

**Van Gogh**

# Stillleben

Publikationen des Museums Barberini

Herausgegeben von

Ortrud Westheider und Michael Philipp

Ausstellung und Katalog: Michael Philipp

Mit Beiträgen von

Sjraar van Heugten

Valerie Hortolani

Stefan Koldehoff

Michael Philipp

Eliza Rathbone

Oliver Tostmann

Marije Vellekoop

Michael F. Zimmermann

**In Zusammenarbeit mit dem  
Kröller-Müller Museum, Otterlo,  
und dem Van Gogh Museum, Amsterdam**

**Unter der Schirmherrschaft des Botschafters des  
Königreichs der Niederlande in Deutschland, S. E. Wepke Kingma**



Königreich der Niederlande

# Inhalt

## 7 Vorwort

### Essays

- 12 Kraft des Alltäglichen.  
Die Stillleben Vincent van Goghs  
*Sjraar van Heugten*
- 28 Tradition und Anverwandlung.  
Zur Rezeption der niederländischen Alten  
Meister in den Stillleben Van Goghs  
*Michael Philipp*
- 52 Von „Rotzfarben“ zu „starken“ Farbtönen.  
Van Gogh und die Farbenlehre  
*Marije Vellekoop*
- 66 „Hauptsächlich malt er Blumen“.  
Van Goghs Pariser Blumenstillleben  
*Stefan Koldehoff*
- 86 Von der Stille ins Leben.  
Van Goghs späte Stillleben  
*Eliza Rathbone*
- 100 Van Gogh – oder nicht?  
Fälschungen, Kopien und falsche  
Zuschreibungen von Van Goghs Stillleben  
*Oliver Tostmann*
- 116 Fetisch und Entfremdung.  
Van Gogh und das Ende des Stilllebens  
*Michael F. Zimmermann*

## 132 Katalog der ausgestellten Werke

*Michael Philipp und Valerie Hortolani*

### Anhang

- 188 Vincent van Gogh. Biographie  
*Valerie Hortolani*
- 202 „Einen gegebenen Gegenstand,  
gleich welcher Form und Farbe,  
ohne Zögern zu malen“.  
Van Gogh in seinen Briefen  
über Stillleben  
*Zusammengestellt von Michael Philipp*
- 224 „Das ist schmerzliche Ergründung der Dinge“.  
Zeitzeugen, Sammler und Philosophen  
über Van Goghs Stillleben  
*Zusammengestellt von Michael Philipp*
- 238 Die Stillleben Vincent van Goghs.  
Ein Verzeichnis
- 258 Auswahlbibliographie
- 262 Abbildungsnachweis
- 263 Autorinnen und Autoren

# **Tradition und Anverwandlung.**

## **Zur Rezeption der niederländischen Alten Meister in den Stillleben Van Goghs**

*Michael Philipp*

Über seine intensive Auseinandersetzung mit der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts geben die Briefe Vincent van Goghs detailliert Auskunft. Von Besuchen der Museen in London, Dordrecht, Amsterdam, Paris und Antwerpen<sup>1</sup> berichtete er seinem Bruder Theo ebenso wie von der Lektüre des Standardwerks *Les maîtres d'autrefois* (Die Alten Meister) von Eugène Fromentin<sup>2</sup> oder von der Kenntnisnahme photographischer Reproduktionen von Gemälden Alter Meister, etwa Rembrandts *Saskia als Mädchen* (1633, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister).<sup>3</sup> Rembrandt van Rijn und Frans Hals waren die von Van Gogh am meisten verehrten niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts. Enthusiastisch schrieb er etwa nach einem Besuch des erst kurz zuvor eröffneten Rijksmuseums in Amsterdam im Oktober 1885 an seinen Bruder: „Wie notwendig ist es, in dieser Zeit mal alte holländische Gemälde anzusehen!“<sup>4</sup> Dabei ging es ihm weniger um das Dargestellte als um die Art der Darstellung, um die künstlerische Verfahrensweise. So bewunderte er bei Rembrandt und Hals, aber auch bei Jacob van Ruisdael, dass sie „du premier coup“ arbeiteten, auf den ersten Anlauf setzten, also die rasche Malweise und den sicheren Pinselstrich.

Ruisdael war Landschaftsmaler, Hals Portraitist, Rembrandt Historienmaler – mit Stillleben ist keiner von ihnen hervorgetreten, Rembrandt setzte sie allenfalls als Beiwerk ein.<sup>5</sup> So kann von ihrem Werk keine direkte Linie zu Van Goghs Stillleben gezogen werden. Ohnehin gibt es kaum Hinweise auf eine eingehendere Beschäftigung Van Goghs mit den Stillleben des 17. Jahrhunderts – immerhin eine Leitgattung der niederländischen Malerei in jener Zeit. Eine der wenigen Erwähnungen findet sich ein passant in einem Brief an Theo van Gogh vom Oktober 1885, in dem er ein Stillleben von Maria Vos aus dem Jahr 1870 als „wirklich van Beijerenartig“ lobt<sup>6</sup> – demnach scheint ihm das Werk von Abraham van Beijeren (um 1620/21–1690), einem für seine Fischstillleben bekannten Maler, so vertraut gewesen zu sein, dass er dessen Namen wie selbstverständlich anführte.

Ob sich diese selbstverständliche Verwendung zu Van Goghs Stillleben in Beziehung setzen lässt, ist bisher noch nicht untersucht worden,<sup>7</sup> so genaue Analysen seines künstlerischen Werdegangs<sup>8</sup> oder seiner Auseinandersetzung mit den Malern des 17. Jahrhunderts<sup>9</sup> auch vorliegen. Dieser Beitrag geht der Frage nach, wie sich die Stillleben Van Goghs zu denen der niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts verhalten. Dabei werden zunächst bei drei zentralen Gattungen – Mahlzeit-, Vanitas- und Blumenstillleben – Ähnlichkeiten und Unterschiede in der Motivwahl aufgezeigt. Anschließend werden die unterschiedliche Kompositions- und Darstellungsweise und schließlich eventuelle Übereinstimmungen in den Interpretationsmöglichkeiten untersucht. Die hier herangezogenen Gemälde des 17. Jahrhunderts stehen stellvertretend für eine jeweils nicht zu überschauende Zahl an Werken der verschiedenen Gattungen des Stilllebens.

Dabei geht es nicht darum, welche einzelnen Stillleben Alter Meister Van Gogh in den sechs Jahren seiner Tätigkeit für die Kunsthändlung Goupil & Cie.<sup>10</sup> und in Museen im Original oder in Büchern abgebildet gesehen<sup>11</sup> und ob er davon konkrete Anregungen bezogen hat. Vielmehr ist davon auszugehen, dass er sich in einem Kulturraum bewegte, in dem die bildliche Überlieferung des Goldenen Jahrhunderts präsent war.<sup>12</sup> Das dürfte auch für die im 17. Jahrhundert in den Niederlanden ausgeprägte Emblematik gelten,<sup>13</sup> die im 19. Jahrhundert im niederländischen Protestantismus wieder beliebt wurde und die Van Gogh durch seine protestantische Prägung gegenwärtig war.<sup>14</sup> Dieser Aspekt kann im Folgenden ebenso wenig

einbezogen werden wie die allgemeine Rezeption von Altmeister-Gemälden durch niederländische Maler und Malerinnen im 19. Jahrhundert; Van Gogh stand mit seinem Blick auf das Goldene Jahrhundert keineswegs allein.<sup>15</sup> Und schließlich kann hier nicht behandelt werden, welche Rolle für die Stillleben Van Goghs die Wahrnehmung der Werke seiner Zeitgenossen spielte, etwa der Impressionisten,<sup>16</sup> aber auch von Adolphe Monticelli (1824–1886) oder Ernest Quost (1842–1931).<sup>17</sup> Die hier folgende Fokussierung auf die Beziehung Van Goghs zu den niederländischen Stillleben des 17. Jahrhunderts untersucht ein bisher nicht behandeltes Thema, begreift diesen Gesichtspunkt aber als nur einen von vielen Aspekten im Werk des Malers. Zunächst werden in einem kurzen Exkurs die Grundzüge der niederländischen Stilllebenmalerei erläutert.

