ist auch ein Schatten der Brücke im Wasser zu erkennen. Und beim steinernen Unterbau ist der Schattenwurf bereits durch Einmischen von hellem Blau gegeben und die Genauigkeit der Steine der vorderen Partie wird nicht mehr weitergeführt. Darüber hinaus ist unten eine rote Kontur hinzugefügt, die uns diesen Bereich nicht als Raum, sondern als Fläche sehen lässt. Dieses Phänomen Schatten in Farbe darzustellen, ist ein Überbleibsel des Impressionismus in van Goghs Gemälde, ebenso wie in der Charakterisierung der steinernen Brückenteile. In allen anderen Bildteilen wird der Pinselduktus jedoch zunehmend dynamischer eingesetzt. Einzig der Himmel ist vollkommen einheitlich wiedergegeben.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass, obwohl noch Reste von Beleuchtungslicht nachzuvollziehen sind, der Schritt zur Schattenlosigkeit der japanischen Kunst ist nicht mehr so weit ist, und auch die Farbe an Eigenwertigkeit gewinnt, wie sie sie bei den Japanern aufweist.

5.4 Bildzeit

Zur Untersuchung der Bildzeit wurde mit der Beschreibung der Fläche-Raum-Problematik bereits ein wesentlicher Beitrag geleistet. Die Ambivalenz der Sichtweisen erzeugt in uns Spannung und die Elemente, welche Flächigkeit erzeugen, werden als zeitdehnend, also Dauer erzeugend aufgefasst, während diejenigen, die Raum erzeugen Zeitverkürzung, also Wandel herstellen.⁵⁹

⁵⁸ Vincent van Gogh zitiert nach WALTHER/METZGER: Gemälde. II. 1992. S. 340

⁵⁹ Prominenter Forscher der Bildzeit-Phänomene ist THEISSING, HEINRICH: Die Zeit im Bild. (Darmstadt, 1987), der die Ansicht vertritt, dass Zeit zwar im Bild an sich nicht sichtbar ist, sich aber durch die Qualitätsveränderungen zeigen kann. Aufgrund seiner Anregungen hat BRUCHER, GÜNTER: Sehen lernen – am Beispiel Kandinsky. Ein Beitrag zur kunsthistorischen Methodik. (Universität Salzburg, Institut für Kunstgeschichte) S. 42-43, im Folgenden zitiert als BRUCHER: Sehen lernen. Salzburg. eine

Jana Breuste: Der Einfluss japanischer Farbholzschnitte auf Vincent van Goghs Werk „Die Brücke von Langlois“ von 1888 im Kröller-Müller Museum in Otterlo

Zu ersteren, zeitdehnenden Faktoren gehören die orthogonalen Elemente, also jene, die auf dem Sehgrundmuster liegen, die Flächigkeit der Wäscherinnen, das Verhältnis des Mittel- zum Hintergrund, die Bildflächenparallelität des Zentrums und weiterer Elemente, die weitgehende Schattenlosigkeit, die Statik des Mittelgrundes und die Farbe, wo sie als Eigenwert (z. B. Brücke) oder gesättigt als Primärfarbe im Eigenlicht auftritt (hier: Himmel).

Zeitverkürzende Faktoren sind das rechteckige Format, die Abweichungen vom Sehgrundmuster (z.B. Vordergrund, die nach links abfallende Steinmauer und der rechte unparallele hölzerne Brückenaufbau), die Asymmetrie im unteren Bildteil und auch im Mittelgrund durch die Pappeln, die Komplexität der Formen und ihr organischer Charakter (v.a. bei den Wäscherinnen), die Deformation beim Boot und die Dynamik der verschiedenen erläuterten Vektoren und Schrägen im Bild. Die Verkürzungen des Bootes und die Überlagerungen, rufen im Betrachter Spannung, also Zeitverkürzung hervor, weil er die überlagerten Flächen unwillkürlich ergänzt und sie somit räumlich auffasst. Die verschiedenen Raumebenen können ebenfalls als zeitlich zu verstehen sein, im Sinne einer Handlung, die im Bild abläuft. Diese ist natürlich gegensätzlich zur Ruhe aufzufassen, welche den Mittelgrund charakterisiert. Die Räumlichkeit des Vordergrundes, die Stroboskopie der Wäscherinnen, die Sekundärfarben und die noch vorhandenen Elemente von Beleuchtungslicht, die wir in den Schatten erkennen sind weitere solche Merkmale.

