

Vincent van Gogh, die Serie „La Berceuse“, Arles 1888 – 1889

Vincent van Goghs Aufenthalt in Arles und Saint Remy von 1888 – 1890 gehört zweifellos zu der kreativsten Phase seines Künstlerlebens. Umso mehr erstaunt die Existenz der nahezu identischen Porträts von Madame Augustine Roulin, der Frau des Postmeisters in Arles. In 5 internationalen Museen begegnet man ihrem Porträt, bis 1970 existierte selbst eine 6. Fassung des Porträts, der sogenannten „Berceuse“ (das Wiegenlied), die jedoch als eine Kopie von Emile Schuffenecker entlarvt werden konnte (1). Sie wurde daher aus dem Oeuvrekatalog von de la Faille herausgenommen.

Bei den in den Museen von Boston, Chicago, New-York, Amsterdam und Otterlo (2) vorliegenden Fassungen jedoch liegen gesicherte Erkenntnisse vor, dass sie eigenhändig in der Zeit von Ende Dezember 1888 bis Ende März 1889 von Vincent van Gogh ausgeführt wurden.

Trotz des dokumentierten Quellenmaterials allerdings wurde bisher die Frage nach dem „Warum“ dieser Wiederholungen, die nur marginale Unterschiede aufweisen, weder gestellt noch beantwortet. Ein Mangel an Modellen kann nicht der Grund gewesen sein, zumal Vincent van Gogh in den Wochen, die dieser Serie vorausgingen, alle Mitglieder der fünfköpfigen Postmeisterfamilie porträtiert hat, von denen nur Madame Roulin eine vierfache Wiederholung erfuhr.

Die folgende Untersuchung geht daher der Frage nach, ob Vincent van Gogh, ähnlich wie bei der mehrfachen Wiederholung des Porträts von Madame Ginoux als Verkörperung der emblematischen „Arlésienne“, die Nachbarin Augustine Roulin als Sinnbild der Mütterlichkeit und Trostspenderin porträtierte, wie die bisherige Forschung konstatiert. Das Ergebnis dieser Studie erweitert bisherige Erkenntnisse und führt zu überraschenden Schlussfolgerungen.

Zu seinem Motiv der „Berceuse“ fand Vincent van Gogh nach eigenen Angaben durch die Lektüre des Romans „Islandfischer“ von Pierre Loti (3).

„ Je viens de dire à Gauguin au sujet de cette toile que lui et moi ayant causé des pecheurs d'Islande et de leur isolement mélancolique, exposés à tous les dangers, seuls sur la triste mer, je viens d'en dire à Gauguin qu'en suite de ces conversations intimes, il m'était venue l'idée de peindre un tel tableau que des marins, à la fois enfants et martyrs, le voyant dans la cabine d'un bateau de pecheurs d'Islande, éprouveraient un sentiment de bercement leur rappelant leur propre chant de nourrice“ (4).

Vincent van Gogh porträtierte Madame Roulin auf einem braunen Armlehnsessel sitzend vor einer mehrfarbigen französischen Blumentapete, die Zweidrittel des oberen Hintergrunds einnimmt (5). Als Kontrast zum unteren Drittel, der die rote Farbe des Fußbodens wiedergibt, hebt sich der hellgrüne Rock von Madame deutlich ab. Das schmucklose langärmelige dunkelgrüne Oberteil ist am Hals und Ärmelbund hellblau unterfüttert und betont das Blau der Augen, die nach unten blickend gedankenverloren einen unbestimmten Punkt im Raum fixieren. Ihr rot-blondes Haar ist streng aus dem Gesicht gekämmt. Der Flechtzopf wurde kronenartig am Hinterkopf hochgesteckt und verleiht dem Gesicht der dreifachen Mutter Anmut und Würde. Die ruhig im Schoß liegenden Hände lassen deutlich erkennen, dass die Anlage des Porträts ursprünglich ohne Seil konzipiert war. Seine obere Schlinge wird von den Händen bedeckt, während seine zwei ausfransenden Enden vom unteren Bildrand angeschnitten werden. Ein Doppelring zielt Madame's linke Hand, die ausgestreckt und entspannt über der rechten liegt. Die Lichtreflexe auf dem Rock ebenso wie der angedeutete Faltenwurf erscheinen durch kleine Strichelungen in einem abgedunkelten Grün, die erst auf die Leinwand aufgetragen worden sind, nachdem das Seil deutlich sichtbar seinen Platz gefunden hatte.

Das Porträt sollte nach van Goghs Willen ein Wiegenlied in Farbe sein, das durch die abgestuften Kontrastfarben Ruhe und Trost verströmt (6).