#### *Die Wirklichkeitsnachahmung der Alten Meister*

Die Gattung der Stillleben hatte ihren Ausgangspunkt in den Markt- und Küchenszenen, die Pieter Aertsen und Joachim Beuckelaer in der Mitte des 16. Jahrhunderts in Antwerpen fertigten.<sup>18</sup> Spielten bei ihnen noch Figuren und die damit vorgebrachten moralischen Mahnungen oder biblischen Erzählungen wie in Pieter Aertsens *Christus im Haus von Martha und Maria* von 1553 (Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam) eine Rolle, entwickelte sich kurz nach 1600 das autonome Stillleben in zahlreichen Ausprägungen: Mahlzeit-, Fisch-, Früchte-, Prunk-, Jagd-, Vanitas-, Blumen-, Muschel- oder Bücher-Stillleben entstanden in Haarlem, Leiden oder Amsterdam in großer Zahl. Während diese thematische Vielfalt unterschiedlichen Bedürfnissen der Käufer folgte, war für die Maler die Möglichkeit zentral, in diesem Genre ihr technisches Können, ihre handwerkliche Geschicklichkeit und die Fähigkeit zur Nachahmung zu demonstrieren.<sup>19</sup>

Bereits in seinem *Schilder-boeck* von 1604, der ersten niederländischen Kunstgeschichte, hatte Karel van Mander die mimetische Qualität der Ölmalerei betont. Der Maler und Kunstdtheoretiker Philips Angel pries in seinem *Lof der schilder-konst* (Lob der Malerei) 1642 die „schijn eyghentliche kracht“, die Kraft der Wirklichkeitsnachahmung der Malerei.<sup>20</sup> Die Maler steigerten den Illusionismus der Wiedergabe unterschiedlichster Objekte bis zur Augentäuschung des *Trompe-l’œil*. Obwohl bei Käufern und Betrachtern beliebt, brachten einige zeitgenössische Kunstdtheoretiker dem Genre Geringschätzung entgegen, da es der Historienmalerei unterlegen sei. Der Rembrandt-Schüler Samuel van Hoogstraten etwa bezeichnete in seiner *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst* (Einführung in die Hohe Schule der Malerei) 1678 Stilllebenmaler als „normale Soldaten im Feldlager der Kunst“; sie malten nur Dinge, die „auch wenn sie ganz nett sind, nur Fingerübungen der Kunst sind“.<sup>21</sup>

Auch wenn Stillleben weniger angesehen waren als Gemälde anderer Gattungen, waren sie in den niederländischen Museen des 19. Jahrhunderts präsent. Der französische Kunstkritiker Théophile Thoré wies 1858–1860 in seiner Beschreibung der *Musées de la Hollande* bei der Darstellung des Museums Van der Hoop in Amsterdam darauf hin, „die Maler der Blumen und Früchte, des Wildbrets, der Vögel dürfen in einer Sammlung holländischer Kunst nicht fehlen“.<sup>22</sup> In diesem Museum sah Thoré Stillleben von Melchior de Hondecoeter, Jan van Huijsom, Abraham Mignon, Rachel Ruysch und Jan Weenix. Das bis 1885 im Amsterdamer Trippenhuis untergebrachte Rijksmuseum zeigte Thoré zufolge Stillleben von mindestens acht

Malern, darunter Abraham van Beijeren, das Mauritshuis in Den Haag von fünf.<sup>23</sup> Der Katalog von Abraham Bredius von 1886 des neu eröffneten Rijksmuseums, das die Sammlung Van der Hoop und den Bestand des Trippenhuis vereinigte, verzeichnet annähernd 30 Stillleben des 17. Jahrhunderts.<sup>24</sup>

Die Blüte des niederländischen Stilllebens im 17. Jahrhundert steht im Kontext umfassender mentalitätsgeschichtlicher und sozialer Änderungen; sie hat ihre Gründe religionsgeschichtlich im Nachlassen der mittelalterlichen Jenseitsangst und der Hinwendung zur Dingwelt; wirtschaftlich in der kapitalistischen Orientierung auf den Handel und der Sicht auf die Welt als Ware, der Verdinglichung oder Fetischisierung (vgl. den Beitrag von Michael F. Zimmermann, S. 116–131); gesellschaftlich in der Entstehung eines kaufkräftigen, auf Repräsentation bedachten Bürgertums. In den nördlichen Niederlanden kam noch der Wegfall kirchlicher Aufträge nach der Reformation hinzu.

Die verschiedenen Deutungsansätze niederländischer Stillleben als Medium moralischer Belehrung und tiefssinniger Anspielungen,<sup>25</sup> als mimetische „Kunst der Beschreibung“<sup>26</sup>, als soziologisch und ökonomisch zu lesende Dokumente des Frühkapitalismus<sup>27</sup> oder als semiotischer Wettstreit zwischen sprachlichem und visuellem Diskurs<sup>28</sup> spielen für die Betrachtung der Stillleben Van Goghs keine Rolle, da sich diese Interpretationsansätze auf das 17. Jahrhundert beziehen. Aus der Fülle der verschiedenen Gattungen des Stilllebens werden im Folgenden die drei wichtigsten Arten hinsichtlich ihrer Parallelen zu Van Goghs Motivwelt befragt: Mahlzeiten-Stillleben, Vanitas-Darstellungen und Blumenbilder.

#### *Motive aus dem Bildgedächtnis*

Die meisten Motive auf Van Goghs Stillleben sind gewöhnlich und der Alltagswelt entnommen. Neben Zweigen oder vielfältigen Blumenarrangements – zahlenmäßig die größte Gruppe seiner Stillleben – zeigte Van Gogh etwa Obst und Gemüse, Fische oder Bücher sowie Flaschen und Gefäße. Fast alle seine Motive hatten bereits die Stilllebenmaler des 17. Jahrhunderts häufig dargestellt. Ausnahmen sind zum einen die Körbe mit Kartoffeln (Abb. S. 59, 123), zum anderen die Schuhe (Abb. S. 126).

Dabei waren im 17. Jahrhundert in den Niederlanden Kartoffeln keineswegs unbekannt: Die erste Pflanze hatte den Botanischen Garten in Leiden 1593 erreicht, aber es dauerte noch lange, bis Kartoffeln als Lebensmittel Verbreitung fanden. Zwar hatte Jan van Somer bereits 1676 das Mezzotinto *Die eifrigie Küchenmagd* angefertigt<sup>29</sup> – eine Interieurszene mit einer jungen Hausangestellten, die Kartoffeln schält –, aber die dunklen Knollen fanden keinen Eingang in die Stillleben des Goldenen Jahrhunderts.<sup>30</sup> Erst Van Gogh nahm sie neben anderen Objekten im Dezember 1881 in sein erstes Gemälde auf (> 1; Kat. 1) und machte sie im September 1885 als Hauptthema in einer Serie von Stillleben bildwürdig (> 20, 22, 30, 32, 33).

