

Vincent van Goghs ALLEE BEI ARLES



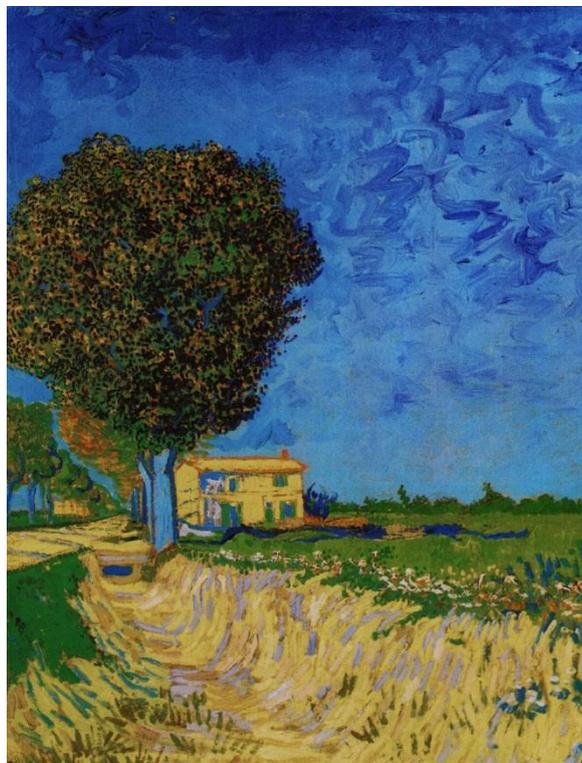
Ein Straßengraben, mysteriöse Baumschatten und ein gelbes Haus

Gudrun Valerius, Januar 2025

„Warum hat der größte Kolorist von allen, Eugène Delacroix, es für unerlässlich gehalten, in den Süden und sogar bis nach Afrika zu gehen? Offenbar weil man da – und nicht nur in Afrika, sondern schon von Arles ab – die schönen Gegensätze von Rot und Grün, von Blau und Orange, von Schwefelgelb und Lila von Natur aus findet.“¹ Diese Zeilen schrieb der niederländische Künstler Vincent van Gogh (1853–1890) am Morgen des 18. September 1888 an seinen in der französischen Hauptstadt ansässigen Bruder Theo². Im Februar des Jahres war er von Paris aus aufgebrochen, um dieses Licht im Süden Frankreichs zu finden.

Im Frühjahr bannte der Maler die leuchtenden Farben unter provenzalischer Sonne oftmals auf Leinwand. Eine in mehrfacher Hinsicht bemerkenswerte Ausführung trägt den Titel *Allee bei Arles*. Das unsignierte Bild ist 61 × 50 cm groß und gehört zur Sammlung des Pommerschen Landesmuseums in Greifswald.

Der vorliegende Beitrag widmet sich u.a. der Datierung und der Deutung der tiefblauen Farbfläche. Außerdem ist es wahrscheinlich gelungen, das Gebäude an der Avenue zu identifizieren.



Allee bei Arles, Öl auf Leinwand, 1888

¹ Erpel (Hrsg.), Brief 538, S. 154–157, hier S. 155. Originaltext in Französisch: *Vincent van Gogh. The Letters*, Brief 682.

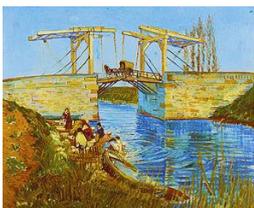
² Theo van Gogh (1857–1891), jüngerer Bruder Vincents, Kunsthändler in Paris

Ein Straßengraben als Bildmotiv

Die „farbige Studie“, so die allgemeine Bezeichnung des Künstlers für viele seiner Ölgemälde, zeigt eine Landschaft mit einer beidseits von Laubbäumen flankierten Straße, einem tiefen Graben und einem langgestreckten, zweigeschossigen Gebäude. Der Horizont liegt tief, von der Höhe her nimmt der Himmel fast zwei Drittel des Gemäldes ein. Davor dominiert im Mittelgrund ein imposanter, dicht belaubter Baum, der offensichtlich einen dunklen Schatten auf die Wiese vor dem etwas unterhalb der Bilddiagonalen angeordneten Haus wirft. Die von links ins Bild ragende, titelgebende Allee nimmt deutlich weniger Raum ein als der sich in die Gegenrichtung ziehende Straßengraben. Dieser lenkt den Blick in die Bildtiefe, genauer auf eine Öffnung, aus der bei Regenwetter das Oberflächenwasser der Umgebung abfließen kann, und auf das rechts davon platzierte Gebäude. Links im Hintergrund sind weitere Häuser zu erahnen. Aus der gleichen Richtung wird die Szene von der Sonne des Midi beleuchtet.

Die Komposition wirkt verblüffend modern. Durch die allgegenwärtigen Smartphone-Fotos haben wir unsere Sehgewohnheiten mittlerweile auf das Hochformat trainiert. Dabei ist das Querformat natürlicher, da es der Anordnung unserer Augen gleichkommt. Mit einem von links nach rechts schweifenden Blick „lesen“ wir ein Bild. Das Querformat lässt die Landschaft vorbeiziehen, das Hochformat dagegen zeigt einen Ausschnitt, einen Augenblick, eine Stimmung.

Beim Durchforsten seines Gesamtwerks wird deutlich, dass Vincent van Gogh dieser Maxime in der Regel folgte. Beispiele für querformatige Landschaftsgemälde, die er in den ersten Monaten seines Arles-Aufenthalts schuf, sind *Die Brücke von Langlois*³ (F397 / JH1368 / AB333), *Garten mit blühenden Bäumen*⁴ (F513 / JH1389 / AB219), *Wiese bei Arles*⁵ oder *Pfad durch ein Feld mit Kopfweiden* (F407 / JH1402 / AB138), *Bauernhaus in den Feldern*⁶ (F408 / JH1417 / AB112) und *Gemüsegarten bei Arles*⁷ oder *Die Ernte*⁸ (F412 / JH1440 / AB308).



Die Brücke von Langlois,
54 × 65 cm, Otterlo,
Kröller-Müller-Museum,
März 1888



*Garten mit blühenden
Bäumen*, 65 × 81 cm,
Otterlo, Kröller-Müller-
Museum, April 1888



*Pfad durch ein Feld mit
Weiden*, 31 × 38,5 cm,
Privatsammlung Schweiz,
April 1888



*Bauernhaus in den
Feldern*, 45 × 50 cm,
Amsterdam, Van Gogh
Museum, Mai 1888



Gemüsegarten bei Arles,
72,5 × 92 cm,
Amsterdam, Van Gogh
Museum, Juni 1888

³ Feilchenfeldt, S. 137

⁴ Feilchenfeldt, S. 134

⁵ Feilchenfeldt, S. 142

⁶ Feilchenfeldt, S. 142

⁷ Feilchenfeldt, S. 146

⁸ Van Gogh Museum, Amsterdam, Inv.-Nr. s0030V1962. [Permalink](#)

Was allerdings ungewöhnlich ist: Van Gogh bevorzugte für Landschaften nicht das standardmäßige *Paysage*-Format mit einem Bildverhältnis von 1:0,75, sondern breitere Leinwände im *Figure*-Format. Die Bezeichnung verrät bereits, dass deren Seitenverhältnis von 1:0,82 als ideal für Porträts und andere figürliche Darstellungen betrachtet wurde. Für das Gemälde *Allee bei Arles* entschied sich der Niederländer für die Leinwandgröße „Toile de 12 figure“⁹, im metrischen System 61 × 50 cm.