Aufgrund von kunsthistorischen, maltechnischen und naturwissenschaftlichen Untersuchungen von Kristin Hoermann Lister konnte 2001 eine umfangreiche Analyse mit anschließender chronologischer Einordnung der fünf „Berceuse“-Arbeiten erstellt werden (7). Dabei wurde die Technik einer Kopiermethode aufgedeckt, derer sich van Gogh bedient hat und bei der er die vorangegangenen Porträtarbeiten benutzen konnte. Im Gegensatz zu dem freimütigen Bekenntnis des Gebrauchs eines Perspektivrahmens findet sich allerdings in den eigenen Aussagen van Goghs kein Hinweis auf den Gebrauch dieser Technik. Röntgenuntersuchungen jedoch belegen eindeutig, dass der Künstler die Methoden des „tracings“ kannte und bei der mehrfachen Wiederholung des „Berceuse“ Motivs benutzte (8). In der Regel wurde dabei ein dünnes, durchsichtiges Papier auf das zu kopierende Bild gelegt und dessen Konturen nachgezeichnet. Diese Linien konnten anschließend auf der Rückseite mit Holzkohle oder Kreide markiert und in einem weiteren Schritt umgekehrt auf die neu zu bearbeitende Leinwand gelegt werden, die auf diese Art und Weise Spuren der Konturen aufnahm.

Die technischen Untersuchungen beweisen nicht nur Methoden des „tracings“, die van Gogh bei der Arbeit an der Porträtserie „La Berceuse“ angewandt hat, sondern enthüllen darüber hinaus die Schwierigkeiten, die er mit scheinbar unwichtigen und untergeordneten Details hatte, z. B. mit der Gestaltung der Hände und des Seils auf dem Rockschoß von Madame Roulin. In allen 5 Versionen gibt es unterschiedliche Hand-Seil-Kombinationen, doch wirken alle Verschränkungen seltsam missglückt, sodass auch Hoermann Lister in ihrer Untersuchung zu dem Fazit kommt: *„The hands and rope were the aspects of „La Berceuse“ that troubled van Gogh most“* (9).

Das Seil in Madame Roulins Händen erscheint zunächst als ein zu vernachlässigendes Attribut. Röntgenologische und mikroskopische Untersuchungen des Bostoner Originals (10) jedoch beweisen, dass van Gogh Seil und Hände zu einem sehr viel späteren Zeitpunkt hinzugefügt hat. (11) Diese Erkenntnis allerdings blieb in der bisherigen Forschung unbeachtet und wurde für weitere Schlussfolgerungen nicht herangezogen. Wann und vor allem warum das relativ unschuldige Porträt der Nachbarin van Goghs allein durch die Hinzufügung eines Seils in „La Berceuse“ transformiert wurde – la Berceuse bedeutet im Französischen sowohl „das Wiegenlied“ als auch die „Wiegende“- verdient jedoch eine nähere Betrachtung.

Vincent van Gogh selbst erwähnt nach seinem Zusammenbruch am 23.12.1888, dem darauf folgenden Krankenhausaufenthalt in Arles und seiner Entlassung am 07.01.1889 vier mal innerhalb einer Woche in Briefen an Paul Gauguin, an seinen Bruder Theo, an seinen Freund Arnold Koning und wieder an Theo (12), dass er die durch den Ausbruch seiner Krankheit und Einlieferung ins Spital unterbrochene Arbeit an dem Porträt von Madame Roulin wieder aufgenommen habe. In dem an Gauguin gerichteten Brief vom 21.01.1889 erfahren wir überraschend von einem „Wiegenlied“.

„Aujourd 'hui j'ai recommencé la toile que j'avais peinte de Madame Roulin, celle que pour cause de mon accident était restée à l'état vague pour les mains.....Comme arrangement de couleurs impressioniste je n'ai jamais invinté mieux. Et je crois si on placat cette toile telle quelle dans un bateau de pecheurs meme d 'Islande, il y en aurait qui sentiraient là-dedans La BERCEUSE“ (13). Van Gogh gesteht in diesem Brief ferner, dass er während seines Anfalls offensichtlich gesungen habe, er, der nicht singen könne bei anderen Gelegenheiten, um genau zu sein, dass er also ein altes Ammenlied gesungen habe, während er daran dachte,

was die Wiegende sang, als sie die Seeleute schaukelte und nach der er in einem Arrangement von Farben gesucht habe, bevor er krank wurde(14).

In diesem Schreiben an Gauguin taucht die Vorstellung vom Wiegenlied (Berceuse bzw. Lullaby) zum ersten Mal in den Quellen auf. Am nächsten Tag erwähnt van Gogh auch in seinem Brief an Koning, er habe die Hände, die das Wiegeseil halten, vollendet und hoffe, (wie oben erwähnt) ein „Wiegenlied in Farbe gesungen zu haben.“(15). In seinem Brief an Theo van Gogh vom 28.01.1889 schreibt Vincent van Gogh dann – ziemlich wortgleich wie in seinem Brief an Gauguin- ein Bild gemalt zu haben, dass Islandfischer an Wiegenlieder erinnern könne (16).