Somit ist dem Werk eine Spannung zwischen Fläche und Raum und zwischen Ruhe und Bewegung, beziehungsweise Zeitlosigkeit und Bildzeit enthalten. Dadurch, dass keine der Bildebenen gänzlich Wandel oder Dauer vermittelt, und sie außerdem jeweils aus dem Wechselspiel mit der konträren anderen Ebene lebt, gelangen die miteinander ringenden Kräfte zu Ausgewogenheit.

6 Vergleich mit anderen Versionen des Motivs

6.1 „Die Brücke von Langlois“; März 1888, 35,5 x 47 cm; Rohrfederzeichnung; Stuttgart; Graphische Sammlung

Auch dieses Werk ist wieder im Querformat geschaffen, zeigt aber einen ganz anderen Blickwinkel. Wenn man nicht wüsste, dass es eine Brücke darstellt, würde man die Bedeutung dieses Gewirrs von Gestängen nur schwer deuten können. Die Brückenkonstruktion konkurriert erstmals mit Zypressen, so dass sie durch den Faktor der Nähe und Überschneidung als zusammengehörig gesehen werden. Die Zypressen bringen den ganzen Bildaufbau aus dem Gleichgewicht und lassen das ganze Bild nach rechts herüberkippen. Insgesamt kommt hier weniger Räumlichkeit auf, weil der Weg relativ zentral auf die Brücke zuführt, wodurch die Ebenen eher übereinanderliegend als räumlich verstanden werden. Erst im letzten Moment erkennt man das Paar, was auf die Brücke zugeht.

6.2 „Die Brücke von Langlois“; April 1888, Öl auf Leinwand, 60 x 65 cm, Paris, Privatbesitz⁶⁰

Auch diese Version ist wieder ein Querformat, obwohl es dem Quadrat noch angenäherter ist. Der Bildaufbau stimmt völlig überein, nur die Farbigkeit und der Pinselduktus variieren. Das Gemälde er-

Tabelle der zeitdehnenden und –verkürzenden Faktoren zusammengestellt, deren Erkenntnisse diesem Abschnitt zugrunde liegen.

⁶⁰ HUGHES: Kompakt. 2002. S. 421

scheint flacher in der Behandlung der Flächen. Die expressiven ockerfarbenen Grashalme sind zurückgenommen und zu einheitlichen Büscheln zusammengefasst und das ganze Ufer tritt geordneter in Erscheinung. Der Bereich aus dem die höheren ockerfarbenen Gräser wachsen, die diesmal das Boot völlig deformieren, ist klar von dem mit kurzem grünen Gras getrennt. Die Steinwand der Brücke ist noch detaillierter in ihren kleinen Steinen gegeben, die verschiedenen Farben steigern sich nebeneinander zu einem flirrenden, oszillierenden Eindruck und auch die Farbigkeit der hölzernen Konstruktion, welche näher zum oberen Bildabschluss gerückt ist, ist bis zu einem Maximum gesteigert. Stark leuchtendes Zitronengelb, völlig unkonturiert, bestimmt das ganze Bild, doch der Himmel, obgleich unruhiger mit einem sichtbaren rasterförmigen Pinselstrich, nimmt das Flirrende zurück und führt zu größerer Flächigkeit und Ruhe in der Komposition. Zwar finden sich unter den horizontalen Balken noch blaue Schatten, doch die vertikalen sind bereits schattenlos und auch unter der Brücke ist die bläuliche Färbung der Steine weggenommen. Hier wird sogar durch die exakte Darstellung der einzelnen Steine noch weniger Tiefe erfahrbar. Pferd, Kutsche und Wäscherinnen sind genauer dargestellt und wesentlich greifbarer und die vormals aggressiven Pappelstämme, dringen nicht mehr in die Brücke ein, sondern werden wie ein einfaches Gitter wahrgenommen. Das Wasser nimmt größere Wellenschwünge auf, spiegelt weniger den helleren Himmel wieder und die Schatten der Brücke sind bis auf einen entschiedenen Strich, sehr zurückgenommen.