Das Hochformat ermöglichte es van Gogh, sein Bildthema, den Straßengraben, perfekt in Szene zu setzen. Einen Beleg für den Fokus auf dieses Detail lieferte er selbst – in einem Brief an Theo mit den Worten: „J’ai deux nouvelles études, un pont et le bord d’une grande route.“¹⁰ – „Ich habe zwei neue Studien, eine Brücke und der Rand einer großen Straße.“ Adries Bongers¹¹ notierte in seinem 1890 erfassten „Catalogue des Œuvres de Vincent van Gogh“ *Vue d’Arles, grande route*.¹²

Tatsächlich erstreckt sich der Graben über die gesamte untere Bildbreite und nimmt etwa ein Fünftel der Bildfläche ein. Würde er Wasser führen, flösse dieses zum Betrachter hin. Diese Erwartung des Wassers steigert noch einmal die Dramatik durch das Hochformat. Der entscheidende Kunstgriff sind aber die staccatoartig gesetzten, farbigen Pinselstriche, mit denen van Gogh die Risse und Verwerfungen im Inneren des Grabens wiedergibt. Sie erzeugen eine Dynamik, die sich auch im vom Mistral gezeichneten Himmel findet. Dass der mindestens meterhohe Entwässerungsgraben nicht bereits seit Wochen trocken liegt, zeigen Grasbüschel und ein flächiger Bewuchs auf der Schattenseite. Ein weiterer Beleg für ausreichende Feuchtigkeit ist der blühende Saum des angrenzenden Grünlands.

Entstehung im Mai oder Juni?

Bei der Datierung des Landschaftsgemäldes ist sich die Fachwelt nicht ganz einig. So geben Jan Hulsker sowie der Ausstellungskatalog von 2012 „Mitte Mai“¹³ und *Van Gogh Worldwide* den Monat Juni¹⁴ an, nennt De la Faille (und danach der Gemäldekatalog der Stiftung Pommern) sogar die zweite Junihälfte¹⁵. Was die Vegetation betrifft, liegt die gesamte Zeitspanne im Bereich des Möglichen. Den bereits zitierten Brief 610 mit der Erwähnung der fertigen Studie datieren das Van Gogh Museum und das Huygens ING jedoch auf den 14. Mai. Zwei Tage zuvor hatte der Künstler den Mistral „gestern und heute“¹⁶ erwähnt sowie zuvor und später, dass es kaum möglich sei, dann zu arbeiten; die Leinwand zittere in einem fort¹⁷. Danach müsste die Farbstudie vor dem 11. Mai oder am 13./14. Mai entstanden sein. Möglich ist auch, dass van Gogh mit dem Himmel

⁹ Feilchenfeldt, S. 143 und S. 32 mit Gegenüberstellung der historischen Leinwandformate.

¹⁰ *The Letters*, Brief 610 v. 14. Mai 1888; F567 und JH1419: *Landscape with Edge of a Road*

¹¹ Adries Bongers (1861–1936), Schwager von Theo, Bruder von Johanna. Verwalter des Van Gogh’schen Nachlasses (AB Liste). Bongers Kunstsammlung gehörte zu den bedeutendsten in den Niederlanden.

¹² AB Liste 1890, Nr. 97; zit. n. Feilchenfeldt, S. 286

¹³ JH1419; Hartje-Grave in: Schaefer (Hrsg.), S. 314

¹⁴ [Van Gogh Worldwide: A Lane near Arles](#), Object details

¹⁵ F567: 16–30 June 1888, zit. n. Van Gogh Worldwide; Paczkowski, S. 79

¹⁶ Erpel (Hrsg.), Brief 487, S. 46 f, hier S. 47; Originaltext: *The Letters*, Brief 609 v. 12. Mai 1888.

¹⁷ Erpel (Hrsg.), Brief 467, S. 10 f, hier S. 10 und Brief 509, S. 91–93, hier S. 92; Originaltext: *The Letters*, Brief 583 v. 9. März und Brief 639 v. ca. 13. Juli 1888.

voller Pinselwirbel den erst noch heraufziehenden Mistral darstellen wollte – was wiederum auf den 11. Mai schließen ließe. Die in der Regel aufgeführte Datierung „Mai 1888“¹⁸ ist zumindest unbestritten.

Die Farben des Südens



Etwa am 7. Juni 1888¹⁹ berichtete Van Gogh seinem Freund Émile Bernard²⁰ von einigen neu angefertigten Kunstwerken und fügte – wie er es häufig tat – mit Farbangaben versehene Skizzen in den Brieftext ein. Bei der Demonstration des im Monat zuvor geschaffenen Allee-Gemäldes versah er den Himmel mit der Bezeichnung „Bleu“ (Azurblau) und „Ciel Bleu“ (Himmelblau), das Laub des Baumes und die Wiese mit „Vert“ (Grün), den Graben mit „Jaune e bleu“ (Gelb und Blau) und das Gebäude mit „Orange e jaune“ (Orange und Gelb). Das persönliche Schriftstück dreht sich überwiegend um

Farbkontraste, Schwarz und Weiß ebenso wie die Komplementärfarben Rot und Grün, Blau und Gelb bzw. – charakteristisch für van Gogh – Blau und Orange. Er habe große Lust, Afrika zu sehen, ist weiterhin zu lesen, denn gerne würde er den Effekt eines intensiveren Blaus am Himmel erfahren. Maler wie Eugène Fromentin und Jean-Léon Gérôme hätten die Erde des Südens farblos gesehen. Nehme man trockenen Sand in die Hand und betrachte ihn nur aus der Nähe, sei er tatsächlich farblos, genau wie das Wasser und die Luft. Der anschließende Gedankensprung kann nur eine Kritik am (zu) blauen Himmel in solchen Bildern bedeuten, denn der sogleich folgende Abschluss des Briefes klingt wie ein persönliches Fazit: „KEIN BLAU OHNE GELB und OHNE ORANGE, und wenn man Blau macht, muss man also auch Gelb & Orange machen, nicht wahr?“²¹ Mit anderen Worten: Ist der Himmel blau, muss die Erde ebenfalls farbig sein.