Mangelnde Dignität eignet auch der Fußbekleidung, obwohl in der niederländischen Malerei schon bei Jan van Eycks *Arnolfini-Hochzeit* von 1434 (The National Gallery, London) ein Paar Schuhe – isoliert von ihrem Träger – eine prominente Rolle spielt. Aber ein Genre, das zumeist Szenen *auf dem Tisch*, und nicht darunter, zeigt, hat für das dem Boden verbundene Schuhwerk naturgemäß wenig übrig. Sofern ein Stillleben



1 Jacob van Hulsdonck:  
*Stillleben mit Zitronen, Orangen und Granatapfel*, um 1620–1640  
The J. Paul Getty Museum, Los Angeles



2 Vincent van Gogh:  
*Korb mit Zitronen und Flasche*, 1888 (→ 137; Kat. 22)  
Kröller-Müller Museum, Otterlo

# „Hauptsächlich malt er Blumen“. Van Goghs Pariser Blumenstillleben

Stefan Koldehoff

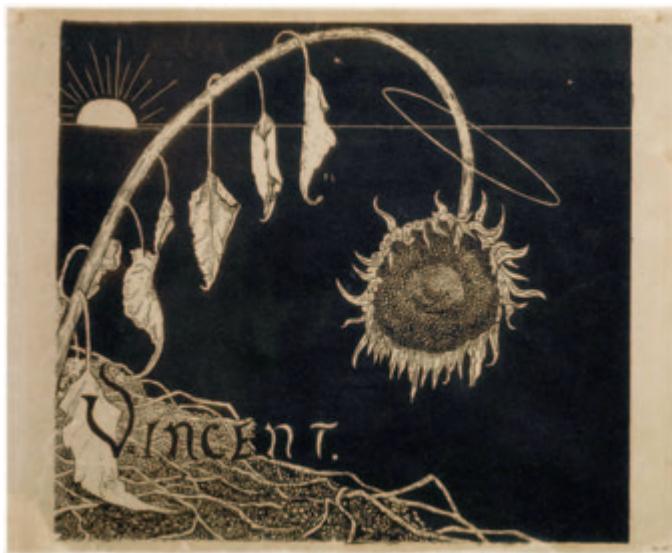
„An die Wände des Zimmers, in dem er aufgebahrt lag, waren all seine letzten Gemälde genagelt worden, sie formten eine Art Heiligschein um ihn herum und machten – durch die Brillanz des Genies, das aus ihnen leuchtete – diesen Tod für uns Künstler noch schmerzhafter. Auf dem Sarg lag ein einfaches weißes Tuch, dann Unmengen von Blumen, Sonnenblumen, die er so sehr liebte, gelbe Dahlien, gelbe Blumen überall. Das war seine Lieblingsfarbe, Symbol des Lichtes, von dem er in den Herzen wie in den Bildern träumte.“<sup>1</sup>  
Émile Bernard über Vincent van Goghs Beerdigung, 31.7.1890

Das Motiv, mit dem Vincent van Gogh seit Jahrzehnten und eigentlich bereits seit seinem Tod – wie das Eingangszitat von Émile Bernard zeigt – stets in Verbindung gebracht wird, sind seine Blumen. Schon den Titel des Katalogs zur ersten Van-Gogh-Ausstellung, die im Dezember 1892 mit Bildern aus dem Nachlass im Kunstzaal Panorama in Amsterdam stattfand, zierte eine symbolistische Lithographie mit einer verblühten Sonnenblume, um deren herabhängenden Stängel ein Heiligschein schwebt (Abb. 1). Damit wurde die Richtung der Van-Gogh-Rezeption für viele Jahre und Jahrzehnte vorgegeben, auch wenn der Maler und Graphiker Richard Nicolaüs Roland Holst, von dem die Illustration stammt, in seinem Vorwort bereits damals feststellte: „Kunst ist eine Handelsware wie jede andere geworden, sogar eine sehr spekulative Handelsware.“<sup>2</sup>

Auch die nach 1900 erschienenen ersten Monographien über Van Goghs Leben und Werk sind häufig mit seinen Blumenbildern illustriert, nicht nur mit den bekannten Sonnenblumen.<sup>3</sup> Die ursprünglich sieben Varianten von Sonnenblumen in einer Vase, die innerhalb eines halben Jahres in Südfrankreich entstanden, zählen heute zu den Ikonen der Moderne (> 142–145, 153–155; Abb. S. 88). Sie waren schon früh auf Ausstellungen zu sehen und begründeten Van Goghs Ruf als Kolorist. Sein Kollege Paul Gauguin stellte Van Gogh auf einem Gemälde sogar beim Malen eines Sonnenblumenbildes dar; die Blüten stehen in einer blauen Vase direkt vor ihm (Abb. 2). Neben Portraits, die befreundete Kollegen von ihm malten, zeigt dieses Gemälde Van Gogh ausgerechnet als Maler von Blumen.

Dabei hinterließ Vincent van Gogh gar nicht so viele Blumenstillleben, wie die öffentliche Wahrnehmung vermuten ließe. Rund 2150 Gemälde, Zeichnungen und Skizzen umfasst sein gesamtes nachgelassenes Œuvre. Lässt man die Darstellungen von Blumen in Gärten oder in der freien Natur außer Acht, bleiben gerade einmal 60 Arbeiten übrig, auf denen bewusst arrangierte Blumenstillleben zu sehen sind – das sind nicht einmal drei Prozent des Gesamtwerks.

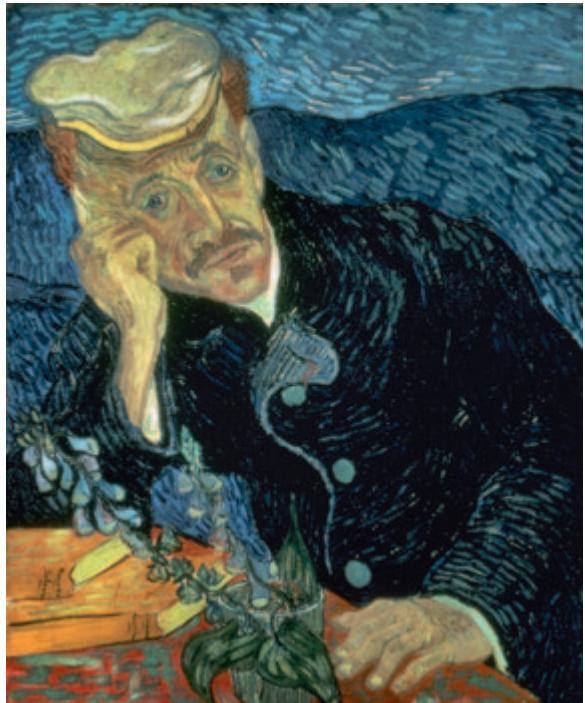
Mehr als die Hälfte davon entstand in den 23 Monaten zwischen März 1886 und Februar 1888, als Van Gogh bei seinem Bruder Theo in Paris lebte. In diesen knapp zwei Jahren veränderte sich sein Stil nachhaltig. Diese Zeit war für Van Goghs künstlerische Entwicklung entscheidend: Er wandte sich von der Maltradition seiner niederländischen Heimat ab und jener zeitgenössischen Moderne zu, über die er in den Niederlanden zwar schon gelesen hatte, der er nun in der französischen Hauptstadt aber zum ersten Mal direkt begegnete. Diese Entwicklung lässt sich anhand der Blumenstillleben, die in dieser Zeit entstanden, nachvollziehen. Der folgende Beitrag beschreibt die entscheidende künstlerische Entwicklung, die Van Gogh während seines Paris-Aufenthalts



1 Richard Nicolaüs Roland Holst:  
Lithographie auf dem Umschlag des Katalogs zur  
Van-Gogh-Ausstellung im Kunstzaal Panorama,  
Amsterdam, 1892



2 Paul Gauguin:  
*Portrait Vincent van Gogh, Sonnenblumen malend, 1888*  
Van Gogh Museum, Amsterdam (Vincent van Gogh Foundation)



7 Vincent van Gogh:  
*Portrait des Dr. Gachet*, 1890 (F 753)  
Privatsammlung



6 Vincent van Gogh:  
*Vase mit Oleander und Büchern*, 1888 (147)  
The Metropolitan Museum of Art, New York

Delacroix, Maler von edler Abkunft – der eine Sonne im Kopf und einen Sturm im Herzen trug – der von Kriegern zu Heiligen ging – von Heiligen zu Liebenden – von Liebenden zu Tigern – und vom Tiger zu den Blumen.“<sup>18</sup>

Kurz vor seinem Gang nach Saint-Rémy schrieb Van Gogh im Mai 1889 an seinen Bruder Theo: „Gewiss macht die Farbe Fortschritte, eben durch die Impressionisten, selbst wenn sie ausscheren. – Aber Delacroix ist schon vollommener als sie gewesen.“<sup>19</sup> Theo van Gogh stimmte mit seinem Bruder in dieser Beurteilung des künstlerischen Rangs überein und ermahnte ihn in seiner Antwort: „Denk an die Stillleben & an die Blumen, die Delacroix gemacht hat, als er zu George Sand aufs Land ging.“ Und weiter: „Die Besten der großen Ausstellung sind Corot, Manet, Delacroix, Millet [...].“<sup>20</sup> Am 19. September 1889 schrieb Vincent van Gogh aus Saint-Rémy an seine Schwester Willemien: „ich mag es nicht besonders, in meinem Schlafzimmer meine eigenen Bilder zu sehen, also habe ich eins von Delacroix und ein paar von Millet kopiert. Der Delacroix ist eine Pietà.“<sup>21</sup> Im weiteren Verlauf beschreibt er die *Pietà* im Detail – ein dramatisches Bild, in dem keinerlei Stillstand herrscht (Abb. 8, 9).