6.3 „Die Brücke von Langlois“; April 1888; Aquarell; 30 x 30 cm, Privatbesitz⁶¹

Dieses Aquarell ist zwar eine Kopie der Gemälde in Öl, quasi als Report über die Arbeit vor Ort an Theo⁶², unterscheidet sich aber von den Vorbildern und erhält eigene Qualitäten. Das Format ist quadratisch und somit Ruhe und Zeitdehnung vermittelnd und auch die Komposition scheint ausgewogen, obwohl die Farben expressiver sind. Es sind vor allem die Primärfarben, die in starker Sättigung (Sienrot, Ultramarinblau, reines Gelb) auftreten, wobei aber auch tief schwarze Linien der Rohrfeder anzutreffen sind. Verschattungen sind nur noch im Wasser unterhalb des rechten Brückenteiles, beim Boot und dem Kutscheninneren, nicht aber bei der Brückenkonstruktion, zu bemerken. Sonst ist der Aufbau dem Werk aus dem März folgend, nur eingestellt in ein Quadrat. Wieder im Goldenen Schnitt, scheint der linke Brückenteil aber regelrecht im Wasser zu versinken und auch die sehr graphischen und in Rot bezeichneten Gräser des Vordergrundes sind vehementer nach oben gezogen, scheinen sich wie Magnete zum rechten Rand zu ziehen. Sie haben jetzt Eigenwertigkeit in der Farbe bekommen, die mit dem Blau des Kanals konkurriert, und deformieren das Boot jetzt im vorderen Bereich noch mehr als in irgendeiner anderen Version. Der Fugenschnitt ist nicht mehr vorhanden, nur noch parallele Linien charakterisieren die Brücke. Der impressionistische Pinselduktus ist vollständig abgelegt worden. Der Himmel ist nicht mehr so ruhig, sondern unaufmerksamer behandelt und auch der hier rote Uferbereich löst sich auf in flächigeren Bereichen. Die Wäscherinnen sind, dem Medium der Rohrfeder entsprechend, graphischer behandelt.

⁶¹ HUGHES: Kompakt. 2002. S. 421

⁶² WOLK/PICKVANCE/PEY: Drawings. 1990. S. 229

6.4 „Zugbrücke ohne Menschen“; April 1888; Öl auf Leinwand; 58,5 x 73 cm; Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam

Nachdem van Gogh das Motiv mehrmals vor Ort gemalt und gezeichnet hatte, setzte er sich im April an eine für Theo bestimmte Kopie des Otterloer Gemäldes, „wie ich es nicht alle Tage mache“, erklärt er. Das Bild „wird besser als die Studie, glaube ich.“⁶³ ist sein Einschätzung. Dieses Werk ist uns leider nur noch in einem Fragment erhalten.⁶⁴ Er erwähnt die Komposition in einem Brief an Bernard, malt eine Skizze dazu⁶⁵ und erklärt es seien „Seemänner mit ihren Liebsten zurück zur Stadt laufend, welche mit der seltsamen Silhouette ihrer Zugbrücke gegen eine enorme Sonne gestellt ist.“⁶⁶ Aber wie er Theo in Brief 471 erzählt, funktionierte es nicht, wegen schlechten Wetters, das ihn nicht vor Ort arbeiten ließ, und er ruinierte es zu Hause. Ein Fragment davon hat sich offenbar erhalten.⁶⁷ Die Farben sind sehr leuchtend, die Figuren stark konturiert und schattenlos. Später habe er an dem Motiv weitergearbeitet, ohne Menschen, allerdings bei anderem Wetter, wodurch sich andere Farben und Stimmungen ergaben, erklärt HULSKER.⁶⁸ Dieses Werk ist das in der Überschrift benannte.