Im Gemälde *Allee bei Arles* setzte der Niederländer dieses Statement folgendermaßen um: Vor den blauen Himmel positionierte er ein strahlend gelbes Haus – und erhöhte den Kontrast noch durch orangefarbene

Konturen des Daches. Dem Gelb des Straßengrabens verlieh er Struktur durch breite Pinselstriche in Braun, Blassviolett, Himmelblau und Orange. Von dort geleitet ein hellblauer Baumstamm zum Blattwerk des vorderen Baums, das ein Farbspiel in Grün, Gelb und Ocker zeigt. Bunte Farbtupfer auf dem Grünland deuten Blumen an.



¹⁸ Feilchenfeldt, S. 143; Walther/Metzger, S.315; Hansen in: Herzogenrath/Hansen (Hrsg.), S. 112; Widauer in: Schröder et al. (Hrsg.), S. 250; Kunstmuseum Basel (Hrsg.), S. 200

¹⁹ *The Letters*, Brief 622 v. ca. 7. Juni 1888; dt. Ausgabe, S. 708–713.

²⁰ Émile Bernard (1868–1941), mit Van Gogh befreundeter, in Paris lebender französischer Maler

²¹ *The Letters*, Brief 622 v. ca. 7. Juni 1888; dt. Ausgabe, S. 708–713, hier S. 712 f



Neben einem pastosen, reliefartigen und einem flächigen Farbauftrag ist das Auftupfen mit der Pinselspitze van Goghs dritte Maltechnik in diesem Gemälde. Letztere hatten erstmals die Impressionisten angewendet, um die Reflexionen des Sonnenlichtes darzustellen.

Das Hinzuziehen anderer Kunstwerke van Goghs bestätigt diese Interpretation. Stets auf die Zuwendungen seines nicht eben vermögenden Bruders Theo angewiesen, verzichtete der Künstler wiederholt auf teure Leinwände und Farben und wickelte auf das Medium der Federzeichnungen aus. Als Naturstudien waren sie für ihn nicht weniger wertvoll als seine „farbigen Studien“. Erhalten ist eine Reihe von etwa 25 × 35 cm großen Blättern, die ähnliche Motive aufweisen wie das Gemälde *Allee bei Arles*. In diesem Kontext von besonderem Interesse ist die Rohrfederzeichnung *Landschaft mit Haus und Bäumen*, die seit 1936 zum Bestand der Albertina in Wien gehört.²²

Mit „Juni 1888“ ist die Zeichnung etwas später als das Gemälde datiert. Sie zeigt jedoch dasselbe Gehöft und dieselbe Allee, nur aus einem leicht anderen Blickwinkel, sodass am Horizont die Abteikirche Montmajour erkennbar wird. Statt des Grabens bestimmt der mächtige Baum das Bild. Van Gogh zeichnete aber nicht einfach nur einen dominanten Baum, er wühlte den Mistral zum Bildthema – wie er in die Baumkrone dringt, an den Ästen und Zweigen zerzt und die Blätter wild durcheinander wirbelt. Ein „in unterschiedlichen Richtungen verlaufendes Strichgefieder“²³ suggeriert Bewegung. Dichter gesetzte Linien kennzeichnen Schatten, hellere Striche und Punkte das auftreffende Sonnenlicht. Einmal mehr wird van Goghs „rationale und klar durchdachte Herangehensweise an die ihm gestellte Aufgabe“²⁴ und einmal weniger der „unreflektierte, expressive Schaffensfuror [...], der ihm schon zu Lebzeiten nachgesagt wurde“²⁵, deutlich.



Straße mit Haus und Bäumen, Rohrfeder in Braun, Juni 1888, Wien, Albertina Museum

Rätselhafte dunkelblaue Fläche vor dem Haus

Der lang gezogenen, horizontalen blauen Farbfläche, mit der van Gogh das Grün der Wiese bereicherte, widmet sich keine der konsultierten Quellen. Die Deutung als Baum Schatten des dominanten Baumes erscheint tatsächlich zu naheliegend. Dafür sprechen der Lichteinfall, die gleichfarbigen Schattenkonturen an den Baumstämmen, die Länge der Farbfläche und ihr offensichtlicher Ursprung im Bereich der Wurzeln.

²² Albertina Sammlungen Online, Inv.-Nr. 26871. [Permalink](#)

²³ Widauer in: Schröder et al. (Hrsg.), S. 253

²⁴ Eiling in: Eiling/Krämer (Hrsg.), S. 110

²⁵ ebda

Bei näherer Betrachtung kommen jedoch Zweifel an dieser Auslegung auf. Warum bildet der Schatten keine Baumkrone ab? Wie erklärt sich, dass die dahinter stehenden Bäume das Haus nicht beschatten? Wieso mäandert die blaue Fläche und was bedeuten die bräunlichen Flecken davor und dahinter? Könnte es sich um Schilfbewuchs am Rand eines Tümpels handeln? Ein Wiesentümpel wäre im Gebiet der Rhône nicht ungewöhnlich, ist dieses doch als wasserreich bekannt und folglich die Existenz zahlreicher Senken, in denen sich das Nass aus Regenfällen sammelt, mehr als wahrscheinlich. Und zeugt nicht auch der tiefe Straßengraben von gelegentlichen Überschwemmungen?

„Die Gewässer bilden Farbflecken von schönem Smaragdgrün und sattem Blau in den Landschaften“, hatte van Gogh im März 1888 an Bernard geschrieben.²⁶ Und etwa drei Monate darauf las seine Schwester Willemien in einem achtseitigen Brief über die Schönheit der Farben vor Ort: „Wenn das Grün frisch ist, ist es ein sattes Grün, wie wir es im Norden selten sehen, ruhig. Verbrennt es und wird staubig, dann wird es nicht hässlich, sondern die Landschaft bekommt dann Goldtöne in allerlei Farbnuancen, Grüngold, Gelbgold, Rotgold, ebenso Bronze, Kupfer, kurzum, von Zitronengelb bis zum matten Gelb etwa eines Haufens gedroschenen Getreides. Das mit dem Blau – vom tiefsten Königsblau im Wasser bis zum Blau von Vergissmeinnicht. Vor allem Kobalt, ein helles, klares Blau – Grünblau und Violettblau. Natürlich erzeugt es Orange – ein sonnverbranntes Gesicht *sieht* orange aus; ferner, wegen des vielen Gelb meldet sich auch gleich das Violett – ein Schilfzaun oder ein graues Reetdach oder ein gepflügter Acker wirken viel violetter als bei uns.“²⁷

