

Vincent Van Gogh: Zwei Schuhe

Über Qualität(en) in Kunst und Kunst-Geschichte oder -Wissenschaft - eine kleine Blütenlese

Der Fall der Galileo-Zeichnungs-Fälschungen oder -(Selbst-)Täuschung war ein letztes Steinchen des Anstosses, um ein Fass längeren Unbehagens über bestimmte Erscheinungen in der Kunstgeschichte oder Kunstwissenschaft zum Überlaufen oder auch ins Rollen zu bringen.

Unsere Wissenschaft lässt sich grob in die mehr historisch-ästhetisch ausgerichtete augen-hand-werkliche Kärnerarbeit des Sammelns, des Bestimmens von Ort, Alter und Hand, dann in die mehr philologisch bestimmte Deutungsarbeit v.a der Bildinhalte und in einen dritten, mehr philosophischen Tätigkeitsbereich einteilen, der die beiden anderen benützt, um daraus mehr oder weniger innovativ-kreativ theoretische Konstrukte, auch begründende Systeme zu entwickeln. Leider kann man auch eine zunehmende Kunstferne oder Entfernung vom Kunstwerk nicht übersehen oder wegdiskutieren. Deutungen geraten zunehmend spekulativ, projektiv und abgehoben. Aber nicht (menschlich-allzumenschliche) Irrtümer bei oder an einem 'offenen Kunstwerk' sind so sehr das Problem, als Uneinsichtigkeit und unangebrachte Autoritätshörigkeit sogar gegenüber Kräften ausserhalb des Faches.

All dies und anderes mehr soll nach Lust und Laune sich mehrend an einigen willkürlichen aber bekannten Beispielen nicht zu trocken und ernst abgehandelt und etwas deutlich werden quasi 'meta-kunsthistorisch'.

(1) **"Zwei Schuhe" von Vincent van Gogh in den interpretatorischen Flickschustereien - ein Schuh-Beispiel von Anschauung**



Glücklicherweise im heutigen Netz des Wissens für fast jede(r)man/frau verfü- und nachprüfbar existiert ein 2007 bis 2009 abgefasster Aufsatz des emeritierten Heidelberger Kunsthistorikers Dietrich Schubert **"Van Goghs Sinnbild - "Ein Paar alte Schuhe" von 1885, oder: ein Holzweg Heideggers"**, der in dem von Tobias Frese und Annette Hoffmann herausgegebenen Sammelband "Habitus. Norm und Transgression in Bild und Text", Berlin 2011, S. 330-354 erschienen ist. Die Fast-Gleichzeitigkeit mit einer Einzelausstellung dieser 'Schuhmalerei' im Kölner Wallraff-Richartz-Museum 2009 begleitet von einer schmalen Schrift **"What of Shoes? - Van Gogh and Art History"** des Amerikaners Geoffrey Batchen war sicher mehr als nur Zufall.

Der Text Schuberts beansprucht wohl noch immer die kunsthistorische 'Hinterhand', also das bislang letzte Wort bei den zentralen hermeneutischen 'Differenzen' von Kunstwerk, der ursprünglichen (?), 'eigentlichen' Intention des Künstlers und der (geschichtlich) offenen, auch verfälschenden oder verfälschten Nachwirkung.

Wie es sich nun für einen (guten) Kunsthistoriker gehört, beginnt Schubert nicht mit dem

Objekt der (Wiss-)Begierde, dem Kunstwerk, sondern gleich mit seinen Deutungen und Deutern wie den Mann ohne Vornamen (H.P.) Bremmer - Lehrer J. B. de la Failles – im Jahre 1911 und dem Kunstphilosophen Georg Simmel 1909, die etwas Existentielles und ein "Übermaß an Bewegung und Unrast" auch den Stilleben-Bildern van Goghs 'nachsagten'. Nicht ganz klar wird, ob Simmel auch noch das Unübliche des Schuhmotivs anmerkte und akademisch-klassifizierend damit die unterste künstlerische Schublade öffnete. Schubert bringt auch noch einleitend den Heidelberger Kunsthistoriker Carl Neumann (1860-1934) ins (Wort-)Spiel (1896: "Kampf um die neue Kunst") bei der thematischen Anspruchslosigkeit die "künstlerische Seite abzugewinnen" und mit dem Schubertschen Zusatz einer potentiellen oder fast konsequenten symbolischen Überhöhung.

Nach dieser doch (sich selbst) schon konditionierenden Einleitung wirft Schubert im ersten Kapitel doch einen kurzen Blick auf das Gemälde von Vincent Van Gogh in Amsterdam, Van-Gogh-Museum, 37,5 x 45,5 cm, mit dem (heutigen) Titel "Ein Paar alte Schuhe", das mit "Vincent" in Rot signiert, aber nicht datiert ist. Es soll von ihm (S.331) "neu gesehen und gedeutet werden". Dazu gehört wohl auch, dass dem Gemälde eine zutreffendere 'Geburtsurkunde' ausgestellt wird, um seine 'ominöse Konstellation' näher zu bestimmen. Man muss schon ein Van-Gogh-Experte sein oder im Netz etwas herum suchen, um die von Schubert versuchte Datierung ins Jahr 1885 und nicht erst Ende 1886 überprüfen zu können. Die von ihm beigebrachten, sich doch unterscheidenden Vergleichsbeispiele sind das nordisch-impressionistische, kaum symbolische Hafengebäude (Ruijterkade in Antwerpen, F 211 von Oktober/Dezember 1885) und das bekannte symbolisch-allegorische "Stilleben mit Bibel und Kreuz" (F 117) als vermutlicher Reflex auf den März 1885 erfolgten Tod des Vaters. Vielleicht auch andere Leser könn(t)en so den Eindruck gewinnen, dass nicht nur eine reine künstlerische Entwicklungschronologie sondern eine inhaltlich-symbolische Nähe oder gar Verbindung zu den 'Schuhen' gesucht wird. Diese sind auf alle Fälle vor dem farbigeren, signierten und "87" datierten "Paar" (F 333, JH 1236) in Baltimore entstanden. Die sicher zeitlich ganz nahe Reihe von "Drei Schuhpaaren" (F 332, JH 1234), Cambridge, Fogg-Art-Museum auf einem hellen Stoff oder Papier soll sogar erst Dezember 1886 gemalt worden sein. Es bleibt also stilistisch für die Entstehung doch ein grösserer Zeitraum ab 1885 (Nuenen bis Oktober 1885), Antwerpen (November 1885 bis Februar 1886), bis Paris (ab März 1886) in der Diskussion.

In seiner Bestandsaufnahme versucht nun Schubert die 'Porträt'-haftigkeit der Darstellung durch den (immer noch) zum Monochromen tendierenden Kolorismus und seiner

'Bildmacht' zu beweisen, wobei im angeführten, sehr reflektierenden Van-Gogh-Zitat v.a. die "(plastische) Form" betont wird. Der Autor weist auf das irrealer Licht, das räumlich-verunklärende und verklärte Hell-Dunkel (Dunkel vor Hell) hin, um letztlich (S.334) doch die klassisch-realistische "Plastizität der ausgetretenen Dinger" zu betonen, um seine Empfindungen: "stummen, toten, von Menschen gefertigte Leder-Dinge ... höchst suggestiv und lebendig, bewegt von (menschlichem) Leben ... stumm wie brave Tiere vor einer Lichtaureole [fast wie ein Heiligenschein?] ... (der Schnürsenkel) wie ein stilisiertes G [= Van Gogh?], der linke steif wie gefroren" [= Winter?] zu verbalisieren. Von diesen Anmutungen kommt der Autor aber dann doch noch zurück auf den Boden (den Untergrund) der Tatsachen: Van Gogh hat eine darunter (? nicht auf der Rückseite?) befindliche Architekturdarstellung einer Mühle bei Nuenen (angeblich von 1884) übermalt. Das Wann lässt der Autor hier erst einmal offen, auch stellt er keine weiteren möglichen Überlegungen darüber an, sondern er kommt abrupt zu Martin Heidegger und dessen - wie er sagt - manieristischer Auslegung oder vielleicht besser 'Schuh-Verwechslung-Vertauschung', seiner 'Schuh-Mystik'.