Es ist erhalten und ebenfalls im Querformat gemalt. Van Gogh verzichtet hier auf den „Aufbau des Bildes von der Mittelachse her, auf die horizontale Sehebene, eine tonige Modellierung und eine Schattierung“⁶⁹ und zeichnet ein flächenhaftes Abbild des Motivs. Die das Bild bestimmende, abfallende Schräge von oben links nach unten rechts entfaltet eine enorme Wirkung des Weges, der fast bedrohlich auf den Betrachter zukommt. Die Distanz zum Motiv der Brücke und der kleinen Menschengruppe, die sich auf der Brücke versammelt hat, ist durch diesen vergrößerten Bereich dafür umso größer. Kein menschliches Wesen belebt das Einstiegsdreieck und man muss schon genau hinsehen, um die Gruppe zu entdecken. Die Motive, die wir aus den vorherigen Bildern schon kennen, tauchen auch hier wieder auf. Nur dient beispielsweise das Boot hier nicht als Hersteller von Perspektive, sondern verliert sich fast am rechten Ufer. Auch die Brücke steht nicht mehr so kulissenhaft gegen einen leeren Himmel, sondern überschneidet Häuser im reich bestückten Hintergrund, die fast den Eindruck erwecken, als stünden sie direkt auf der Brücke, welche betont aus der Mittelachse des Bildes versetzt ist und so klein ist, als würde sie nicht mehr das Hauptmotiv sein. Somit ist das Bild weit nicht so ausgeglichen, wie das Otterloer, sondern besticht durch seine Spannungen im visuellen Gewicht. Es ist das „japanischste“ der gesamten Versionen, denn der Fluchtpunkt liegt weit außerhalb des Bildes, die Ufer verlaufen fast parallel und die Sehgegenstände liegen übereinander, statt hintereinander. Gleichzeitig ist die grelle Farbigkeit zurückgenommen und reduziert auf das kontrastierende Grün und Rot, sowie Blau und Ocker, die flächig und mit wenigen Schattierungen aufgetragen werden. Dennoch gibt es an einer Stelle noch Beleuchtungslicht, welches im Schatten der Brücke im

⁶³ Vincent van Gogh zitiert nach NEMECZEK: Drama. 1995. S. 39. Auch HULSKER: Complete. 1980. S. 308 datiert es in den April. WALTHER/METZGER: Gemälde. II. 1992. S. 324. datieren es allerdings in den März. Das Wort Studie, welches van Gogh in seinem Brief wählt, lässt vermuten, dass es für ihn noch kein fertiges Gemälde war.

⁶⁴ Wäre das Original vollständig erhalten geblieben, wäre es in seinem einheitlichen Farbauftrag das der hier gestellten Fragestellung nach dem Japanischen in van Goghs Brückenbildern am meisten entsprechende gewesen. Dies kann nur bedauert werden.

⁶⁵ Diese Skizze ist erhalten in Brief B2 an Bernard, in einer privaten Sammlung in Paris.

⁶⁶ Vincent van Gogh zitiert nach HULSKER: Complete. 1980. S. 308

⁶⁷ Es befindet sich in Privatbesitz von J. E. Werenskiold in Lysaker, Norwegen, Öl auf Leinwand, 32,5 x 23 cm, datiert auf März 1888. Abgebildet ist es in WALTHER/METZGER: Gemälde. II. 1992. S. 315.

⁶⁸ HULSKER: Complete. 1980. S. 308

⁶⁹ BERGER: Japonismus. 1980. S. 148

Wasser zu erkennen ist. Die Brücke hat ihre Eigenwertigkeit in der Farbe verloren und scheint darin der Wirklichkeit angenäherter. Aber es werden hier keine Verschattungen, auch kein so genauer Fugenschnitt und keine Konturierungen gegeben.

Van Gogh gelang es bei diesem Bild, und sicher bei dem zerstörten Vorgängerwerk noch besser, sich völlig der europäischen Art der Darstellung einer Brücke zu lösen. Er begeistert den Betrachter durch einen völlig neuen Bildausschnitt, in dem das eigentliche Motiv stark aus der Mitte und an den oberen Bildrand gedrückt wird und ein, leider in dieser Version, unbelebtes Landstück die Hälfte des Bildes einnimmt. Von der Ursprungsidee und den kräftigen Farben zeugen bedauerlicherweise nur mehr die vorgestellte Skizze und das Fragment.

6.5 „Die Brücke von Langlois mit Dame mit Regenschirm“; Mai 1888; Öl auf Leinwand; 49,5 x 64 cm; Köln; Wallraf-Richartz-Museum

Van Gogh hat nun den Standort gewechselt und steht auf der anderen Seite des Ufers. Die Brücke befindet sich jetzt sogar unterhalb der das Bild teilenden Horizontalen, die Distanz zur Brücke ist größer und den gleichfarbigen grün- und ockerfarbigen Ufern ist mehr Raum gewährt. Beiden kommt ähnlich viel Raum und Bedeutung zu und sie scheinen auch parallel zu liegen, was der Komposition mehr Gleichgewicht und Symmetrie verleiht.