Delacroix' Blumenstillleben – wie das von manchen Autoren als unvollendet angesehene *Stillleben mit Dahlien* (Abb. 10) – weisen eine allgemeinere Behandlung der einzelnen Blumen auf. Er verlieh seinen Stillleben jene andeutende Kraft, indem er auf die mühseligen Details verzichtete, die er in einem Brief an Constant Dutilleux von 1849 beschrieb, als er über zwei Blumenstillleben von Altmeistern urteilte: „Sie sind voll Talent: der Auftrag namentlich ist erstaunlich; nur scheinen sie mir an dem Fehler zu kranken, der fast all solchen von Fachmenschen gemachten Arbeiten gemeinsam ist: das äußerst weit getriebene Studium der Einzelheiten schadet ein wenig dem Ganzen. [...] und daß nichts übrig bleibt als jene Verzettelung, die dem Effekt ein wenig schadet. [...] Ich bin, ohne Vorbedacht, in einer den erwähnten Arbeiten völlig entgegengesetzten Weise verfahren, und habe die Details so weit ich konnte, dem Ganzen untergeordnet. [...] Ich habe versucht, Naturdinge zu machen, wie sie in Gärten sich darbieten.“<sup>22</sup>

In seinem um 1850 entstandenen *Blumenstrauß* (Palais des Beaux-Arts, Lille) vereint sich Delacroix' aufgewühlte, rastlose Pinselführung mit einer Palette, die er als sein Instrument bezeichnete, das immer genau das spielt, was er wolle. Van Goghs Bewunderung für Delacroix hatte bereits 1885 ihren Anfang genommen, als er über ihn schrieb: „Bei Delacroix finde ich gerade auch dies so schön, dass er einen die Lebendigkeit der Dinge und den Ausdruck und die Bewegung empfinden lässt, dass er ganz und gar *jenseits der Farbe* ist.“<sup>23</sup> Fünf Jahre später, am 13. Januar 1890, beschrieb er Delacroix als „modern“, einen Künstler, den man „nicht übertreffen kann“.<sup>24</sup>

### *Monumentale Blumenportraits*

Kurz nach seiner Ankunft in der Anstalt von Saint-Paul-de-Mausole in Saint-Rémy-de-Provence im Mai 1889 malte Van Gogh große Büschel Schwertlilien aus nächster Nähe (Abb. 11). Ihre üppigen Blüten auf gedrungenen Stängeln füllen die gesamte Breite der 71 x 93 cm großen Leinwand. Im darauffolgenden Frühjahr, kurz vor seiner Abreise nach Auvers-sur-Oise, griff Van Gogh erneut Schwertlilien als Sujet auf. Auch Rosen malte er

**Stillleben mit fünf Flaschen****Nuenen, September – Mitte Oktober 1885**

Öl auf Leinwand, 49,5 x 57,4 cm

bez.: –

Belvedere, Wien

Inv.-Nr. 7762

F 56, JH 530

&gt;37

Lit.

Walther/Metzger 1994, S. 116 f., Abb. S. 57

Metzger/Walther 1995, Abb. S. 24

Wien 1996, Nr. 80; S. 205

Coyle 2007, S. 203, Abb. S. 537

<sup>1</sup> Vgl. Brief 536, etwa 20.10.1885,  
in: Van Gogh 2009, dt. Teilübersetzung  
siehe Anhang S. 202–223.

Ob Van Gogh die fünf abgebildeten Flaschen selbst ausgetrunken hat, ist nicht überliefert, jedenfalls dürften sie für ihn in greifbarer Nähe gewesen sein, da sie in den Niederlanden zur Ausstattung eines bürgerlichen Haushalts gehörten. Die Flasche auf der linken Seite war vermutlich für Wein oder Cognac bestimmt, bei den anderen handelt es sich um Steingutflaschen mit dem typischen oben anhängenden Ringhenkel, wie sie für Genever verwendet wurden. Der Wacholderbranntwein, seit dem 17. Jahrhundert in Städten wie Amsterdam oder Schiedam hergestellt, ist eine holländische Spezialität. Die Maler des 17. Jahrhunderts hatten in ihren Stillleben gern Gefäße aus unterschiedlichen Materialien gezeigt, um ihre Fähigkeit zu beweisen, die Eigenschaften des Materials und seine Oberflächenerscheinung realistisch wiederzugeben. Van Gogh verfolgte – wie viele Maler des Realismus in seiner Zeit – andere Absichten.

Wie in den anderen Stillleben vom Herbst 1885 (>17–21, 28–36; Kat. 3, 4) beschränkte Van Gogh seine Palette auf wenige gedämpfte Farben, hauptsächlich unterschiedliche Brauntöne, teilweise mit Rot oder Grün gemischt. Sein Augenmerk lag hier auf der Problematik von Licht und Schatten, der er sich mit einer anspruchsvollen Komposition widmete. Die Flaschen sind unmittelbar vor einem Fenster platziert, das etwa die Hälfte des Hintergrunds ausmacht. Den Ausblick versperrt eine nahegelegene Wand, deren Fugen erkennbar sind, aber es fällt genug Licht herein, um dieses Stillleben heller als alle anderen aus dieser Zeit zu machen. Das Licht strahlt durch die leere Glasflasche, die sich auf der danebenstehenden Steingutflasche spiegelt, auf anderen Flaschen sind Glanzpunkte angedeutet, die das auf der Glasur aufgetroffene Licht wiedergeben.

Sosehr er in einem Brief aus dieser Zeit die Modellierung mit Farben betonte,<sup>1</sup> soweit verfolgte Van Gogh hier das Ziel einer sensiblen Herausarbeitung von Raum, Körnern und Volumen. Die Flaschen sind rasch gemalt, ohne den Anspruch auf eine mimetisch exakte Abbildung der Formen. Auch den Versuch, eine stabile, alle Objekte im Bild verbindende Komposition zu schaffen, scheint Van Gogh hier weniger im Blick gehabt zu haben. Die Tischfläche kippt im vorderen Teil dem Betrachter entgegen, die liegende Flasche könnte unmittelbar vom Tisch rollen. Die nach vorne geworfenen Schatten und die deutlich sichtbaren Pinselspuren verstärken den Eindruck von Instabilität, die in Spannung tritt mit der monolithischen Vereinzelung der zylindrischen Flaschen. Der Eigenwert der Farbe und die Sichtbarkeit des Pinselduktus als Spuren der Arbeit des Künstlers, die seine späteren Bilder kennzeichnen, deuten sich bereits an. Auch die Isolierung der Gegenstände und die monumentalisierende Nahsicht, häufig aus einer schrägen Perspektive, sollte Van Gogh bis in seine späten Stillleben vornehmen (Kat. 22, 24). VH





Vincent



**Karaffe und Teller mit Zitrusfrüchten**

Paris, Februar/März 1887

Öl auf Leinwand, 46,3 x 38,4 cm  
 bez. u. r.: Vincent 87  
 Van Gogh Museum, Amsterdam  
 (Vincent van Gogh Foundation)  
 Inv.-Nr. S0020V1962  
 F 340, JH 1239  
 >107

Lit.  
 Welsh-Ovcharov 1976, S. 108  
 Essen 1990, Nr. 13  
 Walther/Metzger 1994, Abb. S. 226  
 Brucher 2006, S. 120–122  
 Feilchenfeldt 2009, S. 57  
 Amsterdam 2011, Nr. 89  
 Denver 2012, Nr. 64; S. 35  
 Naifeh/Smith 2012, Tafelteil 1, Abb. 11

<sup>1</sup> Vgl. Amsterdam 2011, S. 284,  
 bes. Anm. 8.