Folgen wir aber doch erst einmal selbst den Buchstaben-Furchen auf Heideggers oft steinig und ins Hölderlinesk-Poetische sich erstreckenden Gedanken-Acker **"Der Ursprung des Kunstwerkes"** (Ausgabe 1960) mit kleineren fragend-erklärenden 'Feld-Zeichen': "(S.27) ... Aus der dunklen Öffnung des ausgetretenen Inwendigen des Schuhzeuges starrt [wie das?] die Mühsal der Arbeitsschritte. In der derbgediegenen Schwere [wohl gegerbten Vollrindleders?] des Schuhzeuges ist [venös?] aufgestaut die Zähigkeit des langsamen Ganges [oder Schlurfens?] durch die weithin gestreckten [des Grossgrundbesitzers?] und immer gleichen Furchen des Ackers, über die ein rauher Wind [des Schwarzwaldes?, der Schwäbischen Alb?] steht [nicht weht, sondern wie bei Gewässer oder Luft steht oder der Fuss-Schweiss-Geruch hängt]. Auf dem [eben gereinigten?] Leder liegt [immer noch] das Feuchte und Satte des Bodens. [Die Schuhe sind also immer noch etwas klamm]. Unter den [hier nicht sichtbaren] Sohlen schiebt sich [virtuell - die Sohlen erinnern sich des Weges; das Schuhsohlengedächtnis vergisst nichts] hin die Einsamkeit des Feldweges durch den sinkenden Abend. [Und weiter als fast expressionistischer Lyrik-Erguss:] In dem Schuhzeug schwingt der verschwiegene Zuruf der Erde [also irgendwelche seismische Wellen, Geräusche jenseits der Hörgrenze?], [ja sogar] ihr stilles Verschenken des reifenden Kornes und ihr unerklärtes [Winter ohne Ankündigung, ohne Herbst] Sichversagen in der öden Brache des winterlichen Feldes. Durch dieses [Schuh-] Zeug zieht [hallt nach] das klaglose Bangen um die Sicherheit des

Brot, die wortlose [oder sichtbare] Freude des Wiederüberstehens der Not, [ja selbst] das [erwartungsvolle] Beben in der Ankunft der Geburt und das Zittern in der (S.28) Umdrohung des Todes [im Schlacht-Feld]. Zur *Erde* gehört dieses [Schuh-] Zug und in der *Welt* der Bäuerin [? also Damengrösse] ist es behütet [? eher be-achtet oder bewahrt]. Aus diesem behüteten Zugehören [auf-?] erhebt sich das [Schuh-] Zeug selbst zu seinem Insichruhen [Art Selbstschuhlichkeit?]. [Und es liest sich weiter:] Aber all dieses [obige] sehen wir vielleicht nur dem Schuhzeug im Bilde an [hinein, heraus, jedes weitere ist also mehr zu denken]. Die Bäuerin dagegen trägt einfach [nur so?, ohne sich etwas zu denken?] die Schuhe. Wenn dieses einfache Tragen [doch nur] so einfach wäre. So oft die Bäuerin am späten Abend in einer harten [schwer erarbeiteten] aber gesunden Müdigkeit die Schuhe wegstellt und im noch dunklen Morgendämmern [noch schlaftrunken?] schon wieder nach ihnen greift, oder am Feiertag an ihnen [dem Werktagsschuhzeug] vorbeikommt, dann weiß sie ohne Beobachten und Betrachten [unterschiedliche Form der Intentionalität?] all jenes. Das Zeugsein des [Schuh-] Zeuges besteht zwar in seiner Dienlichkeit. Aber diese selbst ruht in der Fülle eines wesentlichen Seins des Zeuges. Wir nennen es die Verlässlichkeit, Kraft [Dank?] ihrer ist die Bäuerin durch dieses Zeugs eingelassen [= zugelassen, eingeordnet?] in den [hier wiederholten] schweigenden Zuruf der Erde [und der Dinglichkeit], Kraft der Verlässlichkeit des Zeuges [schwäbisch: sZeigs] ist sie ihrer [bäuerlichen?] Welt gewiß. Welt [= Geist?] und Erde [= Dinglichkeit?] sind ihr und denen, die mit ihr in ihrer Weise sind, nur so da: im Zeug. Wir sagen "nur" und irren dabei, denn die Verlässlichkeit des Zeuges gibt erst der einfachen Welt [niederer Geistbereich?] ihre Geborgenheit und sichert der Erde die Freiheit ihres ständigen Andranges ...".

Nach dieser manchmal schwer ver-ständlichen und -daulichen Kost von Welt (Geist, Zeit ...) und Erde (Materie, Hyle, Sein ...) kommt Heidegger etwas weiter unten (S.29) auf das 'Eigentliche' zu schreiben: "... Vollends wissen wir jenes nicht, was wir eigentlich und allein suchen, das Werkhafte des Werkes im Sinne des Kunstwerkes. Das 'Zeugsein des Zeuges' wurde ... nur dadurch gefunden, daß wir uns vor das Gemälde van Goghs brachten [? = stellten?]. Dieses hat [wie in Horst Bredekamps Bildakt?] gesprochen [holländisch oder französisch?]. In der Nähe des Werkes sind wir jäh anderswo [in die Kunstwelt entrückt, herausgetreten oder ekstasiert?] gewesen, als wir gewöhnlich zu sein pflegen [= Alltagswelt?]. [Nur?] Das Kunstwerk [tat kund und] gab zu wissen, was das Schuhzeug in (S.30) Wahrheit [was ist Wahrheit?, nichts als die Wahrheit und die ganze Wahrheit?] ist. [Gewisse Selbstzweifel wischt Heidegger ab] Es wäre [und ist] die

schlimmste Selbsttäuschung, wollten [sollten] wir meinen [erkennen] unser Beschreiben [des Gemäldes?] habe als ein subjektives Tun alles so ausgemalt und dann hineingelegt. [So ist es] Wenn hier etwas fragwürdig ist, dann nur dieses, daß wir in [trotz] der Nähe des Werkes zu wenig erfahren und das Erfahren[e?] zu grob und zu unmittelbar gesagt haben. Aber vor allem diene das Werk nicht, wie zunächst erscheinen mochte, lediglich zur besseren Veranschaulichung dessen, was ein Zeug ist. Vielmehr kommt erst durch das Werk und nur im Werk das Zeugsein des Zeuges eigens zu seinem Vorschein [in der Differenz? - und Heidegger fragt weiter] Was geschieht hier? Was ist im Werk am Werk [oder am Wirken?]. Van Goghs Gemälde ist die Eröffnung [apertura, apo-kalypsis] dessen, was das Zeug, das Paar Bauernschuhe, in Wahrheit *ist* [? warum 'eigentlich' nicht personifiziert 'west'?). Das Seiende tritt in die Unverborgenheit seines Seins heraus. Die Unverborgenheit des Seienden nannten die Griechen ἀλήθεια [a-letheia, Unver-hehlung, schwäbisch: Nicht-hälinge]. ... Im Werk der Kunst hat sich die Wahrheit des Seienden ins Werk [ins Bild] gesetzt. 'Setzen' [Pinselstriche setzen?] sagt hier: zum Stehen bringen. Ein Seiendes, ein Paar Bauernschuhe, kommt im [Kunst-] Werk in das Lichte [Hell-Dunkel?] seines Seins [teuer?] zu stehen. Das Sein des Seienden [= Wahrheit?] kommt in das Ständige seines Scheinens [Kunstwerk?]. So wäre denn das Wesen der Kunst dieses: das Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seienden. ... (S.31) Die Übereinstimmung [ὁμοίωσις homoiosis] mit dem Seienden gilt seit langem als das Wesen der Wahrheit. Aber meinen wir denn, jenes Gemälde van Goghs male ein vorhandenes Paar Bauernschuhe ab und es sei deshalb ein Werk, weil ihm [dem Bild, nicht dem Künstler] dies gelinge? [= Mimesis?]. Meinen wir, das Gemälde entnehme dem Wirklichen ein Abbild und versetze dies in ein Produkt der künstlerischen ... Produktion? Keineswegs. Also handelt es sich im Werk ... wohl dagegen um die Wiedergabe des allgemeinen Wesens der Dinge [= platonische Ideen?]. ..."