Hauptsächlich werden Himmel und Wasser im Bild dargestellt, weshalb die Farbe Blau vor Ocker und Grün dominiert. Den einzigen Rotakzent bieten die Häuserdächer rechts und die sich zwischen Böschung und Steinmauer verlierende einzelne Wäscherin. Ein Motiv was hier fehlt ist die Bewegung der Wäscherinnen, ihr Getümmel, die Wellen im Wasser, die von ihrer Arbeit ausgingen, wodurch diese Version nochmals ausgewogener wirkt. Auch findet man wenig Spannung und Überschneidung der Formen, wie es ebenso charakteristisch ist für die japanische Kunst. So wirken die verschiedenen Bildgegenstände am Streifen der Horizontalen sind aufgereiht.

Die Zugbrücke, ist nun nicht mehr so wuchtig ausgeführt und wirkt in ihrer Transparenz der weißen Farbe sehr zerbrechlich und das gleißende Licht des Mittags scheint sie regelrecht entfärbt zu haben, während die Frau mit dem Schirm auf der Brücke schwarz wie im Gegenlicht erscheint. WALTER UND METZGER erklären, dass sie ein Motiv aus religiösen Tagen van Goghs sei.⁷⁰ Bei der Betrachtung der Brücke und der Dame wird somit Spannung dadurch ausgelöst, dass man sich unklar darüber ist, wo das Licht herkommt. Dieses Phänomen der Unklarheit über Beleuchtungs- und Eigenlicht oder Eigenwert der Farbe zeigen sich auch noch an zwei weiteren Stellen. So zeigt der Schlagschatten unter der Brücke mit fast schon objekthaftem Charakter in seiner Schwärze an, dass das Beleuchtungslicht direkt von oben kommen muss. Doch im gleichen Augenblick überrascht uns die blaue Innenwand der Steinbrücke, die so gar nicht dazu passen will, denn sie scheint die Farbe des reflektierenden Wassers widerzuspiegeln und zwischen Himmel und Wasser abermals eine Brücke zu bilden.⁷¹ Und auch bei den Häusern, die die Farbe des Himmels angenommen haben und beim fehlenden Stamm der Zypresse kommt man ins Schwanken: Schweben die zartrosa Dächer und die dunklen Zypressen etwa? Und während das Pferd kaum noch erkennbar ist, wird der Wagen sehr schwarz, wie im Gegenlicht, dargestellt. Die Spiegelungen der Brücke im Wasser sind plötzlich hell nicht dunkel, ja gelber

⁷⁰ WALTER/METZGER: Gemälde. II. 1992. S. 352-353

⁷¹ MEYER SCHAPIRO: Van Gogh. 2002.S. 48

fast als das Mauerwerk selbst. Es ist hier zwar wieder als solches erkennbar, aber weit nicht so detailliert dargestellt, wie in der Otterlo- oder Privatbesitzversion. Dafür aber ist die Brücke zum ersten Mal voll geschlossen.

Ebenso wird im Himmel die Auffassung des Dargestellten ambivalent, denn er ist einerseits als verhältnismäßig einheitliche Farbfläche wiedergegeben, andererseits lassen die leichten Pinselstriche und der weißlichere Farbauftrag hinter der Brücke quasi eine Aura um diese entstehen und die pastos aufgetragene Wolke ganz links ist gänzlich als Objekt zu begreifen⁷², in dem die Farbe materialisiert wird. Wieder stehen der Genauigkeit der Holzkonstruktion die summarischen graphischen Kürzel der Uferböschung entgegen. Diese korrespondiert außerdem hinter der Brücke mit ihrem gleichmäßig aufgetragenem giftigen Grün überhaupt nicht mit der Farbe im Vordergrund, während die linke Uferböschung vorn die Farbe des Wassers annehmen zu wollen scheint.

Natürlich widerspricht der Einfachheit der Darstellung auch die dem Werk innewohnenden zeitverkürzenden Elemente einer Bewegung der Menschen auf dem Weg über die Brücke zu den Häusern hin, welche allerdings hier nicht näher besprochen werden kann.