Gegenüber den Blumenstillleben aus seinem ersten Sommer in Paris (Kat. 10–15) zeigen Van Goghs Stillleben aus dem Frühjahr 1887 einen veränderten malerischen Ansatz. Auch wandte er sich im Winter saisonbedingt anderen Sujets zu. Es entstanden Stillleben mit Blumenzwiebeln (> 97, 99, 100), Büchern (> 98), Gipsmodellen (> 101–104) sowie drei Arrangements mit Gläsern oder Tellern mit Zitrusfrüchten (> 105–107), darunter *Karaffe und Teller mit Zitrusfrüchten*. Zitronen und Orangen mögen in jener Zeit auch Ausdruck eines urbanen Lebensstils gewesen sein, dem Van Gogh sich angenähert hatte, aber sie waren malerisch schon allein wegen ihrer intensiven Farben interessant. Auch Édouard Manet hatte in seinen späten Schaffensjahren Südfrüchte gemalt, etwa um 1880 *Die Zitrone* (Musée d’Orsay, Paris). Hatte Van Gogh seine Blumenstillleben des Vorjahrs in kräftigem Impasto gemalt, experimentierte er nun mit dünnem Farbauftrag sowie mit heller Palette. Die Farbe ist bei *Karaffe und Teller mit Zitrusfrüchten* an vielen Stellen so dünn aufgetragen, dass die Leinwand durchscheint, was den zarten Eindruck des Bildes verstärkt. Inspiration bezog Van Gogh in dieser Zeit auch aus japanischen Farbholzschnitten, die er wie viele Maler seiner Zeit, etwa Claude Monet, begeistert sammelte. Aber anders als in der japanischen Druckgraphik sind die Pinselspuren sichtbar. Mit feinen Schraffuren deutete Van Gogh das Volumen der Zitronen an, anstatt es aus der Farbe heraus zu modellieren. Bei der Karaffe reizte ihn eher die Wiedergabe der immateriellen Effekte von Lichtbrechungen und Farbreflexen im Glas als das Erzeugen eines räumlichen Körpers. Die aufwendige Gestaltung des Hintergrunds ist ungewöhnlich bei Van Goghs Stillleben. In die hochwertig anmutende Dekoration – es könnte sich um eine Tapete oder einen Wandteppich handeln<sup>1</sup> – mit vertikalen orangeroten Ornamentbändern setzte Van Gogh Komplementärkontraste von Rot und Grün, Blau und Orange. Die feinen Punkte und Striche auf den hellen Streifen sind zu versprengt gesetzt, um an eine pointillistische Technik zu erinnern, könnten aber die Textur von Tapeten- oder Teppichfasern andeuten. Das gleiche Muster setzte Van Gogh auch im etwas früher entstandenen Stillleben *Blumentopf mit Schnittknoblauch* (> 100) ein, wobei es dort weniger detailreich ausgearbeitet ist. Im Gemälde *Französische Romane mit einer Rose* (> 131; Abb. S. 23) lässt sich dasselbe Muster in horizontaler Ausrichtung vermuten. In dieser Zeit begann Van Gogh, die Umgebung der Objekte stärker zu beleben. Das glatte, eigentlich unscheinbare Tischtuch dynamisierte er mittels kurzer paralleler Pinselstriche – ein Verfahren, das zu einem wichtigen Prinzip seines Schaffens werden sollte (Kat. 20). In der Luftigkeit der Farben beginnt sich der Raum zu verflüchtigen. Zudem ist die Perspektive wie schon in früheren Werken (Kat. 5) verzerrt. In Kombination mit den bewegten Schraffuren entsteht der Eindruck eines Pulsierens. VH



**Korb mit Zitronen und Flasche**

Arles, Mai 1888

Öl auf Leinwand, 53,9 x 64,3 cm  
 bez.: –  
 Kröller-Müller Museum, Otterlo  
 Inv.-Nr. KM 111.196  
 F 384, JH 1425  
 > 137

Lit.  
 Otterlo 1966, Nr. 216  
 Amsterdam 1990, Nr. 80  
 Walther/Metzger 1994, Abb. S. 340  
 Welsh-Ovcharov 1999, Abb. S. 60  
 Otterlo 2003, S. 217–220  
 Feilchenfeldt 2009, S. 123  
 Mailand 2014, Nr. 36

Nach seiner Ankunft in Arles am 20. Februar 1888 beschäftigte sich Van Gogh, fasziniert vom südlichen Frühling, überwiegend mit Landschaftsdarstellungen wie in den zahlreichen Ausführungen der Brücke von Langlois oder blühenden Obstbäumen. Mandelzweige mit Blüten (> 134, 135) gehören zu den wenigen Stillleben, die in dieser Zeit entstanden. An die Pariser Stillleben mit Früchten knüpfen nur zwei Gemälde aus jenem Frühjahr an: neben *Korb mit Orangen* (> 136) war dies *Korb mit Zitronen und Flasche*. Wie in den Pariser Werken (vgl. Kat. 20) – und denen aus seiner Zeit in Nuenen (Kat. 2–5) – trieb Van Gogh auch hier seine formalen Experimente mit Farbe und Faktur anhand der Darstellung alltäglicher Gegenstände und Früchte weiter voran.

Wie in *Karaffe und Teller mit Zitrusfrüchten* vom Februar/März 1887 (Kat. 16) stellte Van Gogh ein Glasgefäß neben Früchten dar. Orangen und Zitronen entstammen dem regionalen Anbau Südfrankreichs und sind im Frühjahr reif, die Weinflasche ohne Etikett lässt an eine direkte Abfüllung aus einem Fass denken. Die halb gefüllte Flasche, deren Korken fast bis zum oberen Bildrand reicht, führt den Blick nach oben. Die räumliche Situation kennzeichnen die Kanten des Tisches, die diagonal in den Bildraum aufeinander zulaufen. Zusätzliche Dynamik verleiht der Komposition der Blickwinkel aus nur wenig erhöhter, schräger Perspektive. Es scheint, als könnten die Früchte jederzeit in Richtung des Betrachters rollen. Auch die auseinanderstrebenden hellen Pinselstriche auf der Tischdecke bringen Bewegtheit in das Gemälde. Darüber hinaus strukturieren sie die große monochrome Fläche ebenso wie das angedeutete Muster aus weißen Punkten auf dem grünen Hintergrund.

Auch wenn Van Gogh mit den Grüntönen von Hintergrund und Weinflasche und dem Orange von Korken und Apfelsinen weitere Farben gebrauchte, ist dieses Stillleben in erster Linie ein Experiment in monochromer Malerei – ein von Van Gogh lange angestrebtes Verfahren. Die Fläche der Tischdecke, die Struktur des Korbes und die Körper der Zitronen sind mit verschiedenen Gelbabstufungen formuliert. Um einige Konturen hat Van Gogh allerdings schmale blaue Striche gemalt, als wollte er Schatten andeuten. Da sie aber an verschiedenen Seiten angebracht sind, können sie nicht von einer realen Lichtquelle hervorgerufen worden sein. Dezente Spuren blauer Striche finden sich auch an der Tischkante und als angedeutetes Muster im Hintergrund. Vielleicht meinte Van Gogh, die dargestellten Gegenstände damit konkreter definieren zu können. Nur drei Monate später, im August 1888, konnte er sich bei einer Variante der *Sonnenblumen* (> 145; Abb. S. 88) weitestgehend auf die Farbe Gelb beschränken. Auf dem Weg zu dieser lange erstrebten, mühsam errungenen Monochromie markiert *Korb mit Zitronen und Flasche* einen wichtigen Schritt. MPH



**Blühende Kastanienzweige****Auvers-sur-Oise, Ende Mai 1890**

Öl auf Leinwand, 72 x 91 cm

bez.: –

Sammlung Emil Bührle, Zürich

F 820, JH 2010

&gt; 165

Lit.