Die Überzeugung, dass die Arbeit von „La Berceuse“ zunächst nur als Porträt angelegt war und nur durch das Hinzufügen des Seils zum „Wiegenlied“ wurde, drückte 1992 schon Jan Hulsker aus:“ *The implication, that she was sitting by a cradle was probably introduced with the late addition of the two pieces of cord. If one looks at the picture closely, eliminating for a moment those two insignificant details at the bottom, it becomes evident, that the hands hold nothing; they are quietly lying in the woman`s lap, consistent with the pose of a seated figure (as seen, for example, in van Goghs portrait of a lady seated by a cradle (F369, JH 1206) and in the two portraits of Père Tanguy, (F 363, JH 1361, and F 354, JH 1352). It is not clear exactly, when van Gogh added the two pieces of cord to the original picture. What we know for certain is that the portrait had for a time remained unfinished as far as the hands were concerned („restée à l`état vague pour les mains“ was the phrase van Gogh used in his letter to Gauguin). It was not before 22nd January 1889 that he mentioned “the hands holding the rope of the cradle” in his letter to Koning, and from that moment onwards the portrait of Madame Roulin could enter history as “La Berceuse”* (17).

Es bleibt festzuhalten, dass Vincent van Gogh das Porträt von Madame Roulin noch nicht vollendet hatte, als am 23. 12. 1888 der endgültige Streit mit Gauguin ausbrach und er sich am folgenden Morgen mit einer schweren Verletzung am linken Ohr im Krankenhaus von Arles wiederfand, aus dem er am 07.01.1889 zunächst als geheilt entlassen wurde.

Die Zeit zwischen seiner Entlassung und dem Verfassen der Briefe an Gauguin, Theo van Gogh und Koning, in denen er berichtete, dass er die Arbeit an dem Bild von Madame Roulin wieder aufgenommen habe, betrug mindestens 14 Tage. Als sich van Gogh laut eigener Aussage am 21.01. 1889 erneut dem Porträt widmen konnte, vollendete er jedoch nicht nur die Hände, sondern fügte ein Attribut hinzu. Das Porträt der Madame Roulin erfuhr so durch das Seil eine Metamorphose und wurde zum „Wiegenlied“, zum „Lullaby“, zur „Berceuse.“ Doch warum?

Was hat van Gogh dazu bewogen, nachträglich Madame Roulin ein Seil in den Schoß zu legen, zumal die Frau des Postmeisters ohne Blickkontakt und ganz unbeteiligt an dem fiktiven Säugling in der fiktiven Wiege bleibt. Stoisch und gedankenverloren blickt sie ins Unbestimmte. Das Seil, „Wiegetouw“ wie van Gogh schreibt (18), erscheint wie ein Fremdkörper teilweise verdeckt von den Händen und nicht verschränkt mit ihnen.

Eine Kulturgeschichte der Wiege (19) klärt darüber auf, dass gerade für das 19. Jahrhundert in Frankreich ein Schaukeln der Wiege mittels eines Wiegenbandes durchaus üblich war, doch niemals mit einem Strick. Normalerweise war eine Wiege an den Längsseiten mit 3 – 4 Knäufen versehen, um das Wiegenband daran zu befestigen. Beginnend mit einem Ende wurde das Band kreuzweise über die Bettdecke und den darunterliegenden Säugling gezurrt.

Damit wurde ein Herausfallen des Kleinkindes aus der schaukelnden Wiege verhindert. Das Wiegenband war in der Regel ein 3 – 5 cm breites, gewebtes flaches Band, mit eingewebten Mustern oder mit sorgfältigen Stickereien versehen. Ein lose herabhängendes zweites Ende schlang die Mutter oder Amme um die Hand, damit durch ein Anspannen des Bandes das Schaukeln der Wiege beginnen konnte.

Das Mutter-Kind-Porträt, das Vincent van Gogh von Madame Roulin und dem Säugling Marcelle wenige Wochen vorher anfertigte, beweist eine angemessene Baby-Ausstattung für die Tochter eines Postmeisters (20). Sollte Madame ein Band zum Schaukeln der Wiege benutzt haben, war es mit Sicherheit ein geschmücktes Band und kein Seil. Es ist daher anzunehmen, dass van Gogh das Seil aus seiner Vorstellung heraus und nicht aus einer direkten Anschauung hinzugefügt hat, zumal er zwei Enden des Seils malte, was einer normalen Handhabung des Schaukelns mit einem Endstück widersprach (21).

In allen fünf Versionen ist der Nachtrag des Seilattributs nicht unbedingt als formal gelöst zu betrachten. Die bisherigen Erklärungsversuche sind es ebenso wenig. So ist es kaum nachvollziehbar, van Gogh mangelndes Können bei der künstlerischen Gestaltung der den Strick haltenden Hände zu unterstellen (22). Wenig glaubhaft sind auch die verwirrenden Bildtitel dieser Arbeiten. Sie offenbaren die erkennbare Diskrepanz zwischen den ruhig im Schoss liegenden Händen von Madame Roulin und ihrer angeblichen Tätigkeit. Der offizielle englische Titel: „Madame Roulin Rocking The Cradle (La Berceuse)“ widerspricht der offiziellen deutschen Übersetzung: „Madame Roulin beim Spinnen (La Berceuse)“ (23). Auch wenn in der französischen Sprache das Wort „La „Berceuse“ sowohl „Wiegenlied“ als auch „die Wiegende“ bedeuten kann, sind die Titelgebungen nicht überzeugend, denn weder wiegt noch spinnst Madame.