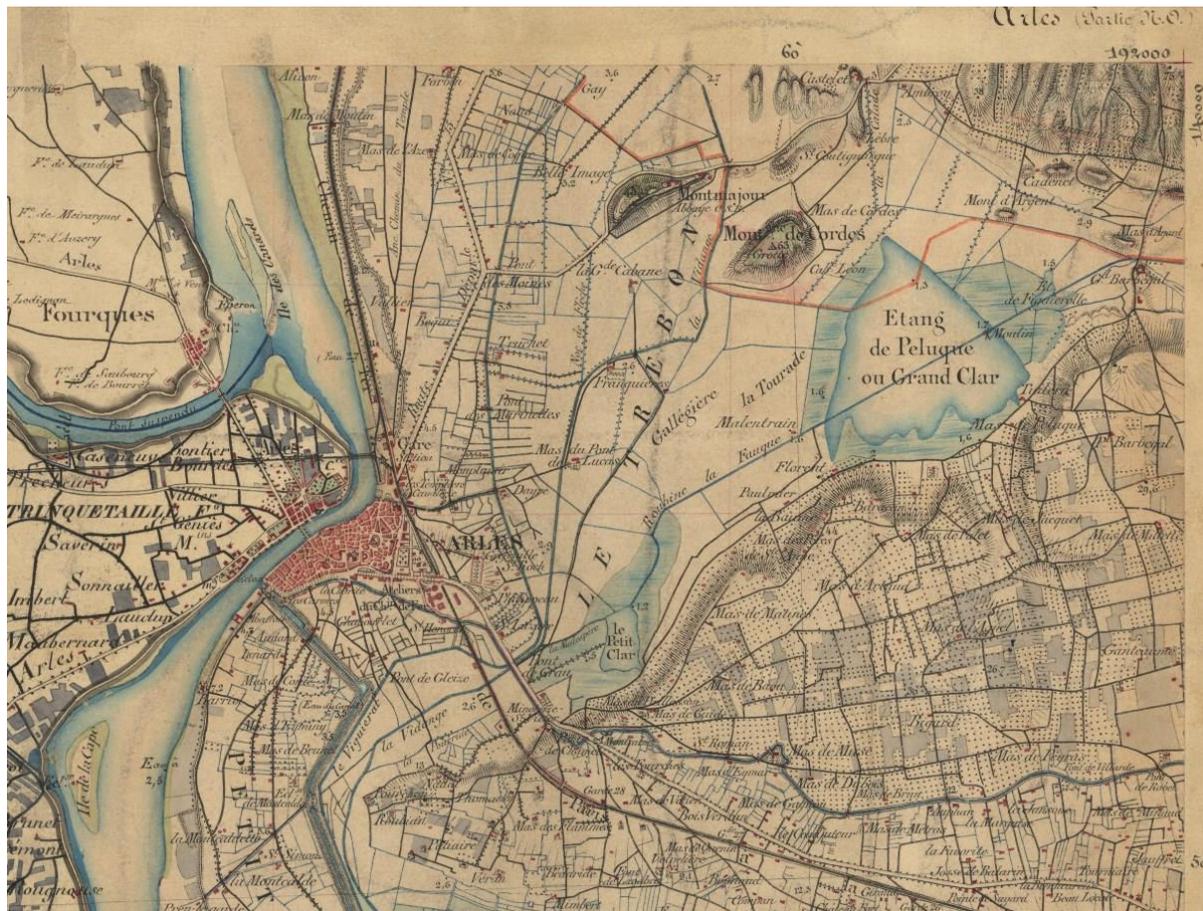
Ein erneuter Blick auf die Zeichnung könnte die Deutung als Tümpel bestätigen, geht der Schattenwurf hier doch eher nicht vom vorderen Baum aus und würde die Erstreckung der dunklen Fläche bis zum rechten Bildrand dem Lichteinfall widersprechen. Andererseits war es sicher nicht das Ziel van Goghs, die Wirklichkeit bis ins kleinste Detail akribisch abzubilden. Müssen die Antworten auf die oben gestellten Fragen daher offenbleiben? Zumindest hätte überschüssiges Wasser problemlos in den Entwässerungsgraben ablaufen können. Die Zeichnung enthüllt, was die Ölstudie verbirgt: Die Rinne wird lediglich durch einen zwischen den ersten beiden Straßebäumen auf das Gelände führenden Weg unterbrochen. Weitere Einsichten liefert die anzunehmende Lokalisierung.

Van Goghs „grande route“

Gemessen an der Anzahl der in Arles entstandenen Bildwerke interessierte sich der Zugereiste weit weniger für die Stadt, in der er lebte, als für die Landschaften, die sie umgaben. Hier konnte er den Wechsel der Jahreszeiten in einer ihm bisher unbekanntem Klimazone viel besser studieren. Nach seiner Ankunft entstanden verschneite Vorort-Landschaften, dann Obstgärten in voller Blüte, Getreidefelder mit blühenden Rainen im Frühjahr, Kornernten mit aufgestellten Garben sowie Gärten im Sommer, Aussaaten, Weingärten und bunt belaubte Bäume im Herbst.

²⁶ *The Letters*, Brief 587 v. 18. März 1888; dt. Ausgabe, S. 663–665, hier S. 663

²⁷ *The Letters*, Brief 626 zw. 16. und 20. Juni 1888; dt. Ausgabe, S. 719–728, hier S. 725



Die nahe gelegenen Ebenen waren für den Künstler fußläufig zu erreichen. Mal wendete er sich nach Süden, wo sich die von Kanälen durchzogene Schottersteppe *Crau d'Arles* erstreckt.²⁸ Oder er nahm die Avenue de Montmajour (heute Avenue de Stalingrad) in Richtung Norden und hatte im Osten die Ebene *Le Trébon* vor sich. Die einstige *route départementale no. 15* (heute Avenue de la Liberation/ Route d'Avignon RD570) führt über Tarascon nach Avignon und zweigt nach etwa zwei Kilometern ab, um die Abtei Montmajour und den Ort Fontvieille anzubinden. Nach eigenen Worten war van Gogh bis Mitte Juli „wohl an die fünfzigmal in Mont Majour gewesen, um mir dieses flache Land anzusehen“²⁹. In dieser Ebene ist die *Allee bei Arles* zu lokalisieren.³⁰

Beim Befahren der heutigen D17 taucht kurz vor dem Kanal *Roubine de Flèche* rechts ein Gebäude auf, das dem im Gemälde verblüffend ähnlich sieht: zwei Geschosse, Giebel zur Straße, gelber Verputz und auf der Rückseite ein niedrigerer Anbau mit Schrägdach. Sogar die Alleebäume und der Straßengraben – heute nur zugeschüttet und



²⁸ Im südlichen Teil ist die Crau sehr trocken. Durch Verwitterung der betonharten Oberfläche entstehen jedoch Löcher (*laurons*) und das Grundwasser kann nach oben treten. Zur Nutzung des Wassers für die Landwirtschaft und den Verkehr (und um Versumpfungen entgegenzutreten), wurden im Norden der Crau zahlreiche Kanäle angelegt. Einen von ihnen zeigen van Goghs Versionen der berühmten *Brücke von Langlois*. Siehe auch obiges Zitat aus dem Brief an Bernard vom 18. März 1888.