Walther/Metzger 1994, Abb. S. 640

Metzger/Walther 1995, Abb. S. 233

Bumpus 1998, Nr. 39

Welsh-Ovcharov 1999, Abb. S. 255

Riehen 2005, Nr. 51; S. 36, Abb. S. 69

Budapest 2006, Nr. 71

Feilchenfeldt 2009, S. 246

Ottawa 2012, Abb. S. 254

Koldehoff 2015, S. 58–61, 183–185

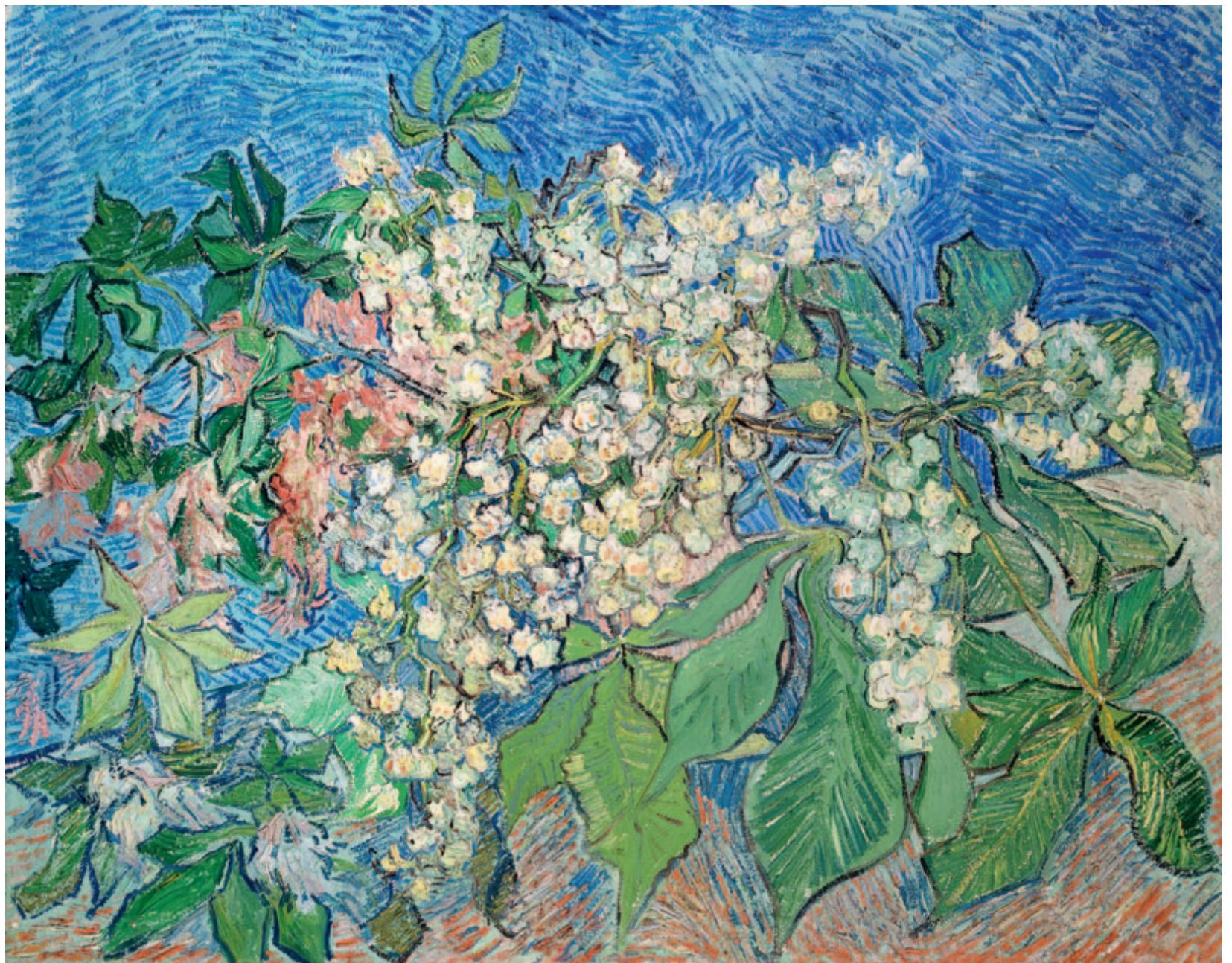
Arles 2016, S. 119, Abb. S. 118

Melbourne 2017, S. 58, Abb. S. 56

Paris 2019, Nr. 46

<sup>1</sup> Brief 877, 3.6.1890, in: Van Gogh 2009,  
dt. Übersetzung in: Van Gogh 2017.

Das Gemälde *Blühende Kastanienzweige* ist das größte von Van Goghs späten Stillleben und zugleich sein expressivstes Stillleben überhaupt. Es entstand Ende Mai 1890 in Auvers-sur-Oise nahe Paris, wohin Van Gogh wenige Tage zuvor gezogen war. Nach seinem einjährigen Klinikaufenthalt in Saint-Rémy-de-Provence müssen die blühenden Kastanien, stärkster Ausdruck der Lebenskraft des Frühlings, dem für Natureindrücke empfänglichen Van Gogh ein Gefühl der Vitalität vermittelt haben. Er malte zwei Ansichten von Kastanienbäumen in voller Blüte (F 751, Privatsammlung; F 752, Kröller-Müller Museum, Otterlo), und er muss sich einen Zweig davon abgebrochen und für dieses Stillleben verwendet haben. Es ist eines von knapp 80 Gemälden, darunter zehn Stillleben (> 163–172), die Van Gogh in ungebrochenem Schaffensdrang innerhalb von nur zwei Monaten bis zu seinem Tod am 29. Juli schuf. „Und ich hoffe auch, dass das weitergeht, dass ich mich meines Pinsels viel sicherer fühle als bevor ich nach Arles ging“, schrieb Van Gogh am 3. Juni 1890 an seinen Bruder.<sup>1</sup> Von diesem Selbstbewusstsein zeugt *Blühende Kastanienzweige*. Mit großem Selbstverständnis und entfesseltem Pinsel führte er Farbeinsatz und Malweise weiter, wie er sie im Süden Frankreichs vorangetrieben hatte. Vor einem leuchtend blauen Hintergrund ragen mehrere Kastanienzweige mit ihren weißen Blütenrispen dem Betrachter entgegen. Sie füllen die gesamte Bildfläche aus, ohne einen illusionistischen Bildraum zu erzeugen. Unterhalb der Blätter ist eine helle Vase vage erkennbar. Eine schräg nach oben verlaufende Tischkante, die einen optimistischen, auf die Zukunft gerichteten Gestus ausdrückt (vgl. Kat. 26), teilt die Komposition diagonal in eine orangebraune Tischfläche und eine blaue Fläche, die einen Himmel vermuten lässt. Die Kastanienzweige vermitteln kompositorisch zwischen den beiden farblich komplementären Ebenen. Kantige Formen und die bewegte Struktur der breiten Pinselpuren bestimmen den pulsierenden Charakter des Gemäldes, wobei die um die Blätter gelegten Schraffuren sowohl einen atmosphärischen, flüchtigen Eindruck erzeugen als auch die schwere Materialität der Farbe betonen. Die Sichtbarkeit der Pinselbewegungen vermittelt einerseits eine Nähe zum Akt des Malens und damit zur Person des Künstlers, wie sie andererseits auf die Empfindung des Betrachters ausgerichtet ist. Die Arbeit des Künstlers ist offengelegt, die handwerkliche Komponente des Malens betont. Die Ideen der Impressionisten, die eine Auflösung der Formen anstrebten, hatte Van Gogh damit endgültig hinter sich gelassen. In der Unmittelbarkeit und Leidenschaftlichkeit seiner späten Bilder liegt die Bedeutung, die sein Werk für die Expressionisten zu Beginn des 20. Jahrhunderts hatte. Van Gogh belebte das vermeintlich statische Genre des Stilllebens, als seien die Emotionen des Malers den dargestellten Dingen einverlebt und als führe die Farbe in seinen Bildern ein Eigenleben. VH



## 1853–1868

Am 30. März 1853 wird Vincent Willem van Gogh als Sohn des Pfarrers Theodorus van Gogh (Abb. 1) und Anna Cornelia van Gogh-Carbentus (Abb. 2), der Tochter eines Buchbinders, in Zundert in Brabant geboren (Abb. 3).