Trotz der Ausgewogenheit und Ruhe der Komposition gibt es also bei näherer Untersuchung einige Elemente, die sich nur noch expressiv erklären lassen und die van Gogh eindeutig durch das Vorbild des japanischen Farbholzschnittes erreicht hat.

7 Bedeutungsinterpretation

Eine allgemein gefasste Aussage der Otterloer Version besteht in der Gefährlichkeit des Lebens. Verschiedene Details spiegeln diese wider, welche man auf den ersten Blick in der ausgewogen wirkenden Komposition nicht erwartet. Dazu gehört zum Beispiel die Brücke, die aufzugehen scheint und die Kutsche, die dann in den Kanal fallen wird. Außerdem scheinen die Wäscherinnen durch das Herabrollen des Hanges bedroht und zuletzt wird das Boot vom endgültigen Untergang gefährdet.

Betrachtet man einmal die Symbolik des Wortes Brücke, wie sie im Bild dargestellt und im Bildtitel benannt ist, so stellt man fest, dass sie Verbindung bedeutet, Hinüberkommen, Überquerung. Man braucht eine Brücke, um eine unpassierbare Stelle, einen Fluss meist, zu überqueren. Sie ist also ein Hilfsmittel und ist sie nicht mehr stabil oder öffnet sich, wenn sich jemand darauf befindet, dann ist ihre Funktion aufgehoben, das Bildthema bekommt plötzlich Dramatik. Begreift man die Bildebenen als Zeitebenen, dann geht man natürlich von vorn nach hinten vor. Dies ist jedoch hier nicht möglich, da der Fluss eine wesentliche Rolle in der Bedeutungsanalyse spielt und er von links oben nach rechts unten führt, also auf uns zufließt. Daher muss man die Raumebenen zeitlich von hinten nach vorn begreifen.

Geht man so an die Komposition heran und erkennt in dem Wort Fluss gleichzeitig die Bedeutung von Vergehen, Fließen, Unendlichkeit und Kreislauf, dann kann dieser als Fluss des Lebens gedeutet werden. An diesem Fluss des Lebens findet das Leben selbst an den Ufern statt, welches im Bild durch die Wäscherinnen verkörpert wird. Die verschiedenen Ufer mögen verschiedene Lebensweisen markieren, für die man sich im Leben entscheiden kann. Es gibt auch nicht nur zwei davon, sondern Flüsse verzweigen sich oder münden ineinander, so dass es unendlich viele Möglichkeiten sein kön-

⁷² MEYER SCHAPIRO: Van Gogh. 2002.S. 48

nen. Um sich aber entscheiden zu können, muss man die Möglichkeit haben auf die andere Uferseite zu gelangen, welche im Bild dargestellt werden: es sind die Brücke und das Boot. Beide jedoch sind nicht frei von Gefährlichkeit, die das Unterfangen, ja jede Entscheidung mit sich bringt. Es geht um das Scheitern oder das Erreichen seiner Ziele. Die Kutsche auf der Brücke ist aber nicht nur bedroht von der Öffnung der Brücke an sich, sondern auch von ihrem Beharren auf dieser, was die Gefährlichkeit noch vergrößert.

Van Gogh könnte es also beabsichtigt haben im Bild die Vielschichtigkeit und Gefährlichkeit des Lebens zu verdeutlichen, der in den jeweiligen homogenen Himmeln außerzeitliche Ruhe entgegengesetzt wird. Anfang (Hintergrund) und Ende sind nicht im Bild zu erkennen und verdeutlichen die Endlosigkeit des Lebenszyklus und zugleich einen Neuanfang, den wir auch in van Goghs Leben fassen können. Die Dynamik der künstlerischen Form im Bild verleiht diesem unsichtbaren Allgemeinen Gestalt und bringt eine Aussage über das Wesen unseres Daseins. REBEL hat es so formuliert: „das im individuellen Exempel sich verallgemeinernde Weltganze.“⁷³