Soweit dieser 'hyper-bainierende und -ballierende' Text zu Ehren des Kunsthistorikers Theodor Hetzer, der seit 1935 anscheinend kaum verändert wurde, auch nicht vom Heidegger-Schüler Hans Georg Gadamer, der 1960 eine Neuauflage mit einem Nachwort versah (z.B. S.104) ohne den Text kritisch zu lesen, zu hinterfragen oder sich gar das 'angeschriebene' Bild überhaupt nochmals anzuschauen. Schubert bringt (S.335) auch noch ein weiteres Fast-Vorläufer-Zitat aus Heideggers "Einführung in die Metaphysik (Freiburg 1935, Frankfurt 1953, Stuttgart 1986): "Jenes Bild von Van Gogh. Ein paar derbe Bauern-Schuhe, sonst nichts. Das Bild stellt eigentlich nichts dar. Doch was da ist, mit dem ist man sofort allein, als ginge man selbst am späten Herbstabend beim Verschwelen

der letzten Kartoffelfeuer mit der Hacke müde vom Felde nach Hause. *Was ist da seiend?* Die Leinwand? Die Pinselstriche? Die Farbflecke?". Schubert weist auf die "merkwürdig geringe(r) Einfühlung in ein konkretes Kunstwerk und seine Entstehungsprämissen" und sieht zu Recht in Heideggers Text(en) eine philosophische Entgrenzung bei historischer Verengung und Enthistorisierung zum Bauern-Kult und eine ideologische (Blut- und) Boden- und Bauernpoesie der Nazizeit als eine konkrete sachliche philosophische Analyse und schlicht einen "Holzweg". Hier möchte man hinzufügen, dass dies alles Heideggersche nichts mit einer kunst-geschichtlich-wissenschaftlichen Arbeit und mit Kunstwerken zu tun hat. Fast alles ist abwegig und 'auf Holzwegen', auf den leider einige weitere sich haben führen lassen, wie noch 1996 Beat Wyss, in mehr schopenhauerisch: "Der Wille zur Kunst", Köln 1996, S. 55-58, nach Aussage von Dietrich Schubert.

Vor allem philosophisch ausgerichtete Kunstwissenschaftler meinen sich (oft gedankenlos) an grossartige Theorien und Systeme anlehnen zu müssen (können), ohne sich um die Kunst, das Kunstwerk zu kümmern ('Kunstgeschichte ohne Kunst'). Was Heidegger gemacht hat, ist ein Kunstwerk als ein Ding oder 'Zeug' in seiner Dienlichkeit zu benützen, um scheinbar maieutisch einen Weg der Wahrheitsfindung oder die 'Wahrheit' demonstrieren zu können. Apelles hätte Heidegger wahrscheinlich geraten ganz bei seinem philosophischen Leisten zu bleiben und besser auf Van Goghs Schuhe als ihm nicht passend zu verzichten. Im Verlauf der Studie wird vielleicht Heideggers höherer Eigen-Irr-Sinn vielleicht noch deutlicher: ' ... und da hatte der, hatte der, hatte der Heidegger wieder mal doch nicht so recht'.

Wieder etwas ausführlicher geht Schubert auf den jüdisch-litauisch-stämmigen amerikanischen Kunsthistoriker Meyer Schapiro (1904-1996) ein, der erst 1968 und als erster gegenüber "Professor" Heidegger die 'Sachverhalte' etwas zu klären versuchte. Der Wortlaut dieses Aufsatzes ("**The Still Life as a Personal Object – A Note on Heidegger and van Gogh**") findet sich z.B. in der kritischen Anthologie "The Art of Art History" ²2009, S. 296-300 wieder. Schapiro erwähnt noch einmal, dass sich Heidegger bewusst gewesen sei, dass van Gogh mehrere 'Schuhe' gemalt habe, er aber trotzdem keine genaue Identifikation versucht habe, sondern allen die gleiche, nämliche Wahrheit (Offenbarung) zugeschrieben hätte. Der Oeuvre-Katalog von J.B. de la Faille berichtet von acht Schuh-Stücken van Goghs, die 1930 (1931) in Amsterdam alle (?) zu sehen gewesen seien, aber nur drei davon würden das von Heidegger beschworene Innere - aber nicht von Bauernschuhen, sondern die des Künstlers selbst - zeigen. Beim eigenen Nachlesen des

Originaltextes von Schapiro (S.297) kann man sich fragen, ob bei dem Brief an den Bruder Theo van Gogh (August 1888: "une pair de vieux souliers") oder dem an den Malerfreund Bernard (September 1888: "vieux souliers de paysan") es sich nicht um das nämliche Gemälde bzw. Paar handelt. Schapiro hat deshalb ganz artig beim Herrn "Professor" Heidegger schriftlich nachgefragt, welches Paar (Gemälde) er denn nun gemeint hätte. Heidegger gab zur Antwort: dieses, das er März 1930 (eigentlich 1931) in Amsterdam ausgestellt gesehen hätte. Schapiro wies nun anhand des damaligen Kataloges nach, dass in dieser Ausstellung auch die "Drei Paar Schuhe" (F 332) zu sehen waren, die Heidegger zu der Sohlen-Geschichte hätten inspiriert haben können. Schapiro stellt nun fest, dass es sich um keine Bauern- oder gar Bäuerinnen-Schuhe sondern um (feinere) Schuhe des Städters handelt. Hier wundert sich der Schreiber dieser Zeilen nochmals, warum Heidegger trotz seiner ländlichen Herkunft und seines bewussten Naturburschen-Outfits auf solche Details oben überhaupt nicht achtete. Schapiro spricht von der "Selbsttäuschung" und Projektion Heideggers in Richtung (Blut und) Boden. Etwas weiter unten zieht er Heidegger, dass er nicht die Anwesenheit des Künstlers im Werk gesehen hätte, da es sich doch um die eigenen Schuhe van Goghs handeln würde, und da sie isoliert von Grund und Umgebung auf den Betrachter (frontal) ausgerichtet seien. Van Goghs wirkliche Bauern- (= Holz-) Schuhe seien von klarer, einfacher Form mit dem Rücken zum Betrachter dargestellt. Das zur Diskussion stehende Paar sei ein Porträt von alternden Schuhen. Dies versucht Schapiro literarisch zu untermauern, indem er eine Stelle aus dem vielgelesenen, aber erst 1890 anonym erschienenen Roman "Hunger" von Knut Hamsun anführt, der seinen Helden seine Schuhe vor sich als Teil seiner selbst betrachten lässt. Ausserdem zitiert er Gauguins Erinnerungen von 1894 bzw. 1925, nach denen dieser im Atelier van Goghs ein Paar grosser genagelter, abgetragener und verdreckter Schuhe gesehen hatte, aus denen Van Gogh ein bemerkenswertes Stillleben allerdings mit einem Violett-Gelb-Klang (für den farbsensiblen Gauguin!) gemacht hätte. Schubert meint hingegen, dass das irrelevant sei und Gauguin einer inkorrekten Erinnerung oder einer poetischen Veränderung erlegen sei. Es folgen die Geschichte von der Fuss- oder Sohlen- oder Schustersrappen-Wanderung von Holland nach Belgien (ca. 250 km) und die Assoziation mit einer Reliquie und Christus selbst. Schubert erwähnt wohl die 1994 von dem 90jährigen Schapiro fertiggestellte Überarbeitung und Weiterführung **"Further Notes on Heidegger and van Gogh"**, in der jetzt auch "Herrn Professor Gadamer(s)" Anmerkungen von 1960 erwähnt werden. Gauguins Text "Natures Mortes" erscheint noch einmal; hinzugefügt ist jetzt die Geschichte von François Gauzi, einem

Mitschüler Van Goghs in der Académie Cormon, der alte, schwere, dicke, aber saubere und gewienerte Schuhe in Van Goghs Atelier entdeckt hatte, die dieser auf dem Flohmarkt gekauft und zu einem Gang zu den Pariser Festungsanlagen angezogen hatte, wodurch sie damals bedeckt erst für ihn als Motiv für eine "getreue Abbildung" interessant geworden waren.