Vincent ist das älteste Kind der Familie, dem fünf Geschwister folgen.

Seine Schulzeit verbringt er in Zevenbergen und Tilburg (Abb. 4). Durch besonderes kreatives Talent fällt er in dieser Zeit noch nicht auf. Bereits mit 14 verlässt er die Schule, die Gründe dafür sind nicht bekannt.

## 1869–1876

Im Sommer 1869 beginnt Van Gogh eine Ausbildung in der Den Haager Filiale der Kunsthändlung Goupil & Cie., deren Teilhaber sein Onkel ist (Abb. 6).

Nach der Ausbildung (Abb. 5) wechselt er 1873 in die Filiale nach London. In den Museen dort sieht er Werke von Künstlern wie Jean-François Millet (Abb. S. 87, 120) oder Jules Breton, die er bewundert.

Im gleichen Jahr beginnt auch sein vier Jahre jüngerer Bruder Theo für Goupil & Cie. in Brüssel zu arbeiten, was die Beziehung der Brüder verstärkt. Aus dieser Zeit stammen die ersten Briefe ihrer intensiven Korrespondenz, die zur wichtigsten Quelle für Van Goghs Leben und Werk wird (Abb. 7).

1875 wird Van Gogh nach Paris versetzt, wo er jedoch zunehmend durch ein schwieriges Verhalten im Dienst auffällt. Im April 1876 wird sein Vertrag gekündigt.

## 1876–1880

Nach dem Ende der Tätigkeit im Kunsthandel arbeitet Van Gogh in verschiedenen Berufen, zunächst als Hilfslehrer in den englischen Städten Ramsgate und Isleworth sowie als Buchverkäufer in Dordrecht nahe Rotterdam.

Neben Kunst und Literatur beginnt sich Van Gogh für Religion zu interessieren. Nachdem 1877 sein Versuch einer Aufnahme zum Theologiestudium scheitert, zieht er nach Belgien und arbeitet als Laienprediger in der Region Borinage bei der Kleinstadt Mons.



3 Vincent van Goghs Geburtshaus in Zundert, um 1900



1 Van Goghs Vater  
Theodorus van Gogh



2 Van Goghs Mutter  
Anna Cornelia van Gogh-  
Carbentus



4 Klassenphoto der König-Wilhelm-II.-Oberschule in Tilburg,  
1866, Van Gogh sitzend in der ersten Reihe, Dritter von rechts



5 Van Gogh als Neunzehnjähriger,  
um 1872

Theo van Gogh hatte sich über *Der tote Stierkämpfer* von Édouard Manet (1863/64, National Gallery of Art, Washington, D. C.) geäußert. Van Goghs *Stillleben mit Bibel* (→ 45; Abb. S. 39) war eine Reaktion auf den Tod seines Vaters (vgl. den Beitrag von Michael Philipp, S. 28–51).

**etwa 28. Oktober, an Theo van Gogh (537)\***

Als Antwort auf Deine Beschreibung von Manets Studie schicke ich Dir ein Stillleben einer offenen, also in gebrochenem Weiß gemalten Bibel, in Leder gebunden, vor einem schwarzen Hintergrund mit gelbbraunem Vordergrund, mit einer zusätzlichen Note Zitronengelb.

Ich habe sie *in einem Zug*, an einem Tag gemalt. Und zwar, um Dir zu zeigen, dass wenn ich sage, ich hätte mich vielleicht nicht ganz umsonst abgerackert, ich es auch meine, weil es mir derzeit ziemlich flott von der Hand geht, einen gegebenen Gegenstand, gleich welcher Form und Farbe, ohne Zögern zu malen.

**etwa 17. November 1885, an Theo van Gogh (542)**

Ich stelle mir aber vor, dass ich, um so viele Modelle, wie ich möchte, und gute, zu beschäftigen, nicht alles auf einmal fertigmachen kann, sondern das Geld dafür finden muss, indem ich andere Sachen male. Seien es Landschaften, seien es Stadtansichten, seien es Porträts, wie ich sagte – oder – auch bloß Aushängeschilder und Dekors. Oder – was ich in meinem vorigen Brief nicht bei den Möglichkeiten erwähnte, die ich gut „nebenher“ machen könnte – Malunterricht geben, und sie mit Stilllebenmalen anfangen zu lassen – was, wie ich glaube, eine andere Methode ist als die der Zeichenlehrer.

---

**Antwerpen 1885/86**

Es ist nicht sicher, welche Stillleben Van Gogh hier meinte. Er hatte das *Stillleben mit Bibel* (→ 45; Abb. S. 39) mit nach Antwerpen genommen, auch mehrere andere Stillleben kommen in Frage (→ 21, 29, 34, 36, 40, 43, 44; Kat. 3, 4, 6, Abb. S. 59).

Der Künstler Charles Verlat (1824–1890) war Direktor der Antwerpener Kunstabakademie und unterrichtete dort Figurenmalerei. Van Gogh hatte ihm das *Stillleben mit Bibel* (→ 45; Abb. S. 39) gezeigt.

**28. November 1885, an Theo van Gogh (545)\***

Es ist seltsam, dass meine gemalten Studien hier in der Stadt dunkler aussehen als auf dem Land – kommt es daher, weil das Licht in der Stadt überall weniger hell ist? Ich weiß es nicht – aber der Unterschied könnte viel größer sein, als es auf den ersten Blick scheint; das hat mich frappiert, und ich könnte mir vorstellen, dass Dinge, die bei Dir sind, auch dunkler wirken, als ich sie mir auf dem Land vorstellte. Aber die, die ich jetzt mitgebracht habe, sehen trotzdem nicht schlecht aus – die Mühle – Allee mit Herbstbäumen und Stillleben, und ein paar von den kleinen.

**19. oder 20. Januar 1886, an Theo van Gogh (553)**

Wollte Dir schreiben, dass Verlat endlich meine Arbeit gesehen hat, und als er die beiden Landschaften sah und das Stillleben, das ich von draußen mitgebracht habe, sagte er – „Ja, aber das sagt mir nichts“ –, aber als ich ihm die beiden Porträts gezeigt habe, sagte er – „das ändert alles, wenn du figürlich weitermachst, kannst du kommen.“



3 Skizze eines Vogelnests, Brief 533, 4.10.1885,  
Van Gogh Museum, Amsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

**1881**

Hinweis:

Die mit F vermerkten Ziffern verweisen auf das Werkverzeichnis von Jacob-Baart de la Faille: *The Works of Vincent van Gogh. His Paintings and Drawings*, überarb., erw. und komm. Ausg., Amsterdam 1970.

Die mit JH vermerkten Ziffern verweisen auf das Werkverzeichnis von Jan Hulsker: *The New Complete Van Gogh. Paintings, Drawings, Sketches. Catalogue raisonné of the Works of Vincent van Gogh*, Amsterdam/Philadelphia 1996.