8 Zusammenfassung der Einflüsse der japanischen Holzschnittkunst auf das konkrete Gemälde „Die Brücke von Langlois“

ARNOLD zieht folgenden Schluss für die Versionen der Brücke von Langlois: „Traditionelle Dinge wie Schatten, exakte räumliche und farbliche Darstellung oder stoffliche Gegenstandsbeschreibung sind für van Gogh immer weniger obligatorisch, können aber durchaus punktuell und gezielt eingesetzt werden und so der Schaffung eines autonomen, auf eigenen Gesetzen beruhenden Bildes dienen.“⁷⁴

Obwohl einige Autoren, wie z. B. ERPEL, der Meinung sind, dass van Goghs Stil „gewiß [sic!] kein fernöstlicher ist“⁷⁵, ist es doch nicht zu leugnen, dass er durch das Beispiel der Japaner zu all diesen Dingen gekommen ist. Er ersetzte das Beleuchtungslicht, das auch die Japaner ignorierten, immer mehr durch das Eigenlicht, das den Dingen immanent ist, und zu uns durch die Farbe spricht. Dadurch gehen die Schatten kontinuierlich immer mehr verloren. Während er anfangs noch mit starken Perspektiven experimentiert, gelangt er zum Schluss der Serie der Brückenbilder zu einer ausgewogenen, in sich ruhenden, aber im Detail irritierenden Komposition, die eher der europäischen Bildtradition verpflichtet ist. Und obwohl es bei den Japanern die Technik des Holzschnittes notwendig macht, die Struktur zu reduzieren, entschied sich van Gogh selbstständig dafür. Er reduzierte sie durch gleichmäßigeren, weniger impressionistischen Farbauftrag, Konturen und Schattenlosigkeit. Außerdem löste er durch die Verstrickungen von Raum und Fläche große Spannungen aus, die auf den ersten Blick nicht zu erkennen waren.

In mehreren Werken aus dem Herbst 1888, zeigt sich wie er es vermochte, die perspektivisch angelehnte Sicht der Natur immer mehr zur Seite zu schieben und mit Raumphantasie und eigenwertiger Farbe in neue Darstellungsbereiche vorzustoßen. Nirgends wird dies vielleicht deutlicher als in den

⁷³ REBEL, ERNST: Darf Bildbeschreibung „Erlebnis“ bieten? Tendenzen und Diskussionen seit Burckhardt. In: REBEL, ERNST (HRSG.): Sehen und Sagen. Das Öffnen der Augen beim Beschreiben der Kunst. (Ostfildern, 1996) S. 75, zitiert nach: BRUCHER: Sehen lernen. Salzburg. S. 12

⁷⁴ ARNOLD: Wirkung. 1995. S. 417

⁷⁵ Fred Orton zitiert nach ERPEL: Rohrfederzeichnungen. 1990. S. 12-13

„Les Alycamps, fallende Blätter“⁷⁶, wo die Vergitterung durch die blauen Baumstämme, ohne Krone und Wurzel, zur eigentlichen Strukturierung des Raumes führt und Komplementärfarben die Farbigkeit prägen. Hier ist der Raum offen nach links und rechts und man findet weder einen Fluchtpunkt, noch Schatten. Das nun angewandte Erweitern, Biegen, Aufreißen offener Räume sehen wir am schärfsten in der „Treppe zur Brücke von Trinquetaille“⁷⁷. BERGER erklärt, dazu, in diesem Bild werde deutlich, „dass er die Relativierung des traditionellen Perspektivraums erlebt hat durch die Japaner.“⁷⁸

Vincent van Gogh wendete sich in seinen Werken von innen nach außen, von der Seele zu den Dingen. In eigenen Worten ist er „entschlossen, die unsichtbare eiserne Wand zu durchbrechen, die aufgerichtet ist zwischen dem, was man fühlt und was man tun kann.“⁷⁹ „Ich gebe mir große Mühe, es so zu machen, wie ich es fühle.“⁸⁰ erklärt er. Mit ihm setzt sich somit ein zentraler Wesenszug der Moderne durch, die individuelle Symbolik.⁸¹ Er selbst erläutert: „Ich sehe in meiner Arbeit einen Widerglanz von dem, was mich gepackt hatte, ich sehe, dass die Natur zu mir gesprochen, dass sie mir etwas gesagt hat, was ich in Schnellschrift aufgeschrieben habe.“⁸² Es geht van Gogh also um die Kundgabe einer eigenen Wahrheit⁸³, darum, „Sinneseindrücke willkürlich zu übersteigern, mit Ausdruck, Seele und Empfinden zu durchsetzen, [...] aus dem Zufälligen das Symbolische, Wesentliche herauszuschälen. Darin ist er zum Bahnbrecher des Expressionismus geworden.“⁸⁴

⁷⁶ Das Bild befindet sich ebenfalls im Kröller-Müller Museum, Otterlo, Öl auf Leinwand, 73 x 92 cm, datiert auf November 1888.