Die seltsame Hinzufügung des Seils, die erst nach der Entlassung aus dem Krankenhaus erfolgte und in dem Ursprungsentwurf nicht vorgesehen war (24), weist dagegen auf einen komplexeren Sachverhalt hin.

Mit einem langen Brief vom 17.01.1889, geschrieben 10 Tage nach der Entlassung aus dem Krankenhaus, möchte Vincent van Gogh die Bitte seines Bruders um Aufklärung seiner fatalen Auseinandersetzung mit Gauguin erfüllen (25). Dieser Brief informiert Theo van Gogh über das enttäuschende Verhalten seines Künstlerkollegen vor, während und nach dem folgenreichen Streit am 23.12.1888, bei dem Vincent van Gogh ein Ohr verlor. Bei der Schilderung der Ereignisse befand sich Vincent van Gogh jedoch in einem tiefen Dilemma. Einerseits wollte er seinen Bruder aufklären, andererseits hatte er offenbar Gauguin gegenüber ein Versprechen abgegeben, über den Vorfall am Vorweihnachtstag, bei dem es keine weiteren Zeugen gab, zu schweigen.

Dies bestätigt Gauguin zuerst in einem Bericht über die Ereignisse am 23.12.1888 an Emile Bernhard, den dieser in einem Brief an Albert Aurier vom 01.01.1889 zum Teil in wörtlicher Rede wiedergibt. Demnach hat van Gogh unmittelbar nach der Auseinandersetzung zu Gauguin gesagt: „*Vous etes taciturn, mais moi je le serais aussie* (26).“

Es gab also ein Versprechen, über den Vorfall zu schweigen. Konsequenzen, die sich für die Forschung daraus ergeben, blieben in der schier uferlosen Literatur über van Gogh und Gauguin lange Zeit unberücksichtigt. Erst in einer 2008 erschienenen Studie über van Goghs und Gauguins Aufenthalt in Arles konnte aufgrund dieser und anderer bisher vernachlässigter Quellen der wahre Verlauf der heftigen Konfrontation zwischen den beiden Künstlern mit grosser Plausibilität entschlüsselt werden (27).

Um den Konflikt in dem oben zitierten Brief vom 17.01.1889 zu lösen, einerseits Theo van Gogh über den dramatischen Ablauf des Vorweihnachtsabends aufzuklären und andererseits sein Schweigegelöbnis gegenüber Gauguin nicht zu brechen, gibt Vincent van Gogh, wie so oft in seinem Leben, bei Beschreibungen von bestimmten Lebenssituationen Hinweise auf die Literatur.

Auf den engen Kontext zwischen Literatur und van Goghs eigener visueller Sprache wurde schon 1992 ausführlich hingewiesen: *“As in other times of crisis... van Gogh in the wake of his first nervous collapse took refuge in literature. He found that fictional situations not only provided escape from his own problems and anxieties, but also suggested metaphors for his dilemma and modes of describing and explaining the events he sought to reconstruct”* (28). In diesem Falle greift Vincent van Gogh auf ein Zitat aus einem Buch zurück, von dem er sicher sein konnte, dass es sowohl von Theo van Gogh als auch von Gauguin in Gänze gelesen worden war bzw. bis zu Ende gelesen werden würde.

In der Antwort Vincents van Goghs auf die Frage seines Bruders, „wie alles gewesen sei“, schreibt er daher am 17.01.1889: *“Gauguin, a-t-il jamais lu Tartarin sur les Alpes et se souvient-il de illustre copain Tarasconais de Tartarin qui avait une telle imagination qu'il avait du coup imaginé toute une Suisse imaginaire? Se souvient-il du noeud dans une corde retrouvé en haut des Alpes après la chute. Et toi, qui désire savoir comment étaient les choses, as-tu déjà lu le Tartarin tout entier.... Cela t'apprendrait passablement à reconnaître Gauguin. C'est très sérieusement que je t'engage à revoir ce passage dans le livre de Daudet”* (29).

Parallel dazu heißt es in dem Brief von Vincent van Gogh an Gauguin vom 21.01.1889: *„Avez-vous déjà lu Tartarin en plein maintenant? L'Imagination du midi rend copains, allez, et entre nous nous avons amitié toujours”* (30).

In beiden Fällen bittet Vincent van Gogh sowohl seinen Bruder als auch Gauguin darum, den „Tartarin“ zu Ende zu lesen.

Das Buch von Alphonse Daudet „Tartarin sur les Alpes“ war 1885 als zweiter Teil einer Romantrilogie erschienen. (31) Wie die darin beschriebenen Freunde Tartarin und Bompard erlebten nach Vincents van Gogh Einschätzung auch Gauguin und er selbst den gemeinsamen Aufenthalt im Süden Frankreichs als Herausforderung. Wie die Romanhelden von Daudet empfand auch van Gogh, dass außergewöhnliche Erlebnisse im Süden zwei Menschen zu Kameraden machen können.