Schapiro erwähnt jetzt auch noch einen 1846 verfassten, aber erst 1887 veröffentlichten Brief Flauberts, der darin melancholisch alternde Schuhe mit dem Altern der Menschen vergleicht. Weiters macht Schapiro sich Gedanken, ob nicht durch Millets Bauern-Holz-Schuhe (1864) oder durch Daumiers Lithographie eines von der Jury zurückgewiesenen Schuhstilllebens Van Gogh sich dieses Schuh-Motiv auch 'über-' oder 'anziehen' hat lassen. Schapiro wiederholt noch einmal seine These vom Selbstbildnis, da Intimität, Selbstgespräch, das Existenzielle, die Dicke des Farbauftrages, das Dunkel vor dem hellen Grund, die seltsamen Schnürsenkel in den anderen Schuhdarstellungen so nicht zu finden seien.

Was er bei Heidegger weiterhin vermisse sei die (am Bild erkennbare?) Zurückweisung durch Eltern und Lehrer. Wieder ganz literarisch-sozialgeschichtlich verweist Schapiro auf Emile Zolas Gegenbild von "La Joie de vivre" gegenüber der väterlichen Bibel mit dem Esaias-Text. Er geht auch auf Heideggers zwischen 1960 und 1976 erfolgte handschriftliche Anmerkung in der Gadamer-Ausgabe von 1960 ein, dass nach dem Gemälde niemand feststellen könne, wo diese Schuhe stünden und wem sie gehörten. Schapiro schliesst, dass Heidegger seine metaphysische Interpretation wohl nicht aufrecht erhalten hätte, wenn die Schuhe erwiesenermassen Van Gogh gehörten hätten.

An einigen Stellen ist der auch als Künstler/Zeichner aufgetretene Schapiro recht nahe dem Künstler Van Gogh und der künstlerischen Praxis (z.B. "(Van Gogh) is able to transpose to this canvas with a singular power the forms and qualities of things ... that have touched him deeply ", S.299), aber er lässt sich doch zu sehr vom Wort, von der Literatur und der Psychologie leiten, um leider wieder auch in die Sackgasse des Selbstbildnisses zu gelangen. Bei einem Maler wie van Gogh mit so vielen Selbstporträts stellt sich schon mal die Frage, warum er auch mit diesem Schuhpaar ein weiteres ('even disguised') Selbstporträt hätte intendieren sollen.

Dem ersten Beitrag Schapiros von 1968 entgegnete 1978 der jüdisch-französische 'Dekonstruktivist' Jacques Derrida (1930-2004) in "Macula" bzw. **"La Verité en peinture"** mit dem Aufsatz unter dem schon sprach- bzw. schreibspielerischen,

nachheideggerischem Titel **"RESTITUTIONS of the Truth in Pointing [Pointure]"**. Schubert widmet Derrida leider nur wenige Zeilen; ausführlicher ist dagegen Geoffrey Batchen in seiner mehr paraphrasierenden Begleitpublikation **"What of Shoes? - Van Gogh and Art History"**, Köln-Leipzig 2009, S.33-40. Wie Schubert werden sich einige Leser des nicht leicht lesbaren und verständlichen Textes von Derrida etwas wundern, dass dieser überhaupt nicht auf Heideggers Nazi-Mythologie eingeht, ja dass er seinem Philosophen-Kollegen die Stange zu halten versucht trotz anfänglicher Kritik ("ridiculous and lamentable"), um dagegen Schapiro Naivität, Simplizität und Missverstehen der Absichten des gerade erst verstorbenen Freiburger Professors und Wahrheitsfinders vorzuhalten. Eher durch kunstwissenschaftliches oder auch nur genaueres Hinsehen kann Derrida Schapiros (und Schuberts) fixe Idee vom Selbstbildnis Van Goghs in Schuhgestalt widerlegen, während er Heideggers 'Schuhe eines Bauern oder einer Bäuerin' als nebensächlich (geschlechtsneutral) dem höheren Ziel der philosophischen Wahrheit zu liebe zur Seite legt. Derrida schiebt aber Heidegger die Bauernschuhe wieder als dessen Schuhe zurück. Immerhin scheint Derrida sich das Gemälde doch etwas näher angesehen zu haben, da er die normale 'Paarigkeit' und die 'Bindungen' in Frage stellt und damit auch eher unabsichtlich der kunsthistorischen Forschung (nach der Realität des Bildes oder im Bilde) Impulse vermittelt, wobei er ganz heideggerisch als Motto einen Cézanne-Spruch "I owe You the truth in Painting and I will tell it to You" (Ich schulde Euch die Wahrheit in der Malerei und ich werde sie Euch sagen) voranstellt. Das Gemälde ist nicht, wie Derrida hochgreifend meint, ein "Diskurs über die Malerei" oder eine "Allegorie der Malerei", sondern es ist einfach Malerei, eine Übung in Malerei.

Schubert interpretiert auf S.338 das ähnliche Anliegen des Kunsthistorikers Schapiro (v.a. von 1994), das missverstandene Kunstwerk wieder in seinen Wahrheitsgehalt zu versetzen", eine 'Restitution' in seine ursprüngliche Historizität bzw. seine "erste" Bedeutungs-Intention oder "Aussage-Absicht". Ein selbst in der Übersetzung mühsames Nachlesen von Derridas "Wahrheit in der Malerei" und speziell des Abschnittes "Restitution von der Wahrheit nach Maß" - RESTITUTIONS de la vérité en peinture, wie es vieldeutbar im Original heisst - vermittelt den Eindruck eines Monologs bzw. Pseudo-Trialogs zwischen dem damaligen noch nicht Professor Derrida und den Professoren Schapiro und Heidegger. Schapiro habe seiner Meinung nach ein bißchen zuviel Recht (S.360) und "die Verteidigung Heideggers (erfolge) aus mildernden Umständen".

Zwischen einem 'wildem produktiven hermeneutischen Denken finden sich auch die schon genannten 'lichten', klaren, visuell-'greifbaren', brauchbaren, dienlichen, zeughaften

Momente wie die archetypische psychologisierende 'Paarigkeit' (nicht zusammenpassende Nur-Linke, aber doch die Männlich-Weiblich-Dichotomie) und die Löcher-Schnür-Techniken, was auch dem mehr einem naiven Alltags-Denken und -Sehen verpflichteten Kunsthistoriker eigentlich hätte auffallen müssen.