²⁹ Erpel (Hrsg.), Brief 509, S. 91–93, hier S. 92; Originaltext: *The Letters*, Brief 639 v. ca. 13. Juli 1888

³⁰ Vgl. Bailey in: Schröder et al. (Hrsg.), S. 75 f

wahrscheinlich mit Kanalisationsröhren versehen – sind noch erkennbar. Es wäre sehr verlockend, das Haus mit der Inschrift „Cantonnier“ als das in der *Allee bei Arles* zu identifizieren, hätte die Sache nicht einen Haken: Die Baumreihen stehen nördlich des ehemaligen Straßenwärterhauses, was dem Schattenwurf in dessen Richtung widerspricht. Außerdem hätte der zeichnende van Gogh aus der eingenommenen Position die Mauern der Abtei nicht vor Augen gehabt.

Blickwinkel und Lichteinfall sprechen dafür, das gelbe Haus in der von Süden nach Norden verlaufenden Avenue zu verorten. Die heute beliebige Einkaufs- und Gewerbe- meile war im 19. Jahrhundert tatsächlich eine von Alleebäumen gesäumte „große



Straße“. Eine Karte des *Institut National de l'Information Géographique et Forestière* von 1855 gibt nicht nur dieses preis, sondern auch die Lage einzelner Häuser. Mit hoher Wahrscheinlichkeit handelt es sich bei van Goghs Haus um das zur *Route Dépar.^{1e}* giebelständige, kurz über der

Abzweigung nach Montmajour nahe des *Pont des Moines* über den *Canal du Viguiat* auszumachende Gebäude. Zwei etwas oberhalb auf der gegenüberliegenden Straßenseite zu sehende Markierungen würden die bereits geäußerte Annahme weiterer Häuser bestätigen. Außerdem wäre die Blickrichtung zur Abtei ebenso stimmig wie die in der Zeichnung erkennbaren Baumreihen entlang eines Wasserlaufs.

Trifft die Vermutung zu, ist der Sonnenstand der entscheidende Indikator für die Tageszeit. Dass die Sonne fast exakt von vorne in die Allee hineinscheint, weist auf den späten Vormittag hin, die teils verschattete große Baumkrone dagegen auf den Nachmittag. Ersteres würde eindeutig gegen die Schatteninterpretation der blauen Fläche auf der Wiese sprechen. Überdies wäre ein solch langer Schatten bei einem so hohen Sonnenstand wie im Mai erst am frühen Abend zu erwarten. Dass van Gogh in seiner Ölstudie einen Tümpel dargestellt hat, ist also äußerst wahrscheinlich.

Von Arles nach Greifswald

Die Provenienz ist nahezu lückenlos dokumentiert. Als eine von „36 Studien“ gelangte die Leinwand Mitte August mit der zweiten Lieferung aus Arles in die Hände von Theo van Gogh.³¹ Dieser erbt Vincents Sammlung im Juli 1890. Nach Theos Tod im Januar 1891 ging das Vermächtnis an dessen Frau Johanna Bongers³² über. Die Witwe kehrte in

³¹ Sendung am 17. August 1888; Feilchenfeldt, S. 14 und 143. Ankündigung siehe *The Letters*, Brief 660 v. ca. 13. August 1888 und Note 1; dt. Ausgabe, S. 769–773, hier S. 769.

³² Johanna Gezina van Gogh-Bonger (1862 – 1925), Englischlehrerin in Utrecht, später Übersetzerin, Kunstsammlerin und -händlerin

ihre Heimat Holland zurück und ließ sich zunächst in Bussum, ab 1903 in Amsterdam nieder. Sie startete große Anstrengungen, die Werke ihres Schwagers bekannt zu machen, organisierte Ausstellungen und verkaufte nur zu guten Preisen. Im April 1906 erwarb Amédée Schuffenecker³³ das als *Vue d'Arles, grande route*³⁴ gelistete Gemälde mit dem heutigen Titel *Allee bei Arles*. Er zeigte es zusammen mit anderen Werken seiner Sammlung „in verschiedenen Ausstellungen in Mannheim, München und Wien“.³⁵

Wann und unter welchen Umständen, das Bild in die *Moderne Galerie* von Heinrich Thannhauser in München gelangte, bedarf noch weiterer Forschung. Von dort bezog es der kurz zuvor zum Direktor des Städtischen Museums Stettin ernannte Walter Riezler³⁶ im Jahr 1910. Der Preis war mit 10.800 Mark für damalige Verhältnisse sehr hoch, das Geld stammte jedoch zum größten Teil vom *Kunstverein für Pommern* und aus Spenden.³⁷ Möglicherweise hatte auch die Ausstellung des Werks im Kunstsalon Paul Cassirer, Berlin mit 52 Gemälden und 22 Zeichnungen van Goghs zum Spenden



Sonderbundaustellung Köln 1912, Saal 4 mit Gemälden von Vincent van Gogh

animiert. Der Berliner Presse war sehr viel Positives zu entnehmen.³⁸ Die vierte *Internationale Kunstausstellung des Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler* präsentierte 1912 in Köln mehr als 170 Kunstschaffende aus zehn europäischen Ländern. Vincent van Gogh dominierte die Ausstellung mit 125 Exponaten in fünf Sälen. Die Leihgabe aus Stettin wurde in Saal 4 gezeigt.³⁹

Museumsdirektor Riezler kaufte für sein Haus auch weitere Werke der Moderne ein, darunter Gemälde von Max Liebermann und Paul Signac. Das Stettiner Publikum bekam sie mit der Eröffnung des Museumsneubaus im Juni 1913 erstmals zu Gesicht – und zeigte sich empört. Nur wenige Monate später brach ein Sturm los, der als „Stettiner Museumsstreit“ in die Annalen eingehen sollte.

³³ Léon Paul Amédée Schuffenecker (1854–1936), Wein- und Champagnerhändler in Meudon, später Händler von Kunstobjekten, Möbeln und Musikinstrumenten. 1906 erwarb er lt. Kassenbuch von Johanna Bonger mehrere Gemälde van Goghs.

³⁴ AB Liste 1890, Nr. 97; zit. n. Feilchenfeldt, S. 286

³⁵ Hartje-Grave in: Schaefer (Hrsg.), S. 314

³⁶ Walter Riezler, Dr. (1878–1965), Studium der klassischen Archäologie, Kunstgeschichte und Musikwissenschaft in München, Assistent der Staatlichen Antikensammlung München, 1910 Direktor des neugegründeten Städtischen Museums Stettin. Es ist anzunehmen, dass Riezler die Galerie Thannhauser des Öfteren besuchte und das Gemälde van Goghs bereits vor seiner Berufung nach Stettin kannte.