Damit bezieht er sich auf das Abenteuer der beiden Protagonisten am Ende des Romans, die, aneinander angeseilt, den Montblanc besteigen und sich nach einer Wegbiegung aus den Augen verlieren. Das Seil verknötet sich plötzlich im Geröll und nach einem Ruck, den sie verspüren, kappen beide gleichzeitig in der Annahme, der andere werde abstürzen, reflexartig das sie verbindende Seil ab, der eine mit einem Messer, der andere mit einem Eispickel. Anschließend ist jeder davon überzeugt, den Freund geopfert zu haben, um nicht selbst mit in die Tiefe gerissen zu werden. Bompard kehrt allein zu den Dorfbewohnern zurück und berichtet ihnen von einem Absturz Tartarins aufgrund eines morsch gewordenen und gerissenen Seils. Bei der einsetzenden Suche entdeckte man jedoch nicht Tartarin, sondern „man fand nur am Dome du Gouter ein Stück Seil, das in einer Unebenheit des Eises hängen geblieben war. Aber dieses Seil war merkwürdigerweise an beiden Enden wie mit einem scharfen Instrument abgeschnitten worden war.“ (32) Es war ein überzeugender Beweis für die dreiste Lüge, die Bompard erfunden hatte und die anschließend von den Leuten von Tarascon geglaubt wurde, die ja so vertraut mit unwahrscheinlichen Geschichten und den tollsten und schnell widerlegten Lügen waren (33).

Der Roman schließt mit der Illustration eines Seils als Corpus delicti (34).

Wenn also van Gogh auf die Bitte seines Bruders, er möge ihm den Ablauf des Dramas schildern, nur auf das Ende des Romans von Daudet verweist, explizit den Knoten im Seil erwähnt und Gauguin mit der Figur des „illustren Bompards“ verbindet, der aus dem Stand eine ganze Schweiz herbeiphantasieren kann, so muss zwingend angenommen werden, dass auch die von Gauguin verbreitete Version des Streits, bei dem sich angeblich van Gogh mit einem Rasiermesser das Ohr abgeschnitten habe, in Wahrheit eine andere ist.

Das Seil, das van Gogh bei der Wiederaufnahme der Arbeit an dem Porträt von Madame Roulin nachträglich in ihre Hände legt, ist demzufolge eine Metapher für eine Lüge, die den bereitwillig glaubenden Dorfbewohnern erzählt wird.

Analog zu Tartarin und Bompard hatten auch van Gogh und Gauguin ausreichende Gründe, über ihr folgenreiches Verhalten an dem Abend, an dem es zur Katastrophe kam, zu schweigen. Van Gogh fühlte sich gewissermaßen mitschuldig an dem Streit, da er mit allen Mitteln versucht hatte, die Ateliergemeinschaft mit Gauguin aufrecht zu erhalten. Dieser jedoch hatte schon vor dem 23.12.1888 signalisiert, den Aufenthalt in Arles abbrechen zu wollen, was möglicherweise der Auslöser der Eskalation gewesen sein mag. Daher schwieg van Gogh entsprechend seines Gauguin gegebenen Versprechens, noch hoffend, das gemeinsame Wohnen und Arbeiten aufrecht erhalten zu können. Gauguin hingegen hatte berechnete Angst vor einer Strafverfolgung (35).

Bei der Befragung durch die Polizei erfand er eine ihn entlastende Lügengeschichte und floh anschließend nach Paris. Ganz bewusst ist er Vincent van Gogh nie wieder begegnet.

Dieser dagegen bat Gauguin vergebens um ein klärendes Gespräch. Am 17.01.1889 beklagt sich Vincent van Gogh sehr deutlich über dieses Verhalten. Zitat: „*Comment Gauguin peut il prétendre avoir craint de me déranger par sa présence alors qu'il a su que continuellement je l'ai demandé et qu'on le lui dit et redit que j'insistais à le voir à l'instant. Justement pour lui dire de garder cela pour lui et pour moi sans te déranger toi. Il n'a pas voulu écouter*“ (36).

Anstelle des von Theo van Goghs gewünschten Berichtes über die Vorfälle am späten Vorweihnachtsabend legt er dem noch nicht ganz fertig gestellten Porträt von Madame Roulin nachträglich ein Seil in den Schoss. Um sicher gehen zu können, dass die Anspielung verstanden wird, bittet van Gogh ausdrücklich sowohl seinen Bruder als auch Gauguin, den „Tartarin“ jetzt ganz zu Ende lesen, wird doch erst am Schluss des Romans die zentrale Bedeutung des „Seils“ entschlüsselt.

Nach dem 21.01.1889 vollendete van Gogh die 1. Version der „Berceuse“, der in kurzen Abständen das 2. und 3. Duplikat folgten. Am 03.02. 1889 kündigt er den Beginn einer 4. „Berceuse“ an, doch der rituelle Charakter der zwanghaften Wiederholungen führte zu einem zweiten Krankheitsschub. Am 07. 02. 1889 wurde Vincent van Gogh erneut in das Spital eingewiesen. Er weinte nur und war unfähig zu sprechen.