**1**  
*Stillleben mit Kohl und Klompen*  
Den Haag, November/  
Dezember 1881  
Öl auf Papier auf Holz, 34 x 55 cm  
Van Gogh Museum, Amsterdam  
(Vincent van Gogh Foundation)  
F 1, JH 81  
Kat. 1



**2**  
*Stillleben mit Strohhut*  
Den Haag, Ende November –  
Mitte Dezember 1881  
Öl auf Papier auf Leinwand,  
36,5 x 53,5 cm  
Kröller-Müller Museum, Otterlo  
F 62, JH 922



**3**  
*Stillleben mit Klompen*  
Den Haag, Ende November –  
Mitte Dezember 1881  
Öl auf Leinwand auf Holz,  
39 x 41,5 cm  
Kröller-Müller Museum, Otterlo  
F 63, JH 920

**1884**



**4**  
*Flughund*  
Nuenen, Oktober/November 1884  
Öl auf Leinwand, 41,5 x 79 cm  
Van Gogh Museum, Amsterdam  
(Vincent van Gogh Foundation)  
F 177a, JH 1192



**5**  
*Stillleben mit Klompen und Töpfen*  
Nuenen, November 1884 oder  
kurz danach  
Öl auf Leinwand auf Holz,  
42 x 56 cm  
Centraal Museum, Utrecht,  
Dauerleihgabe der Van Baaren  
Museum Foundation, Utrecht  
F 54, JH 536



**6**  
*Stillleben mit Flasche und Tüten*  
Nuenen, November 1884 oder  
kurz danach  
Öl auf Leinwand auf Holz,  
31,7 x 42 cm  
Privatsammlung  
F 55, JH 532



**7**  
*Stillleben mit Töpferware, Bierglas  
und Flasche*  
Nuenen, November 1884 oder  
kurz danach  
Öl auf Leinwand auf Holz,  
31 x 41 cm  
Privatsammlung, USA  
F 58, JH 531



**8**  
*Stillleben mit Pinselbecher*  
Nuenen, November 1884 oder  
kurz danach  
Öl auf Leinwand auf Holz,  
31,5 x 41,5 cm  
Privatsammlung  
F 60, JH 540



**9**  
*Stillleben mit Flaschen und Kaurischnecke*  
Nuenen, November 1884 oder kurz danach  
Öl auf Leinwand auf Holz,  
31,8 x 41,3 cm  
Noordbrabants Museum,  
's-Hertogenbosch  
F 64, JH 537



**10**  
*Stillleben*  
Nuenen, November 1884 oder kurz danach  
Öl auf Leinwand, 35,5 x 45 cm  
Gemeentemuseum, Den Haag  
F 178r, JH 528  
(Verso: F 178v: Selbstporträt)



**11**  
*Stillleben mit Bartmannkrug*  
Nuenen, November 1884 – April 1885  
Öl auf Karton auf Holz,  
33,7 x 42,7 cm  
Kröller-Müller Museum, Otterlo  
F 52, JH 535  
Kat. 2



**12**  
*Stillleben mit Flaschen und Töpferware*  
Nuenen, November 1884 – April 1885  
Öl auf Leinwand, 31,5 x 41,8 cm  
Van Gogh Museum, Amsterdam  
(Vincent van Gogh Foundation)  
F 61r, JH 533  
(Verso: F 61v: Selbstporträt)



**13**  
*Vase mit Laubblättern*  
Nuenen, Herbst 1884  
Öl auf Leinwand, 41,5 x 31 cm  
Privatsammlung  
F 200, JH 541



**14**  
*Vase mit Silberblatt*  
Nuenen, Herbst/Winter 1884  
Öl auf Leinwand, 42,7 x 31,7 cm  
Van Gogh Museum, Amsterdam  
(Vincent van Gogh Foundation)  
F 76, JH 542



**138**  
*Blaue Emaille-Kaffeekanne, Töpferware und Früchte*  
Arles, Mai 1888  
Öl auf Leinwand, 65 x 81 cm  
Basil and Elise Goulandris Foundation, Athen  
F 410, JH 1426



**139**  
*Stillleben*  
Arles, Mai 1888  
Öl auf Leinwand, 55,1 x 46,2 cm  
The Barnes Foundation, Philadelphia  
F 600, JH 1424



**140**  
*Topf mit Gänseblümchen*  
Arles, Sommer 1888  
(oder Auvers-sur-Oise, 1890)  
Öl auf Leinwand, 33 x 41,9 cm  
Virginia Museum of Fine Arts, Richmond, VA, Collection of Mr. and Mrs. Paul Mellon  
F 591, JH 1429



**141**  
*Schuhe*  
Arles, August 1888  
Öl auf Leinwand, 45,7 x 55,2 cm  
The Metropolitan Museum of Art, New York, Purchase, The Annenberg Foundation Gift, 1992  
F 461, JH 1569



**142**  
*Sonnenblumen*  
Arles, August 1888  
Öl auf Leinwand, 73 x 58 cm  
Privatsammlung  
F 453, JH 1559



**143**  
*Sonnenblumen*  
Arles, August 1888  
Öl auf Holz, 98 x 69 cm  
Zerstört bei einem Brand im Zweiten Weltkrieg  
F 459, JH 1560



**144**  
*Sonnenblumen*  
Arles, August 1888  
Öl auf Leinwand, 92 x 73 cm  
Neue Pinakothek, München  
F 456, JH 1561



**145**  
*Sonnenblumen*  
Arles, August 1888  
Öl auf Leinwand, 92,1 x 73 cm  
The National Gallery, London, erworben 1924, Courtauld Fund  
F 454, JH 1562



**146**  
*Vase mit Zinnien*  
Arles, August 1888  
Öl auf Leinwand, 64 x 49,5 cm  
Privatsammlung  
F 592, JH 1568  
Kat. 23

1889



**147**  
*Vase mit Oleander und Büchern*  
 Arles, August 1888  
 Öl auf Leinwand, 60,3 x 73,7 cm  
 The Metropolitan Museum of Art,  
 New York, Gift of Mr. and  
 Mrs. John L. Loeb, 1962  
 F 593, JH 1566



**148**  
*Vase mit Oleander*  
 Arles, August 1888  
 Öl auf Leinwand, 56 x 36 cm  
 Verschollen seit 1944  
 F 594, JH 1567



**149**  
*Gauguins Stuhl*  
 Arles, November 1888  
 Öl auf Leinwand, 90,5 x 72,7 cm  
 Van Gogh Museum, Amsterdam  
 (Vincent van Gogh Foundation)  
 F 499, JH 1636



**150**  
*Van Goghs Stuhl*  
 Arles, November 1888  
 Öl auf Leinwand, 91,8 x 73 cm  
 The National Gallery, London,  
 erworben 1924, Courtauld Fund  
 F 498, JH 1635



**151**  
*Stillleben mit einem Teller Zwiebeln*  
 Arles, Anfang Januar 1889  
 Öl auf Leinwand, 49,6 x 64,4 cm  
 Kröller-Müller Museum, Otterlo  
 F 604, JH 1656  
 Kat. 24



**152**  
*Stillleben mit Orangen, Zitronen und blauen Handschuhen*  
 Arles, Januar 1889  
 Öl auf Leinwand, 48 x 62 cm  
 National Gallery of Art,  
 Washington, D. C., Collection of  
 Mr. and Mrs. Paul Mellon  
 F 502, JH 1664  
 Kat. 25



**153**  
*Sonnenblumen*  
 Arles, Januar 1889  
 Öl auf Leinwand, 92,4 x 71,1 cm  
 Philadelphia Museum of Art,  
 The Mr. and Mrs. Carroll S. Tyson,  
 Jr., Collection, 1963  
 F 455, JH 1668



**154**  
*Sonnenblumen*  
 Arles, Januar 1889  
 Öl auf Leinwand, 100,5 x 76,5 cm  
 Sompo Japan Nipponkoa Museum  
 of Art, Tokio  
 F 457, JH 1666



**155**  
*Sonnenblumen*  
 Arles, Januar 1889  
 Öl auf Leinwand, 95 x 73 cm  
 Van Gogh Museum, Amsterdam  
 (Vincent van Gogh Foundation)  
 F 458, JH 1667