³⁷ Akte Reg.-Nr. 48 des Magistrats Stettin, Blatt 37, Tagebuch 736. Handschriftliche Eintragung Riezlers: „10800 Mark; die Stadt hat dafür 4000 Mark bezahlt, das übrige der Museumsverein, und die Herren Neissen [oder Neisser], Riers [oder Riess], Wehrmann“; zit. n. Lichtnau, S. 296

³⁸ Ausstellung vom 25. Oktober bis 27. November 1910; Echte/Feilchenfeldt (Hrsg.), Katalog S. 151 f

³⁹ Ausstellung vom 25. Mai bis 30. September 1912; Schaefer (Hrsg.), S. 9, 47 und 541

Der Stettiner Künstler- und Museumsstreit

Alles begann mit einem anonymen Aufruf: Im *Stettiner General-Anzeiger* vom 3. September 1913 forderte eine Gruppe Stettiner Bürger dazu auf, sich einem Protest gegen „die Verwendung städtischer Gelder zum Ankauf von Machwerken moderner Maler“ anzuschließen. „Ganz Stettin“ stehe „kopfschüttend vor diesen lächerlichen Pinseleien“. Zudem sei „eine etwa bevorstehende Verhöhnung unseres stolzen Museumsneubaus“ zu befürchten, denn der Urheber „abstoßender Linolschnitte“ sei von Dr. Riezler „zum Ausmalen der Museumskuppel in Vorschlag gebracht“ worden. Der Aufruf ging wie ein Lauffeuer durch die Presse. Viele Kunstinteressierte und Journalisten lehnten die expressive Malweise und Farbgebung Moriz Melzers⁴⁰ ab und attackierten das Eintreten des Museumsdirektors für die angekauften Werke. Bereits am 5. September erhielt die Debatte einen Namen: „Stettiner Museumsstreit“.

Dem Aufruf folgten 178 Personen. Riezlers Aufstellung der infrage kommenden Werke ergab städtische Ausgaben in Höhe von 6.720 Mark (inklusive der 4.000 Mark für den van Gogh). Melzer für die angesprochene Ausmalung vorgeschlagen zu haben, wies der Museumsdirektor strikt zurück. Zugleich kritisierte er die bisherigen Ankäufe und lehnte eine Weiterführung der Kopiensammlung Dohrns⁴¹ ab. Gegner fand Riezler in konservativen Kreisen, zu denen auch der Kunsthistoriker Wilhelm von Bode⁴² zählte. Offener gegenüber den Strömungen der modernen Kunst zeigten sich der angesehene Maler Hans Thoma⁴³ und die Artikelschreiber in der liberalen Presse wie der *Ostsee-Zeitung*.

Die Debatte zog sich bis zum Ende des Jahres hin. Der Beschluss der Erarbeitung neuer Richtlinien vom 20. November 1913 mündete im Februar 1914 in die „allgemeine Programmidee“ Riezlers und – wohl aufgrund des Kriegsausbruchs so verzögert – im Februar 1915 in die Aufstellung der „Richtlinien für die weitere Ausgestaltung der Gemäldesammlung“: 1. sei besonderer Wert auf den Erwerb von Werken der letzten klassischen Periode der deutschen Malerei von etwa 1860–1890 zu legen, seien gute Werke des frühen 19. Jahrhunderts anzuschaffen und die Pommersche Kunst zu bevorzugen. 2. sei auf die Sammlung von Gemälden und Plastiken, welche nur kunstgeschichtlichen Wert hätten, zu verzichten, stattdessen seien Werke zeitgenössischer Künstler von allgemeiner Geltung zu erwerben. Damit folgte der Magistrat weitgehend der Grundidee Riezlers, der bereits beim Entwurf seine hohen persönlichen Zielstellungen und Maßstäbe im Sinne eines ausgleichenden Kompromisses zurückgenommen hatte.

Der Museumsstreit war zwar zunächst, aber keineswegs für immer beigelegt. 1923 erfolgte eine erneute, wenn auch kurze Kontroverse mit den gleichen Argumenten. 1933 beanstandete ein NSDAP-Mitglied aus Frauendorf bei Stettin die mangelhafte Durchführung der „Säuberung im Sinne meines Führers“. „Die Israels, Levys und Liebermanns, um nur einige der Kunstbolschewisten zu nennen, die Sie dort zur Schau stellen, gehören m.E. auf den Scheiterhaufen! Wie ist es möglich, daß solche Schmierer, sogar Juden, in den Museen unseres Staates ausgestellt werden?“ Die Antwort des Dezernenten für Volksbildung vom 24. Oktober fiel beschwichtigend aus: „Zu Ihrer Beruhigung kann ich Ihnen mitteilen, daß eine ganze Reihe von Bildern von mir aus dem Museum entfernt worden sind. [...] Noch kein deutsches Museum hat bisher ein Liebermannbild entfernt. [...] Die übrigen von Ihnen genannten Bilder haben keinen Anstoß erregt, weil in ihnen keine jüdische Zersetzung zum Ausdruck kommt. Ich glaube, [...] daß die Gesundung der Kunst aus den neuen Werken der Maler erwachsen muß, aber nicht davon abhängig ist, ob nun jedes einmal von einem Juden gemalte Bild verbrannt wird.“

Der im April 1934 vorzeitig in den Ruhestand versetzte Riezler war zu diesem Zeitpunkt bereits beurlaubt, da seine Kunstauffassung „im Widerspruch mit der vom nationalen Staat auf jedem Gebiet geforderten völkischen Erziehung“ stand. Zu seinem Nachfolger wurde das NSDAP-Mitglied Otto Holtze⁴⁴ ernannt.

Quellen: Lichtnau: *Der Stettiner Museumsstreit im Jahre 1913*; Kacprzak: *Zur „Entarteten Kunst“ aus dem Bestand des Städtischen Museums Stettin*, S. 110 f

⁴⁰ Moriz Melzer (1877–1966), Maler und Grafiker des Expressionismus. Farbmonotypien aus der Zeit bis 1913 besitzt die Albertina Wien, das Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg und das Kunstmuseum Luzern. Abbildungen auf der [Ausstellungswebsite von Jörg Thiede](#)

⁴¹ Heinrich Dohrn (1838–1913), Stettiner Unternehmer, Kunstförderer und Sammler; starb 1913 auf einer Reise nach Neapel

⁴² Wilhelm von Bode, Dr. (1845–1929), Kunsthistoriker und Mitbegründer des modernen Museumswesens; im Jahr 1913 Leiter der städtischen Kunstsammlungen von Straßburg und Generaldirektor der Königlichen Museen zu Berlin; 1914 geadelt

⁴³ Hans Thoma (1839–1924), Maler und Grafiker; im Jahr 1913 Direktor der Kunsthalle Karlsruhe

⁴⁴ Otto Holtze, Dr. (1892–1944), Kunsthistoriker und Mitglied der NSDAP; vor seiner Ernennung 1934 zum Museumsdirektor als Kustos der Kunstgewerbeabteilung tätig