Von der Darstellung der „Berceuse“ hatte van Gogh je ein Exemplar für die zu dieser Zeit für ihn wichtigsten Menschen vorgesehen: Theo van Gogh, Paul Gauguin, Emil Bernard und die Familie Roulin. Eine Version behielt van Gogh für sich (37). Alle 5 Porträts von Madame Roulin, genannt „La Berceuse“, sind heute in den Museen der Öffentlichkeit zugänglich.

Anmerkungen

1. Faille, Jacob Baart, de la, The works of Vincent van Gogh, His paintings and drawings, Amsterdam 1970
2. Museum of Fine Arts, Boston, Vincent van Gogh, F 508, 22.01.1889 The Art Institut of Chicago, Vincent van Gogh, F 505, 29.01.1889 The Metropolitan Museum of Art, New York, Vincent van Gogh, F 506, 29.01.1889 Stedelijk Museum Amsterdam, Vincent van Gogh, F 507, 22.01.1889 Kröller Möller Museum Otterlo, Vincent van Gogh, F504, 29.03.1889
3. Pierre Loti, Pecheur d `Island, Paris 1886
4. "Über dieses Bild hatte ich zu Gauguin gesagt, als wir einmal von den Islandfischern sprachen und von ihrer schwermütigen Einsamkeit, allein auf ödem Meer Gefahren ausgesetzt, ich hatte also zu Gauguin gesagt, daß mir im Laufe dieser freundschaftlichen Gespräche die Idee gekommen sei, ein Bild zu malen, vor dem die Seeleute, diese Kinder und Märtyrer zugleich, wenn sie es in der Kabine eines Islandfischerbootes sähen, ein Gefühl verspürten, als würden sie eingewiegt, als hörten sie wieder ihr eigenes Wiegenlied". Übers. Eva Schumann, Hrsg. Fritz Erpel, Vincent van Gogh, sämtl. Briefe, Bd. 4, S. 240, Berlin 1965/68, vgl. <http://vangoghletters.org/vg/letters/let743/letter.html>.
5. Die folgende Beschreibung bezieht sich auf die Bostoner Arbeit, die Kristin Hoermann Lister aufgrund ihrer Untersuchung überzeugend als die erste Version des Porträts identifiziert. Vgl. Kristin Hoermann Lister, Tracing a transformation: Madame Roulin into La Berceuse", in: van Gogh Museum Journal 2001, S. 63 – 83.
6. Vincent van Gogh an Arnold Koning, Brief 740 v. 22.01.1889, hier zitiert aus [http:// Vangoghletters.org](http://Vangoghletters.org), vgl. Anm. 4
7. Hoermann Lister 2001, vgl. Anm. 5
8. Erste Hinweise finden sich bei Roland Dorn in: "The Arles period: symbolic means, decorative ends", in : Van Gogh face to face, Ausst. Katalog The Detroit Institute of Arts, Detroit 2000, S. 140-141. Als Hoermann Lister einzelne Folien der „Berceuse“ aufeinander legte, waren die Übereinstimmungen erstaunlich. Sie machte die Beobachtung, dass, Zitat "the similarities thus revealed were so astonishing, that it was immediately obvious- even without primary evidence- that the artist had indeed used the tracing method." Hoermann Lister 2001, Anm. 5, S. 65
9. Hoermann Lister 2001, Anm. 5, S. 79: „Hände und Seil bereiteten van Gogh die größten Schwierigkeiten.“ Übers. d. V.
10. Die Autorin folgt Hoermann Listers Auffassung, dass die Version der Bostoner „Berceuse“ der Prototyp ist, dem die anderen vier folgen. Vgl. Anm. 5
11. „Microscopic examination has revealed, that the Boston and the Amsterdam versions had areas, that were completely dry, when subsequent layers, including the hands and rope, were added and that the Chicago and New York versions were painted very quickly, wet-into-wet- as was the Otterlo version.“ Zitat Hoermann Lister 2001, vgl. Anm. 5, S. 73
12. Vincent van Gogh an Paul Gauguin, Brief 739 v. 21. 01. 1889, Vincent van Gogh an Theo van Gogh, Brief 741 v. 22.01.1889 Vincent van Gogh an Arnold Koning, Brief 740 v. 22.01.1889 Vincent van Gogh an Theo van Gogh Brief 743 v. 28.01.1889 Alle Briefe aus: <http://vangoghletters.org>
13. „Heute habe ich die Arbeit an dem Bild von Madame Roulin wieder aufgenommen, die, was die Hände betrifft, wegen meines Unfalls in einem vagen Zustand geblieben waren....Was das Arrangement der impressionistischen