Als Nächsten erwähnt Schubert den italienischen Ästhetiker und Philosophen Carlo Bordonis, der 2007 (auch auf deutsch) mit **"Heidegger und ein Paar Schuhe"** wieder die Spur aufgenommen hatte - weniger als eine Replik auf Derrida als auf Schapiro, dem er beinahe die "(Kunst-) historische Wahrheit (zu) finden, wiederherzustellen, die wahre Bedeutung" zu erkennen vorwirft gegenüber der philosophischen, von Derrida eher dekonstruierten 'Wahrheit'. Schubert stört sich teilweise zu Recht an Bordonis Hermeneutik, der Trennung von "Objektivierung" und "Subjektivierung", "Werk und Wirkung" und der in Frankreich beliebten ahistorischen und kunstfremden Trennung von Künstler und Werk. Das eigene Nachlesen vermittelt den Eindruck, dass Bordonis den 'Wahrheits-Findungs-Prozess' zwischen dem Ankläger Schapiro, dem angeklagten Heidegger und dem Richter Derrida noch einmal hermeneutisch-kommentierend aufarbeiten will, wobei besonders für die Partei Heideggers Verständnis auch im Verhältnis zu Walter Benjamin, Theodor W. Adorno, Georg Lukács vorgebracht wird, aber letztlich kaum für das Bild und seinen Urheber.

Die Gadamer-Schülerin und New Yorker Philosophieprofessorin Babette E. Babich hat mit einem etwas früheren, von Schubert nicht erwähnten Aufsatz **"Die Wahrheit des Kunstwerkes - Gadamers Hermeneutik zwischen Martin Heidegger und Meyer Schapiro"**, in: Intern. Jahrbuch für Hermeneutik III (Hg. Günter Figal), Tübingen 2004, S.55-80 etwas vorgegearbeitet. Ähnlich wie bei Derrida geht es neben dem Lob für Hans Georg Gadamers hermeneutisch-phänomenologische Methode darum den "Angehörigen der Oberschicht der Sachverständigen Meyer Schapiro und seinem Expertenurteil die Verfehlung oder Falschbeurteilung des Kunstwerkes überhaupt" vorzuwerfen oder entgegen zu halten. Schapiro liesse "die sonst übliche Strenge des Kunsthistorikers vermissen". Auch die Autorin fällt mitunter in ein 'Alltags-Bewusstsein' zurück und macht (S.66) den Vorschlag einer "allenfalls plausiblere(n) Deutung: Schuhe(n) ... die aller Wahrscheinlichkeit nach von Anfang an gar nicht zum persönlichen Ge[h]brauch des Künstlers ... sondern als ein Objekt, ein Sujet zum Malen (gekauft wurden)". Auch einige Bemerkungen zu Van Goghs Ästhetik wie des "Consecrationalen" oder das "Gewöhnliche

zu verfremden ins Unvertraute" sind überlegenswert gegenüber dem Phänomenologen-Philosophie-Jargon wie z.B. (S.68) "Die phänomenologische Kontinuität von Heideggers Analyse des Zeugseins der Schuhe qua Zeug dreht sich und in diese Evidenzqualität des Offensichtlichen, was hier nicht vermittelt des Klischees aufgewiesen wird". " ... (S.69) Die phänomenologische Analyse (sei) nicht wie eines Detektivs oder wie es die Kunsthistoriker zu tun [ver-?] mag [mögen]". Babich berichtet von Gadammers hermeneutischer (auch kunsthistorischer) Devise das Kunstwerk erst buchstabieren, dann lesen lernen, erst dann (begänne) es zu sprechen (vgl. Bredekamps Bildakttheorie). Die Autorin betont (für die Bildende Kunst zu sehr) die Bedeutung des Deuters, des Interpreten, Hermeneuten, Bewahrers als Mitschaffender. Interessant ist auch noch ihre Meinung über das Expertenurteil (= Kunsthistoriker) (S.73) über "Wert" (echt, wahr, originell, authentisch, bedeutend, richtig, unverfälscht, schicklich...). Und als Hymnus auf sich selbst: "Phänomenologische Blickweise bietet eine hermeneutische, vitalere [!] Erfahrung der Kunst als Wirkung des Werkes [selbst?]."

Den Versuch der Kunst- bzw. Bildwissenschaftlerin Bettina Gockel **"Van Goghs Schuhe - zum Streit zwischen Heidegger und Meyer Schapiro"**, in: Fremde Dinge (Hg. M.C.Frank), Bielefeld 2007, S.83-93 verbannt Schubert gleich ganz in die Anm.27. Es fehle die historische Fundierung, die Texte Gauguins würden in ihrer Relevanz heruntergespielt, für Van Gogh als "wahnsinniges Genie" wären keine Belege erbracht. "Völlig falsch" sei die Annahme eines bewussten Malens gegen die Lesbarkeit der Bildgegenstände.

Den ersten Abschnitt dieser Literaturübersicht beschliesst Schubert, indem er nochmal auf den ideologischen Missbrauch eines Gemäldes durch Heidegger und die berechtigte Kritik Schapiros verweist und auch Bordonis Formulierung, dass Derrida die Schuhe Heidegger zurecht zurückgegeben habe, kritisiert. Mit (S.340/41, Anm.31) "Irreal, ja absurd, ... Eigen-[Un-]sinn[ige]" könne "nicht die Grundlage der Kunsthistoriographie sein": ... (und da) hat der, da hat der, da hat der Schubert zweifelsohne recht: allerdings ist Bordonis bzw. Derridas Besitzerzuweisung sehr 'über-tragen' zu verstehen.

Nach diesen verschiedenen vorrangig phänomenologischen Interpretationsvorschlägen beginnt Schubert als detektivischer 'Angehöriger der Oberschicht der Sachverständigen' (Babich) sein zweites Kapitel, in dem er sich erst einmal die verschiedenen 'Schuhe' van Goghs nach den bekannten Oeuvre-Katalogen zum Vergleich heraussucht, um der

'Wahrheit' näher zu kommen. Er wählt aber letztlich nur vier der acht aus wie die "Stiefel mit Nägeln" (Nagelsohle) in Baltimore, das bekanntlich mit "Vincent" bezeichnet und mit "87" datiert ist. Er schliesst die Erde-Boden-Perspektive Heideggers hier gleich aus, obwohl die Sohlen-Erlebnisse des phänomenologisch-peripatetischen Hobbywanderers von dergleichen ihren "Aus-Gang-Tritt" genommen haben könnten. Schubert erkennt in dem Orange-Blau gestimmten Bild (man erinnere sich Gauguins Farbgedächtnis) ähnliche Schnürschuhe und Schuhsenkel, die vielleicht noch deutlicher ein G formen. Bei noch etwas genauerer, detektivischer Betrachtung handelt es sich hier um weit hellere, vielleicht stärker 'abgewetzte' Schuhe. Während jeder Sehende auch bei dem stehenden 'Rechten' (bzw. eigentlich einem 'androgynen Linken') die Nagelung noch erkennen kann, scheint das Amsterdamer 'Doppel' keine Nagelsohle zu haben. Schubert identifiziert das Gemälde plausibel mit dem von François Gauzi erwähnten "Paar mit groben Nägeln beschlagener Stiefel". Nicht nur die Nägel sondern auch die fallende Boden-Wandlinie verbindet eine leider nicht farbig abgebildete, etwas grössere Variante in Brüsseler Privatbesitz. Schubert hält es für wahrscheinlich, dass es sich jeweils um verschiedene Schuhe zu unterschiedlichen Zeiten handele. Hier würde man auch gerne wissen, wie viele Paar Schuhe Van Gogh von 1885 bis 1890 besessen und benützt hat. Obwohl der Autor dem Bild auch nur einen 'Koloritstudiencharakter' einräumt, kommt er wieder auf eigentlich literarische Anreger zurück, wie Degas, der 1887 auch bei den gemalten Gebrauchsgegenständen in einem Porträt etwas von dem dargestellten Besitzer (Mann oder Frau) zu vermitteln rät. Das ist eigentlich nichts Neues oder Aussergewöhnliches. Als nächstes Bild (Ölstudie) wird ein grünliches (verschimmeltes?) Schuhpaar auf ockrigem Grund von oben gesehen (F 331) angeführt, das trotz seiner impressionistischen Kommata ebenfalls noch 1887 entstanden sein soll. Man könnte noch hinzufügen, dass es sich diesmal nicht um Schnürschuhe sondern eher um femininere 'Bottines' (Stiefeletten) mit einem seitlichen Dehnband handelt. Es folgen die schon bekannten "Drei Paare schwarzbrauner Schuhe" (F 332), die nach Schubert wie drei stumme Zeugen aus dem Dunkel treten (? auftauchen, warum nicht als sechs?), während sie doch etwas erhöht (auf einer Stufe, Absatz?) und Papier oder Stoff schräg aufgereiht stehen oder liegen. Obwohl gerade dieses angeblich Dezember 1886 datierte Gemälde in Cambridge, Fogg-Art-Museum dem Heidegger-Bild (F 255) stilistisch am nächsten kommt, sieht Schubert nur im letzten Einzelpaar (warum eigentlich kein Einzelschuh?, ein 'Doppelgänger?') den forcierten Ausdruck des menschlichen Lebens und der menschlichen Passion derart (selbst-) suggestiv, dass er von einer Anthropomorphisierung mit Symbolgehalt sprechen