Am 5. August 1937 erschien im Städtischen Museum Stettin auf Befehl Adolf Zieglers⁴⁵ eine Beschlagnahmekommission. Nach eineinhalb Tagen hatte man die gesamte Kunstsammlung mitsamt den Magazinen durchgesehen und die Ausscheidung von sieben Gemälden, darunter die *Allee bei Arles* von Vincent van Gogh, angeordnet sowie etwa 300 weitere Gemälde, Aquarelle, Grafiken und Handzeichnungen beschlagnahmt. Der Abtransport nach Berlin erfolgte am 9. August. Nur das „von Walter Riezler persönlich erworbene Bild“ van Goghs blieb verschont, es wurde dem Museum zurückgegeben.⁴⁶

Weniger als acht Jahre später musste aber auch dieses Bild auf Reisen gehen. Als die Front näher rückte, sah man sich genötigt, etwa 200 Gemälde und einen Teil der Grafiken zu evakuieren. Die Wahl fiel auf Coburg, der einstigen Heimat des Stettiner Oberbürgermeisters Werner Faber und weiterer NS-Funktionäre. Der vom Stadtbibliothekar geleitete Abtransport in zwei Eisenbahnwaggons begann am 21. März 1945 und dauerte mehrere Tage. Nach Kriegsende kamen die Kunstwerke nach München, dann wieder zurück nach Coburg, um sie ab 1962 in der Veste Coburg zu präsentieren.⁴⁷

1969 wurde die Betreuung des Stettiner Kunstbesitzes der im Patenland Schleswig-Holstein neu errichteten Stiftung Pommern übertragen und die Gemälde und Grafiken erhielten im Rantzaubau des Kieler Schlosses ein neues Zuhause. Mit der Neugründung des Pommerschen Landesmuseums in Greifswald erübrigte sich die Stiftung Pommern in Kiel, was im Jahr 2000 zu ihrer Auflösung führte. Im Dezember 1999 waren die Kunstwerke nach Greifswald überführt und mit den Beständen des Städtischen Museums und der Universität vereinigt worden.⁴⁸ Das Gemälde *Allee bei Arles* wird dort unter der Inventarnummer B 14/17513 geführt.

Ab 1907 oftmals ausgestellt

Eine Publikation zur Ausstellungshistorie von Vincent van Goghs *Allee bei Arles* steht noch aus, weshalb die folgende Liste einige Lücken aufweisen kann. Die Angaben zu den Ausstellungen bis 1912 entstammen dem Gemäldeverzeichnis von Feilchenfeldt; spätere Termine wurden nach Verfügbarkeit ergänzt.



Plakat zur Ausstellung Mannheim 1907



Eine Ausstellung im Kunstsalon Cassirer (1899)



Titelblatt zum Katalog der Schau Köln 1912

⁴⁵ Adolf Ziegler (1892–1959), Maler und NS-Kunstfunktionär, geradezu die Personifikation der Verfolgung moderner Kunst durch die Nationalsozialisten

⁴⁶ Kacprzak, S. 111 f

⁴⁷ Pommersches Landesmuseum: [Geschichte der Sammlungen](#)

⁴⁸ ebda

- 1907 Mannheim, Städtische Kunsthalle. Nr. 1074: *Baum*
- 1908 München, Kunstsalon Walter Zimmermann. Nr. 5: *Baumstudie*
- 1910 Berlin, Kunstsalon Paul Cassirer. Nr. 30: *Landstraße in der Provence*
- 1912 Köln, Sonderbund. Nr. 50: *Straße von Arles*
- 1973 Hamburg, Berenberg Bank
- 1990/91 Essen, Folkwang Museum & Amsterdam, Van Gogh Museum. Nr. 19
- 2002/03 Bremen, Kunsthalle. Nr. 34: *Rand einer Landstraße*
- 2008 Wien, Albertina. Nr. 64: *Allee bei Arles*
- 2009 Basel, Kunstmuseum. Nr. 31: *Allee bei Arles*
- 2012 Köln, Wallraf-Richartz-Museum. Nr. 4: *Allee bei Arles (Rand einer Landstraße)*
- 2019/20 Frankfurt/Main, Städel Museum. Nr. 21: *Allee bei Arles (Rand einer Landstraße)*

Quellen

- Bailey, Martin: *Arles mit den Augen van Goghs*. In: Schröder et al. (Hrsg.): *Van Gogh – Gezeichnete Bilder*, 2008, S. 69-81
- Echte, Bernhard & Feilchenfeldt, Walter (Hrsg.): *Kunstsalon Paul Cassirer. Die Ausstellungen*. Band 5: 1910–1912. Wädenswil (CH) (Nimbus) 2016. Jg. 13, Ausst. 03, S. 101–152
- Eiling, Alexander & Krämer, Felix (Hrsg.): *Making Van Gogh. Geschichte einer deutschen Liebe*. Ausstellung im Städel Museum, Frankfurt am Main, 23. Oktober 2019 – 16. Februar 2020. München (Hirmer) 2019
- Eiling, Alexander: „Vom Van Gogheln“. In: Eiling/Krämer (Hrsg.), *Making Van Gogh. Geschichte einer deutschen Liebe*, 2019, S. 106–137
- Erpel, Fritz (Hrsg.): *Vincent van Gogh. Sämtliche Briefe*. In der Neuübersetzung von Eva Schumann. 6 Bände. Berlin (Henschelverlag) 1965–1968. Band 4 · An den Bruder Theo
- Faille, Jacob-Baart de la: *L'oeuvre de Vincent van Gogh. Catalogue raisonné*, 4 Bde. Paris/Bruxelles (Van Oest) 1928. *Vincent van Gogh. Werkverzeichnis der Gemälde*. Mit einem Vorwort von Charles Terrasse, Paris (Editions Hyperion) 1939. *The works of Vincent van Gogh. His paintings and drawings*, Amsterdam (Meulenhoff) 1970
- Feilchenfeldt, Walter: *Vincent van Gogh. Die Gemälde 1886 – 1890. Händler, Sammler, Ausstellungen. Die frühen Provenienzen*. (= Quellenstudien zur Kunst; Bd. 3), 2. überarb. Auflage, Wädenswil (CH) (Nimbus) 2009
- Frenssen, Birte: *Vincent van Gogh, Allee bei Arles*. In: Horst Heinz Grimm et al.: *Pommersches Landesmuseum Greifswald* (=Edition Logika, Band 8), München (Logika) 2005, S. 112 f
- Hansen, Dorothee: *Katalog der ausgestellten Werke*. In: Herzogenrath/Hansen, *Van Gogh: Felder*, 2002, S. 53–145
- Hartje-Grave, Nicole: *Allee bei Arles (Rand einer Landstraße)*, in: Schaefer (Hrsg.), *1912 – Mission Moderne*, 2012, Kat. Nr. 4, S. 314 f