⁷⁷ Das Bild befindet sich im Kunsthaus Zürich als Leihgabe, Öl auf Leinwand, 73,5 x 92,5 cm, datiert auf Oktober 1888.

⁷⁸ BERGER: Japonismus. 1980. S. 139-140

⁷⁹ Vincent van Gogh zitiert nach BERGER: Japonismus. 1980. S. 131

⁸⁰ Vincent van Gogh zitiert nach ARNOLD: Duktus. 1973. S. 15 zitiert: ZAHN, LEOPOLD: Kleine Geschichte der modernen Kunst. (Berlin, 1959) S. 130

⁸¹ WALTHER/METZGER: Gemälde. II. 1992. S. 312

⁸² Vincent van Gogh zitiert nach ARNOLD: Duktus. 1973. S. 90. Er zitiert hier wiederum MITTELSTÄDT, KUNO: Vincent van Gogh. (Berlin, 1968) S.18

⁸³ ERPEL: Rohrfederzeichnungen. 1990. S. 11

⁸⁴ WOLK/PICKVANCE/PEY: Drawings. 1990. S. 216

9 Literatur

ARNHEIM, RUDOLF: Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges. (Berlin/New York, 1978)

ARNOLD, MATTHIAS: Duktus und Bildform bei Vincent van Gogh. Diss. (Heidelberg, 1973)

ARNOLD, MATTHIAS: Vincent van Gogh. Werk und Wirkung. (München, 1995)

ARNOLD, MATTHIAS: Van Gogh und seine Vorbilder. (München/New York, 1997)

BERGER, KLAUS: Japonismus in der westlichen Malerei 1860 – 1920. (München, 1980)

BRUCHER, GÜNTER: Sehen lernen – am Beispiel Kandinsky. Ein Beitrag zur kunsthistorischen Methodik. (Universität Salzburg, Institut für Kunstgeschichte)

ERPEL, FRITZ: Einleitung zu: Vincent van Gogh. Die Rohrfederzeichnungen. (Berlin, 1990)

GOMBRICH, ERNST H.: Die Geschichte der Kunst. Erw., überarb. u. neu gest. 16. Ausgabe. (Berlin, 1996)

HUGHES, ROBERT: Vorwort zu: Van Gogh Kompakt. (Amsterdam/Stuttgart, 2002)

HULSKER, JAN: The Complete van Gogh. Paintings, Drawings, Sketches. (New York, 1980)

KATO, SHUICHI: Geheimnis Japan. (Köln, 1992)

NEMECZEK, ALFRED: Vincent van Gogh. Das Drama von Arles. (München/New York, 1995)

MEYER SCHAPIRO: Vincent van Gogh. (Köln, 2002)

WALTHER, INGO F.; METZGER, RAINER: Van Gogh. Sämtliche Gemälde. Bd. 1: Etten, April 1881 – Paris, Februar 1888. (Köln, 1992)

WALTHER, INGO F.; METZGER, RAINER: Van Gogh. Sämtliche Gemälde. Bd. II: Arles, Februar 1888 – Auvers-sur-Oise, Juli 1890. (Köln, 1992)

WIKIPEDIA. DIE FREIE ENZYKLOPÄDIE: Vincent van Gogh. Lebenslauf.
http://de.wikipedia.org/wiki/Vincent_van_Gogh. zuletzt besucht und geändert am: 29. April 2010 um 23:42 Uhr

Jana Breuste: Der Einfluss japanischer Farbholzschnitte auf Vincent van Goghs Werk „Die Brücke von Langlois“ von 1888 im Kröller-Müller Museum in Otterlo

WOLK, JOHANNES VAN DER; PICKVANCE, RONALD; PEY, E.B.F.: Drawings. Vincent van Gogh. (Mailand/Rom 1990)