oder schreiben muss, weswegen er auch nie Identitätszweifel hatte, welches das Bild Heideggers hatte sein müssen. In der Anm. 37 erwähnt Schubert wenigstens kurz zwei weitere spätere Schuh-Bilder : F 461 von 1888, Priv.Bes. USA, auf Terracotta-Pflaster (in der rororo-Heidegger-Monographie von dem Heidegger-Schüler Walter Biemel, 1973, S. 81 als die besagten Heidegger-Schuhe abgebildet!). Bei dem noch ohne Nummer erwähnten Stilleben mit alten Bauernschuhen dürfte es sich wohl um das Holzschuhpaar (F 607) in Amsterdam handeln.

Als "zentrale Frage" sieht (S.342) Schubert "für die Kunstgeschichte [= Kunstgeschichte, Kunsthistorik?] wie für die philosophische Ästhetik" die nach der Provenienz, was auch Derridas 'Restitutions'-Begriff (Zurück-Stellung, Rück-Erstattung an Heidegger, Wiederherstellung) entsprechen soll. Wer jetzt aber einen üblichen, klassischen kunsthistorischen Lebenslauf eines Bildes erwartet, wird leider enttäuscht, da wieder "Schwere des Lebens", "existentialistisch", und "umfassend(er) Ausdruck der Passion des Lebens", "dramatisch beredte Form" zu Wort drängen, obwohl Schubert auch meint, dass die "Wahrheit d.h. tiefere Gehalt des Werkes" "vollkommen" davon abhinge, wem die Schuhe gehörten und wer sie auch benützte. Stattdessen wird die akademische Rangklaviatur gespielt wie das niedere Sujet auch innerhalb des 'niederen Stillebens' bzw. die Aufwertung durch Van Gogh. Die sonstigen 'Parerga' (Beiwerke) werden zum Hauptmotiv. Angeblich sei seit 1885 der Vielleser Van Gogh von Thomas Carlyles "Sartor Resartus" (der ausgebesserte Flick-Schneider nicht -Schuster) - einer 'Philosophie der alten Kleider, Geister des Lebens' angeregt: also wenigstens eine motivische Provenienz. Die "exponierte" Darstellung der Schuhe sieht Schubert in einer Parallele zu dem wiederholt genannten, offensichtlich-leserlich-symbolischen, holländisch-traditionellen "Buch-Kerzen-Stilleben" von 1885, um angeblich auch "vom Gehalt her" eine Datierung schon ins Jahr 1885 vorzunehmen. Aber die "Schuhe" (F 255) seien weniger traditionell, (S.343) "quasi einsam [zu zweit allein?], aber offenbar bedeutungs[-schein-]schwanger?" (wenigstens mit Fragezeichen). Die meisten Leser werden sich fragen, wie es mit diesem 'schwangeren' Gemälde nach der künstlerischen Befruchtung weitergegangen ist, also seine Wanderungen, Aufbewahrungsorte und seine Entbedeutungsversuche.

Schuberts eigene maieutische Bemühungen den 'alter Van Gogh' 'zur Welt' (nicht 'Erde') zu bringen, werden im dritten Kapitel mit den beiden bekannten, offenkundigen Stellvertreter-Stühlen (Van Gogh - Gauguin) mit Attributen unternommen, wofür er diesmal sogar einen leider nicht abgebildeten Holzstich anführen konnte. Über die 'Vogelnester' mit ihrer kaum strittigen Symbolik (Leben und Tod) kommt der Autor auf die 'Schuh-Nestel' von

F 255. Selbst das Licht soll tele-schwingend "von hier" (den Nestern?) auf die braunen (nur im Futter?) Schuhe (F 255) fallen. Die auch bei F 255 ähnlich vorkommende Signatur "Vincent" scheint den Autor "beinahe wie ein geheimer "Titel" zu wirken, also Signatur und Titel zugleich.

Für Schuberts Vorstellung von einem 'Existenzbild des Künstlers' bekommen die Besitzerfrage (Eigentum des Künstlers) und die angebliche den Stühlen ähnliche Metaphorik und nicht zuletzt Gauguins Äusserungen ein grosses Gewicht. Letztere erzählt von grossen, (ab)genützten, verformten, zerbeulten Schuhen im Atelier in Arles, die Van Gogh einst zu langen Fuss-Schuh-Reise von Holland nach Belgien (Borinage) gedient hätten. In einem zweiten Text Gauguins ist von einem grossen Paar Schuhe mit Eisen (Nägeln?), ganz gebraucht, Schmutz befleckt im Atelier die Rede, die ein einzigartiges Stillleben ergeben hätten, nachdem sie wacker die Ermüdung dieser Reise überstanden hätten. Schubert bringt jetzt noch eine zweite, kürzere, jetzt Kunstreise von Cuesmes (Belgien) nach Courrières (Frankreich) im August/September 1880 mit denselben (?) Schuhen in Erinnerung. Erst (S.346/47) das "Ideal der Kunst[reise]" hätte die Legitimation zu diesem (niederem) "Bildmotiv" "nobilitieren(d)" ergeben. Ebenso ist der doch exzeptionelle "Spiegel seiner früheren Existenz" wieder weitgehend 'an den Schuhen herbeigezogen'. Auch aus den Formulierungen des 'egoistischen Gauguin', die dieser ohne Van Goghs Hinweise wohl so nicht erspürt hätte, dass mit der 'alten Reliquie' eine Geschichte verbunden gewesen wäre, sollte man nicht soviel heraus- oder hineinlesen, da 'relique' wie im Lateinischen (reliquiae) zuerst einmal ganz profan Über-Rest-Bleibsel bedeutet, zumal Schubert ja selbst (S.347) von "ungenau(e)n Akzente(n)" und "poetisch-verfremdet" spricht oder schreibt. Man denke an den Violett-Ton der Schuhe gegenüber dem richtig erinnerten Gelb des Ateliers.

Schubert vergleicht dann noch die Farbigkeit von F 331, 461 und 332 (Drei Schuhpaare), wobei er letzteres sicher wieder zurecht mit F 255 in einen zeitlichen Zusammenhang bringt, aber besonders letzteres würde durch (S.348) "Schwere des Ausdrucks" mittels dunkler Farbe und über-realem (schon spirituellem?) Licht sich auszeichnen: "dunkle, müde Lebewesen im Licht", nahsichtig, haptisch, konkret, auf den Betrachter gerichtet wie bei von Meyer Schapiro empfunden.

Der Autor meint, dass F 255 im Gegensatz zu den anderen keine Ölskizze, sondern ein ausgeführtes, endgültiges Bild sei, und kommt wieder zu seiner physiognomischen Litanei vom Existentiellen, Ausdruck des Leidens, Schwere des Lebens, emblematische Qualität, metaphorisches Selbstporträt, Sinnbild der Existenz, treuer Begleiter in den Ateliers kein

Tauschobjekt (aber auch kein dem Bruder gesandtes Verkaufsobjekt). In der Anm. 90 räumt der Autor ein, dass Van Gogh anscheinend nicht "in jeder Lebenssituation" seine (wechselnden?) Schuhe malte und fragt sich rhetorisch nach dem Besitzer der alten Bauernschuhe in Van Goghs Atelier in Arles.