- Herzogenrath, Wulf & Hansen, Dorothee (Hrsg.): *Van Gogh: Felder. Das Mohnfeld und der Künstlerstreit*. Ausstellung in der Kunsthalle Bremen, 19. Oktober 2002 – 26. Januar 2003. Ostfildern-Ruit (Hatje Cantz Verlag) 2002
- Hoffmann, Meike & Hüneke, Andreas (Hrsg.): „*Entartete Kunst*“ in *Breslau, Stettin und Königsberg* (=Schriften der Berliner Forschungsstelle „Entartete Kunst“). Paderborn (Wilhelm Fink Verlag) 2021
- Hulsker, Jan: *The New Complete Van Gogh. Paintings, drawings, sketches*. Durchgesehene und erweiterte Edition. Amsterdam (J.M. Meulenhoff) 1996
- Jansen, Leo et al. (Hrsg.): *Vincent van Gogh. The Letters. The complete, illustrated and annotated edition*. 6 Bände. Entstanden in Zusammenarbeit von Van Gogh Museum und Huygens ING. Drei Editionen, 2009 publiziert von Mercatorfonds: Niederländisch (Amsterdam University Press), Englisch (Thames and Hudson), Französisch (Actes Sud). Alle Briefe im Original, in englischer Übersetzung, als Facsimile und mit Anmerkungen versehen, publiziert auf der Website www.vangoghletters.org
- Jansen, Leo et al. (Hrsg.): „*Manch einer hat ein großes Feuer in seiner Seele*“. *Van Gogh – die Briefe*. Auszug aus dem 6-bändigen Werk in deutscher Übersetzung, München (C.H. Beck) 2017
- Kacprzak, Dariusz: *Nicht nur der Kruzifixus von Ludwig Gies ... Zur „Entarteten Kunst“ aus dem Bestand des Städtischen Museums Stettin*. In: Hoffmann/Hüneke (Hrsg.): „*Entartete Kunst*“ in *Breslau, Stettin und Königsberg*, 2021, S. 106-116
- Költzsch, Georg W. (Hrsg.): *Vincent van Gogh und die Moderne. 1890–1914*. Ausstellung im Folkwang Museum, Essen 11. August – 4. November 1990 und im Van Gogh Museum, Amsterdam 16. November 1990 – 18. Februar 1991. Freren (Luca Verlag) 1990
- Koldehoff, Stefan: „*Eben doch nur ein Künstler kleineren Stils*“. *Vincent van Gogh und der Kampf um die Moderne in Deutschland*. In: Schaefer (Hrsg.): *1912 – Mission Moderne*, 2012, S. 70-87
- Krämer, Felix: *Einleitung: Making Van Gogh*. In: Eiling/Krämer (Hrsg.), *Making Van Gogh. Geschichte einer deutschen Liebe*, 2019, S. 37–52
- Kunstmuseum Basel (Hrsg.): *Vincent van Gogh. Zwischen Erde und Himmel. Die Landschaften*. Ausstellung im Kunstmuseum Basel, 26. April – 27. September 2009. Ostfildern (Hatje Cantz) 2009
- Lichtnau, Bernfried: »*Futuristen im Museum!*« *Der Stettiner Museumsstreit im Jahre 1913*. In: *Multiplicatio et variatio*. Beiträge zur Kunst – Festgabe für Ernst Badstübner. Berlin (Lukas-Verlag) 1998, S. 292–310
- Paczkowski, Renate: *Stiftung Pommern. Katalog der Gemälde*. Kiel (Stiftung Pommern) 1982
- Pommersches Landesmuseum: *Geschichte der Sammlungen*: <https://www.pommersches-landesmuseum.de/ausstellungen/geschichte-der-sammlungen>
- Schaefer, Barbara (Hrsg.): *1912 – Mission Moderne. Die Jahrhundertschau des Sonderbundes*, Ausstellung Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln, 31. August – 30. Dezember 2012. Köln (Wienand) 2012
- Schröder, Klaus Albrecht et al. (Hrsg.): *Van Gogh – Gezeichnete Bilder*. Ausstellung Albertina, Wien, 5. September – 8. Dezember 2008. Köln (DuMont) 2008
- Stiftung Pommersches Landesmuseum (Hrsg.): *Gemädegalerie des Pommerschen Landesmuseums. Galerieführer*, Greifswald (Stiftung Pommersches Landesmuseum) 2000
- Walther, Ingo F. & Metzger, Rainer: *Vincent van Gogh: Sämtliche Gemälde*. Band II: Arles, Februar 1888 – Auvers-sur-Oise, Juli 1890. Köln (Taschen) 2010. Originalausgabe Köln (Benedikt Taschen) 1989
- Widauer, Heinz zu Katalog Nr. 64. In: Schröder et al. (Hrsg.): *Van Gogh – Gezeichnete Bilder*, 2008, Kat.-Nr. 62–64, S. 250-255

Bildnachweis

Seite 1: Wikimedia Commons, File:Van Gogh - Allee bei Arles mit Häusern.jpg

Seite 2: Wikimedia Commons, File:Vincent van Gogh - Bridge at Arles (Pont de Langlois) F397.jpg | File:Verger bordé de cyprès, Arles 1888, huile sur toile, musée Kröller-Müller Otterlo.jpg | File:Van Gogh - Pfad durch eine Wiese mit Weiden.jpeg | File:Vincent van Gogh - Boerderij in een korenveld - Google Art Project.jpg | File:Vincent van Gogh - De oogst - Google Art Project.jpg

Seite 4: Jansen et al. (Hrsg.): „*Manch einer hat ein großes Feuer in seiner Seele*“. *Van Gogh – die Briefe*, S. 711

Seite 5: Albertina Wien, Sammlungen online, Objektnummer 26871

Seite 7: IGN – Remonter le temps!, IGF_SCAN_EM_40K_1-0__2009-07-02__SCAN_4EM234NO_40K_1855 (Ausschnitt) | Google Street View, Screenshot

Seite 8: IGN – Remonter le temps!, IGF_SCAN_EM_40K_1-0__2009-07-02__SCAN_4EM234NO_40K_1855 (Ausschnitt)

Seite 9: Rheinisches Bildarchiv Köln. rba_032415

Seite 11: Walter/Schade: *Mannheim 1907. Ein Gedenkbuch über das Jubiläumsjahr und seine Ausstellung*, S. 29 | Echte/Feilchenfeldt, *Cassirer (Kunstsalon): Die Ausstellungen 1898-1905* | Katalog der Sonderbundausstellung 1912, Titelblatt

Abkürzungen

AB Adries Bonger Liste (*Catalogue des Œuvres de Vincent van Gogh*), 1890

F Faille, Jacob-Baart de la: *The works of Vincent van Gogh. His paintings and drawings*, 1970

JH Hulsker, Jan: *The New Complete Van Gogh. Paintings, drawings, sketches*, 1996

Die Autorin

Gudrun Valerius ist promovierte Kunsthistorikerin und Fachautorin (u.a. zu Photovoltaik und Solarthermie). Ihre Publikationen im Bereich der Kunst befassten sich bisher mit Fragen rund um die Königliche Kunstakademie zu Paris. Anlass zu diesem Aufsatz war eine Tagung im Pommerschen Landesmuseum, Greifswald.