- Farben anbetrifft, habe ich niemals Besseres erfunden. Und ich glaube, wenn man diese Leinwand genauso, wie sie ist, in einem Boot, selbst in einem Islandfischerboot platzieren würde, gäbe es Einige, die das Wiegenlied in ihr fühlen würden.“ Übers. d. V., Brief Vincent van Gogh an Paul Gauguin, Brief 739 v. 21. 01. 1889 vgl. Anm. 12
14. Es wird vermutet, dass das kleine Symbol eines Fisches mit der Inschrift ictus als Randzeichnung neben van Goghs Satzende „avant tomber malade“ (bevor ich krank wurde) nachträglich von Gauguin hinzugefügt wurde. (vgl. Anm. 12, Brief 739 v. 21.01.1889, dort Anm. 10.) Da Gauguin nicht Mediziner, sondern ein versierter Fechter war, hat er offensichtlich das Wort ictus in einem ihm geläufigeren Sinne benutzt. In Fechtkreisen bedeutet es Hieb, Schlag, Getroffen. Zur Bedeutung des Wortes Ictus bei Gauguin s. Kaufmann, Wildegans, Van Goghs Ohr, Berlin 2008, S. 326
 15. Vincent van Gogh an Arnold Koning, Brief 740 v. 22.01.1889, vgl. Anm. 12
 16. Vincent van Gogh an Theo van Gogh, Brief 743 v. 28.01.1889, vgl. Anm. 12
 17. Jan Hulster, Van Gogh, Roulin and the two Arlésienne, The Burlington Magazine, No. 1074, Vol. 134, Sept. 1992, S. 577: “ Die Schlußfolgerung, dass sie bei einer Wiege sitzt, wurde wahrscheinlich aufgrund der späten Hinzufügung der beiden Seilstücke gezogen. Wenn man das Bild genau ansieht und für einen Moment diese beiden bedeutungslosen Details im unteren Bildteil außer acht lässt, erkennt man ganz deutlich, dass die Hände nichts halten; sie liegen ruhig im Schoß der Frau, wie es der Pose einer sitzenden Frau entspricht (z.B. zu sehen bei van Goghs Porträt einer an einer Wiege sitzenden Dame (F 369, JH 1206) und bei den beiden Porträts von Pierre Tanguy (F 363 und F 354, JH 1361 und JH1352). Es ist nicht ganz klar, wann van Gogh die beiden Seilstücke dem Originalbild hinzugefügt hat. Was wir sicher wissen ist, dass das Porträt einige Zeit unvollendet blieb, was die Hände betrifft. Er erwähnte das Seil nicht vor dem 22.01.1889 :“ Die Hände, die das Wiegenseil halten“ in einem Brief an Koning, und von dem Moment an konnte das Porträt von Madame Roulin als „La Berceuse“ in die Geschichte eingehen.“ Übers. d. V.
 18. Vgl. Anm. 15, Vincent van Gogh schreibt in holländisch, wiegetouw gleich Wiegeseil.
 19. Vgl. Friedrich von Zglinicki, die Wiege, volkskundlich, kulturgeschichtlich, kunstwissenschaftlich, medizinhistorisch, 1979 Regensburg, ferner Ferd. Fellingner, Das Kind in der altfranzösischen Literatur, Göttingen 1908. Zitat:“ Damit nun der Säugling bei der schaukelnden Bewegung der Wiege nicht herausfallen konnte, band man ihn mit Bändern fest.... Auf diese Wiegenbänder scheint man besondere Sorgfalt verwandt zu haben.“ Ebd. S. 121
 20. Vgl. Vincent van Gogh, Madame Roulin mit ihrem Kind Marcelle, Dez. 1888, F 490, JH 1637, Philadelphia, Philadelphia Museum Of Art
 21. Durch Vincents van Goghs kurzes Zusammenleben mit der verarmten Prostituierten Sien und ihren Kindern, darunter einem Säugling, mag vielleicht die Erinnerung an ein Wiegenseil oder Strick hervorgerufen worden sein.
 22. Zitat:“ Der Griff und die Spannung in dem Seil stellten eine besondere Herausforderung für einen Künstler dar, der schon immer Probleme mit der Darstellung von Händen hatte.“ Steven Naifeh, Gregory White Smith, Van Gogh, sein Leben, Frankfurt/M., 2012, S. 905
 23. Der Titel „Madame Roulin Rocking The Cradle (La Berceuse) wird für alle Arbeiten dieser Serie benutzt. Vgl. Originalausgabe des Ausstell. Katalogs Van Gogh und Gauguin, The Studio of the South, Douglas W. Druick u. Peter Kost

Zegers, Art Institut of Chicago, van Gogh Museum Amsterdam, 2001; Dort Abb. 141, S. 261, Abb. 14, S. 271, Abb. 19, 20, 21, S. 273. In der offiziellen deutschen Übersetzung dieses Katalogs tragen die Arbeiten den Titel: "Madame Roulin beim Spinnen (La Berceuse). Vgl. Abb. 141, S. 261, Abb. 14, S. 271, Abb. 19, 20, 21, S. 273