Als weiteres autobiographisches Malerei-Beispiel erwähnt Schubert Van Goghs "Zeichenbrett mit Zwieback, Kerze ..." (F 604) sozusagen ein Nachfolger des "Stilllebens mit Bibel und Kerze" von 1885 mit vielen sinnfälligen Attributen, die von ihm entschlüsselt werden. Er fragt sich aber nicht, warum es bei den Schuhen (F 255) keine 'Parerga' (Beiwerk) oder kein autobiographisches Ensemble gibt: soll die Einsamkeit des nächtlichen anonymen Wanderers zum Ausdruck kommen?. Kein weiterer Hinweis wie die Pfeife, Pinsel und Farbtube ist zu entnehmen: nur die Schuhe.

Um noch einmal wenigstens kunsthistorisch seine projektive Position der metaphorischen Nobilitierung zu festigen, schaut Schubert sich nach Zeitgenossen und Vorläufern um, und kommt so auf Millets "Bauernschuhe" von 1864 oder die "Sabots" von François Bonvin von 1875, die "Schnürschuhe" Nils Kreugers von 1882 oder die "Klompjes" von Max Thedy 1887 (letztere als Sinnbild von Abwesenheit und Einsamkeit). Der Autor versucht F 255 als "Allégorie réelle" im Sinne Courbets zu sehen, wozu ihn auch die rote Signierweise verleitet. Nach dem eher akademischen Problem von Realismus und Symbol-ismus und über die Symbolik der "Stühle" dreht sich (S.352) wieder die Leier des "Existenzbildes ... seines eigenen Schicksals auf schwerem Weg", einer "Reliquie" (noch zu Lebzeiten).

Zur Bedeutung von 'Sinn-Bildern' bei Van Gogh bringt der Autor noch die imaginative "Sternennacht" mit ihrem Bedürfnis nach Religion und Jenseits. Der von Schubert so gedachte und gesehene tiefere Gehalt der Schuhe (F 255) würde damit auch die "intrinsic meaning" (Erwin Panofsky) oder die Nicht-"L'Art pour l'Art" (Kurt Badt) selbst-bestätigen.

Der Aufsatz schliesst in einer Klammer mit Georg Simmels Ansicht aus dem Jahre 1909, der gleichzeitigen "Zuständlichkeit" und "Unrast" bei Van Gogh bzw. mit einer Äusserung von Albert Camus, der das Kunstwerk nicht als Flucht vor dem Absurden, sondern als absurdes Phänomen begrüsst. Das Kunstwerk (in starker Anspielung auf Van Gogh) sei kein Ausweg für die Krankheit des Geistes, sondern Merkmal (Zeichen des Leidens) und Zurückweisung auf das ganze Denken des Menschen(?). Diese Schlussbemerkung fungiert noch als Nachtrag mit dem Hinweis auf Cliff Edwards, "The Shoes of Van Gogh", New York 2004, der aber anscheinend kaum neue Aspekte liefere. Bei Geoffrey Batchens Van Gogh-Schuhen kritisiert Schubert noch die Geringachtung der Gauguin-Äusserung, ganz zu recht aber das Fehlen von Quellenzitaten. Dass Batchen nicht auf das

"Bibelstillleben mit Kerze" oder auf das "Zeichenbrett-Stillleben" eingeht, ist eher zu verschmerzen. Interessant ist der Schlusssatz mit der Kritik an der derrida'schen Unbestimmtheit oder Unbestimmbarkeit und der Anforderung an den Kunsthistoriker, die Kunstwissenschaft den "authentischen Gehalt" über den habituellen Ausdruck (= Form?) eines Gemäldes zu suchen: dieser sei einen Lebensabschnitt zu memorieren und bannend (= bewältigend, festhaltend, objektivierend) in der Darstellung der eigenen Schuhe.

Die von Schubert versprochene neue Interpretation war und ist für den Schreiber dieser Zeilen leider nicht zu entdecken. Für ihn handelt es sich um eine Weiterführung und einen Ausbau der Gedanken Meyer Schapiro's. Die 'Wahrheit(en)' der Philosophen stellten sich vor der 'Wirklichkeit' des Bildes als ziemlich 'abwegig' heraus bis auf einige ihrer Rückfälle in das Alltagsdenken oder den 'Gesunden Menschenverstand'. Für den "Experten", den Kunstwissenschaftler, bietet sich als 'richtige Einstellung' nun eine (sicher auch projektive) 'Einführung in das bildnerische und künstlerische Denken und Machen' an. Auch wenn man nicht alle (im Internet einsehbare) Briefe des Malers gelesen hat oder alle bisherigen Interpretationen erfahren hat, so haben wir im Bildenden Bereich doch fast immer ein sinnlich erfahrbares Objekt vor uns, über dessen Entstehung wir uns (eigene) Gedanken machen können, dürfen wie hier im Falle eines Paares von Schuhen (F 255). Wir versuchen also möglichst werkimmanent ohne grosse Werkübersicht oder Lektüre der Selbst-Äusserungen auszukommen, um eine wünschenswerte Übertragbarkeit und Allgemeingültigkeit zu erreichen:

Das leicht querformatige Gemälde ist von einer bei Van Gogh öfters wiederkehrenden Kabinettbildgrösse, die die beiden Schuhe annähernd in den natürlichen Massen erscheinen lässt. Weiter handelt es sich um eine klassische teilweise pastose Prima-Ölmalerei auf einer auf Keilrahmen gespannten Leinwand. Hier wäre interessant zu wissen, ob Van Gogh seine Bildträger anfänglich selber gefertigt hat zumal bei seiner grossen Produktivität und vor der monatlichen, auch als Erbteil zu verstehenden Unterstützung (FFrs 150.-) durch den Bruder Theo. Papier, Pappe (aufgezogen auf Holz?) würden stärker auf einen experimentierenden, spontaneren Skizzencharakter schliessen lassen. Allerdings haben wir oben erfahren, dass es sich hier um eine kostengünstige, seit Jahrhunderten übliche Wiederverwendung der Leinwand handelt.

Die beiden Halbtiefel oder Schuhe mit höherem Schaft sind ähnlich alten Skistiefeln oder Schlittschuhen über Metallhaken und Ösen zu schnüren. Sie stehen parallel mit der

Schuhspitze nach vorne aber leicht von oben gesehen inmitten der Bildfläche. Der Schaft des links Dargestellten ist ohne Freud zu bemühen einfach nach unten gestülpt, der des Rechten dagegen ist erhoben. Die weitgeöffnete, eher etwas schwäbisch 'schterrige' Schnürung weist nach rechts. In der unteren rechten Bildecke endet der Schnür-Senkel in einer Art runden Schliesse (vgl. Senkel), die nur mit einiger Phantasie als G eher C gedeutet werden könnte. Die Schuhe stehen auf einer wenig präzisierten Boden-Unterlage erkenntlich auch an den nach links fallenden Schlagschatten, der einer unsichtbaren Lichtquelle von rechts folgt. Hinter den Schuhen zum oberen Bildrand hin geht der mit waagrechtem Pinselduktus und verschiedenen Ockertönen gestaltete lichte Boden durch senkrechte dunklere Ocker-Umbra-Grautöne in eine schmale Wandzone über, die durch die Schrägen wohl eine Raumecke andeuten soll. Gegenüber den Rot-Braun-Violett-Tönen der Schuhe und ihrer Schatten liegen etwas kältere grünliche Töne auf der Schuhoberfläche und den an das Geäst der Zaunkönigs-Nester erinnernden Schnürsenkeln. Der impressionistische, etwas fleckig-strichelnde Farbauftrag lässt sowohl den Eindruck von Lichtreflexen wie den von Alter, Schimmel, Schmutz und Ablagerungen zu. Das Gemälde ist nicht datiert aber mit - Courbet ähnlich - rostroter Farbe signiert und zwar in (für Van Gogh nicht) ungewöhnlicher Weise mit dem Vornamen Vincent.