24. In Vorbereitung der Ausstellung „Van Gogh and Gauguin, The Studio of the South, vgl. Anm. 23, wurde der Großteil der Gemälde mit naturwissenschaftlichen Methoden untersucht, so auch die Serie „La Berceuse“. Vgl. Anm. 5, dort Anm. 2; Dieser Untersuchung zufolge war das Seil nicht Bestandteil der anfänglichen Entwurfszeichnung: "The rope was not part of the initial underdrawing..." ebd. S. 76. Es stellt sich die Frage, ob die Andeutung eines Pinselstrichs auf dem ersten nassen Untergrund eine Markierung für den zukünftigen Verlauf des Seils oder für einen Faltenwurf im Rockschoß von Madame Roulin bedeutet.
25. Vincent van Gogh an Theo van Gogh, Brief 736 v. 17.01.1889, zit. nach <http://vangoghletters.org>.
26. "Sie sind schweigsam, aber ich werde es auch sein." Übers. d. V.; Zitat aus dem Brief von Emile Bernard an Albert Aurier, Poststempel v. 01.01.1889, Faksimile und Transcript Auktionshaus Nouveau Drouot, Paris v. 29.03.1985
27. Hans Kaufmann, Rita Wildegans, van Goghs Ohr, Berlin 2008
28. Vgl. Judy Sund, True to temperament, Cambridge University Press 1992, Zitat S. 215: "Wie in anderen Krisenzeiten flüchtete sich van Gogh in die Literatur, als er nach seinem ersten Nervenkolaps erwachte. Er fand, dass fiktionale Situationen nicht nur Flucht vor seinen eigenen Problemen und Ängsten ermöglichten, sondern auch Metaphern boten für seine Zwangslage, Ereignisse, die er zu rekonstruieren versuchte, beschreiben und erklären zu müssen." Übers. d. Verf.
29. Vincent van Gogh an Theo van Gogh, Brief 736 v. 17.01.1889, s. Anm. 25: "Gauguin, hat er jemals „Tartarin in den Alpen" gelesen und erinnert er sich an den vortrefflichen Tarasconer Gefährten von Tartarin, der soviel Einbildungskraft hatte, dass er sich im Handumdrehen eine ganze erdichtete Schweiz zusammenphantasierte? Erinnert er sich an den Knoten im Seil, das er oben in den Alpen wieder fand, nachdem er abgestürzt war? Und Du, der Du wissen willst, wie alles zugegangen ist, hast Du schon den ganzen Tartarin gelesen? Das würde Dir so ziemlich ein Licht aufstecken, um Gauguin richtig zu sehen. Ganz ernstlich bitte ich Dich, diese Stelle in Daudets Buch noch einmal zu lesen". Übers. Eva Schumann/Hrsg. Fritz Erpel, Van Gogh sämtl. Briefe, Bd. 4, S. 233
30. Vincent van Gogh an Paul Gauguin, Brief 739 v. 21.01.1889, s. Anm. 12: "Haben Sie den Tartarin jetzt voll und ganz gelesen? Das Erlebnis des Südens macht einen nun mal voll und ganz zu Kameraden, nicht wahr, und zwischen uns wird immer Freundschaft bestehen."
31. Alphonse Daudet, Tartarin sur les Alpes, Calmann-Lévy, Paris 1885, Edition Figaro. Im gleichen Jahr erschien eine 2. Edition bei Dubuisson, Paris; 1886 folgte eine 3. Edition und so fort jeweils in kurzen Abständen in unterschiedlichen Verlagshäusern und mit unterschiedlichen Illustrationen, so auch des Seils. Ich beziehe mich auf die Erstausgabe Calmann-Lévy Paris, Nov. 1885
32. Alphonse Daudet, Tartarin sur les Alpes, ebd. Zitat S. 319
33. ebd. S. 333
34. ebd. S. 334

35. Gauguin verließ Arles fluchtartig und hinterließ außer der Fechtmaske, den Fechthandschuhen und den Skizzenbüchern seine Haustürschlüssel. Die Dinge wurden ihm auf seine Bitten hin nachgeschickt.
36. Zitat: "Wie kann Gauguin behaupten, er habe gefürchtet, mich durch seine Anwesenheit aufzuregen. Er kann doch schwerlich behaupten, gewusst zu haben, dass ich andauernd nach ihm fragte und dass man ihm immer wieder gesagt hat, ich wolle ihn unbedingt gleich sehen. Denn ich wollte ihm ja gerade sagen, die ganze Sache müsste zwischen ihm und mir bleiben. Du dürftest nicht beunruhigt werden. Er hat nicht hören wollen." Brief 736 v. 17.01.1889, Vincent van Gogh an Theo van Gogh, vgl. <http://vangoghletters.org>, Übers. Eva Schumann/ Fritz Erpel, vgl. Anm. 4, Bd. 4, S. 231
37. Später hatte van Gogh ein Bild der „Berceuse“ hängend zwischen 2 seiner Bilder „Sonnenblumen in einer Vase“, die das Schlafzimmer von Paul Gauguin in Arles geschmückt hatten, als Mittelteil eines Triptychons vorgesehen. Vgl. Vincent van Gogh an Theo van Gogh, Brief 776 v. 23. Mai 1889, zit. nach <http://vangoghletters.org>.