Wie wir bei Professor Schubert schon gelesen haben, versucht dieser das Gemälde etwas früher (noch 1885) und symbolbehafteter entstanden sein zu lassen. Stilistisch dürfte das Gemälde in Antwerpen (November 1885 - Februar 1886) oder zu Beginn des Pariser Aufenthaltes (ab ca. März 1886) gemalt worden sein. Die "Drei Paar Schuhe" auf Tuch (?) (F 332) sind stilistisch eng verwandt und damit zeitlich nahe gar erst auf Dezember 1886 datiert. Die hellbraunen genagelten Schuhe (F 333) auf blauem (Tuch-) Grund sind mit "87" datiert, mit "Vincent" signiert und in ihrer dünneren Malweise wohl später entstanden. Dieses abgebildete Paar von eindeutig linken und rechten Schuhen scheint neu besohlt und benagelt zu sein. Trotz seiner kompletten Bezeichnung gibt es zu diesem Paar keinen Mißbrauch als kryptisches Selbstporträt . Es wirkt eher wie eine Motiv-Sach-Studie. Auch die Van-Gogh-Spezialisten scheinen in den Briefen des Malers ausser den genannten keine weiteren primären Hinweise im Gegensatz zu den sekundären Äusserungen von Gauguin und Gauzi gefunden zu haben, die uns als Schlüssel oder Verständnishilfe dienen könnten. Wir sind also ähnlich den Phänomenologen und Hermeneutikern gezwungen unser eigenes Empfinden, Entdecken und unsere Empathie, Intuition in den Maler und seinen Schaffensprozess zu bemühen. Vielleicht sollte man bei dem bildenden Künstler ein bestimmtes Sensorium, Sensibilität ... für Visuelles (Form, Farbe, Komposition

...) vorzuschicken. Dieser reagiert auf innere und äussere Bilder, Reize mit der Produktion von Abbildern, Äquivokationen, Gegenwelten, Eigenwelten. Damalige Künstler wie Van Gogh, die sich entwickeln, verbessern wollen, sind offenen Auges (vielleicht sogar mit dem Ausschnittsucher) unterwegs auf der Suche nach dem Bild-Motiv, dem Modell, etc. Gegenüber den sich bewegenden und 'Sitzungsgeld' verlangenden Lebewesen bieten z.B. tote oder lebendige Schuhe verschiedene Aspekte: sie sind bewegungslos, leicht studierbar auch in verschiedenem Licht, besitzen eine teilweise organische, auch Innen-Form bzw. Volumina, sie sind etwas Vertrautes, Bekanntes, plazierbar, überschaubar, bieten Farben, Hell-Dunkel, lineare Elemente (Schnürsenkel) Konturen, Boden-Raum-Ambiente. Es schwingen aber auch projektiv-affektive Momente im Schuh mit: Zeitmode, Stand, Geschlecht, Erlebnisse, Alterung, Abbild, Abformung des Trägers, Schuh als Leidensopfer

Das Primäre dürfte auch für Van Gogh das (visuelle) Erlebnis der Schuhe wie bei den Kartoffeln oder Früchten oder Blumen, ihre künstlerische, leichte studienhafte Verwertbarkeit und die Magie der Dinge bei einem gewissen symbolisch-gedanklichen Über-Auf-ladungs-Potential gewesen sein. Da Van Gogh nicht barfuss oder in Holzpantinen durch Holland, Belgien, England oder Frankreich gelaufen ist, hat er etwas Schuhmaterial besessen (vielleicht zeitweise gleichzeitig drei Paar) und musste nicht unbedingt - wie B. E. Babich meint - sich noch extra ein (fremdes) Schuhpaar vorrangig als Modell vom Flohmarkt zulegen. Je nach Position, Ambiente und Bedeutung ergab sich mit ihnen ein pittoreskes Ensemble, der das künstlerische Auge gereizt hat. Für den Maler stellt sich das Problem den Schuhgegenstand übersetzend zu erfassen, überzeugend seine Form, ja sein 'Wesen' mit "Empfindung" auf der Fläche wiederzugeben. Bei dem 'Schuh-Duo' (F 255) ist der impressionistische Sehvorgang, das primäre Seherlebnis noch gut erkennbar: die Form, die Stellung ist etwas zufällig, überall tanzt das hereinfallende ockrige Licht fleckhaft oft als Dreck gedeutet umher. Gerade die Physiognomie, Porträthaftigkeit der frontalen Schuhe wird dadurch aufgehoben. Den Maler interessierte auch der etwas rembrandthafte Lichthintergrund, der die Schuhe, ihre Schäfte dunkel vor hell quasi inversiv auftauchen lässt. Dagegen stehen die weichen Übergänge in den Schatten bzw. Hintergrundpartien. Kein Interesse fand das Handwerklich-Technisch-Gemachte und das Vergängliche. Eine gewisse Individualität der beiden Schuhe macht allenfalls auch an Porträthaftigkeit denken. Künstlerisch-qualitativ (z.B. in der Formumsetzung) zählt dieses Schuh-Duo aus einer Übergangsphase nicht zu den herausragenden Meisterwerken Van Goghs.

Man kann auch ziemlich sicher sagen, dass Van Gogh an dieses Schuh-Stilleben nicht mit der erklärten Absicht wie bei Schapiro und Schubert herangegangen ist, damit ein (verdecktes) Selbstbildnis zu schaffen. Dass mit einem langjährigen Gebrauchsgegenstand oder 'Lebenspartner' eine symbiotische Beziehung, eine Anthropomorphisierung, Projektion, Physiognomisierung 'eintritt', wird wohl jeder in seinem Umfeld (einschliesslich des Deutschen liebstes Kind: dem Auto) nachvollziehen können. Insofern könnten auch die Schuhe wohl etwas vom Lebens-Leidensweg eines autoaggressiv Veranlagten wie Van Gogh verraten.

Aber selbst im inneren Bedeutungsgewinnungsprozess des Künstlers gibt es gewisse Veränderungen, Entwicklungen, Ebenen. Deshalb sollte man sich vor vereinfachenden und verengenden Vorstellungen wie bei Schapiro oder Schubert - ganz zu schweigen vor Falschem, Fiktivem wie bei Heidegger - etwas hüten. Insofern ist Derridas 'Epoché' (Innehalten, Vorsicht, Ausklammerung) bei einem letztlich offenen Kunstwerk wie diesem ganz heilsam gewesen. Wir haben es also in allen geschilderten Fällen mit Projektion und Überinterpretation zu tun gehabt, wovor eigentlich schon die Lektüre von Van Goghs Briefen mit seinem darin geäusserten künstlerischen Ziel nach einer formal-ausdrucksmässig-steigernden Modernisierung der Malerei hätte abhalten können.

Eine Frage zum Schluss: warum hat(te), hätte Van Gogh, der sich so oft selbst zum Modell, Objekt, Vorwurf, Gegenwurf genommen hatte, sich ausgerechnet im Schuh und noch im Paar wiedersehen wollen?: als Ausdruck von Ausbeutung, Ausgetreten-, Ausgeleiert-, Unpassend-sein ... ?

(Stand: 30.09.2014)

Diesem vergangenen Schu(h)beispiel von verschiedenen Projektionen soll eines der grossen, dazu gewordenen Bilderrätsel folgen, an dem sich schon bedeutende Geister versucht (und teilweise verirrt) haben: [Velázquez, Las Meninas](#).

(Stand: 16.11.2014)

Hubert Hosch