Ungeschehene Kunst

ALEXANDER LINKE MIT ANNA M. STORM

Überlegungen zum Erkenntnisgewinn faktischer Alternativen

«Sechs Bilder, in denen jeweils zwei Monate dargestellt sind – das ist nach Tolnay, die Lösung des ikonographischen Rätsels. Ich bleibe einen Moment bei diesem Gedanken. Sechs Bilder: drei in Wien, eines in Prag, eines in New York, und eines wird sehr bald hier an dieser Wand, in diesem Zimmer hängen, ein, zwei Tage lang, bevor es seinen rechtmäßigen Platz in der National Gallery einnehmen wird. Eines von sieben fehlenden Bildern aus Bruegels großer Landschaftsserie gefunden zu haben wäre eine ruhmreiche Leistung, in der ich mich bis ans Ende meiner Tage würde sonnen können. Aber das *eine* Werk gefunden zu haben, das den Zyklus vervollständigt…» [1]

Faktisch nicht ausgeführte, zumindest nicht überlieferte Gemälde poetisch zu imaginieren, um sie als Interpretationshilfe für tatsächlich ausgeführte Kunstwerke zu instrumentalisieren, mag im Rahmen eines Romans durchaus unterhaltsam sein, als Modus der wissenschaftlichen Reflektion ist das Verfahren ungeeignet. Und dennoch: die Geschichtswissenschaft kennt durchaus das Nachdenken über «ungeschehene Geschichte» und die Frage, «was wäre geschehen, wenn?». Diese von Alexander Demandt wissenschaftlich konzeptualisierte Betrachtungsweise der Geschichte nutzt kontrafaktische Szenarien unter anderem, um ein tieferes Verständnis für Entscheidungssituationen sowie eine Gewichtung von Kausalfaktoren zu gewinnen; weiterhin kann es hilfreich bei der Begründung von Werturteilen und der Abschätzung von Wahrscheinlichkeiten sein. [2]

Ich möchte der ungeschehenen Geschichte einmal versuchsweise die ungeschehene Kunst(geschichte) zur Seite stellen. Nicht jedoch im Sinne einer kontrafaktischen Betrachtungsweise, sondern als eine Frage nach dem analytischen Potential faktisch realisierter Alternativen. Systematisch lässt sich das Feld dabei in zwei Bereiche unterteilen: 1. Fragen nach zentralen Entscheidungssituationen, die bei der Planung und Realisation komplexer Ikonographien auftreten können, sowie nach möglichen Gewichtungen einzelner Gestaltungselemente, die sich nur aus dem Abwägen alternativer Konzepte ableiten lassen. 2. Fragen nach den Möglichkeiten einer werkimmanenten Kunstkritik, d.h. Werturteile aus dem kontrastierenden Vergleich alternativer Bildkonzepte zu begründen.

Eine derartige Betrachtungsweise hat in der Kunstgeschichte bislang kaum Konjunktur. Am ehesten finden sich Ansätze in der Architekturforschung, deren Gegenstände immer wieder auch baulich nicht realisierte Modelle, also eben gerade faktisch belegbare Alternativen sind. Die luzideste Studie in diesem Sinne hat Horst Bredekamp mit dem Buch *Sankt Peter in Rom und das Prinzip der produktiven Zerstörung* [3] vorgelegt: Brüche und Planwechsel im architektonischen Realisationsprozess werden von Bredekamp als werkimmanente Reflexionsebene genutzt, um aus der Prozessualität der Werkgenese und aus der Kontrastierung von Optionen analytisches Kapital zu schlagen. Bredekamp versteht das Bauen im Falle St. Peters als «Negation von Zerstörung», also als eine Bewältigungsstrategie jener durch Zerstörung ungeschehenen, faktisch aber noch greifbaren Alternativen.

Was bei Sankt Peter funktioniert – so die Hypothese – müsste sich ähnlich gewinnbringend auch auf die Malerei übertragen lassen. Es kann dabei nicht um die Frage nach Pentimenti und kleineren Korrekturen in der schrittweisen Realisierung eines Gemäldes gehen. Im Vordergrund sollen vielmehr strategische Entscheidungen, Zäsuren, Brüche und Oppositionen stehen, die sich als ‹echte› Alternativen, d.h. durch einen kontrastierenden Vergleich auswerten lassen. Welche Ideen werden verworfen? Welche alternativen Gesamtkonzepte komplexer Bildarrangements werden erprobt, dann aber doch nicht realisiert? Solche und ähnliche Fragen nach dem *Ungeschehenen in der Kunst* ermöglichen es, eine werkimmanente Diskursebene zu erschließen, die ein zusätzliches Interpretations- und Bewertungspotential eröffnet.

Entscheidungssituationen und Gewichtung von Kausalfaktoren

Im Hinblick auf die Entstehung komplexer Ikonographien habe ich mich bereits an anderer Stelle mit Peter Paul Rubens‘ (1577–1640) typologischem Bildprogramm der Antwerpener Jesuitenkirche von 1620 beschäftigt. [4] Durch die Auswertung der überlieferten Schrift- und Bildquellen konnte ein alternativer Programmentwurf rekonstruiert werden, der einst bis ins kleinste Detail geplant und teilweise sogar schon umgesetzt wurde, vor seiner endgültigen Fertigstellung jedoch nochmals gravierende Modifikationen erfuhr. Erst aus dem kontrastierenden Vergleich des rational geplanten und dann später doch abweichend realisierten Bildensembles ergeben sich aufschlussreiche Einsichten in die Genese komplexer Ikonographien und jene künstlerischen Prinzipien, denen eine zentrale Rolle bei der Vermittlung der Programminhalte zukommt.

Noch entscheidender aber ist, dass erst aus der Auswertung der Programmalternativen die spezifischen Entscheidungssituationen sichtbar werden, die zur strategischen Modifikation des komplexen ikonographischen Arrangements führen und die im Hinblick auf dessen Deutung überhaupt erst eine Annäherung an eine historische Semantik ermöglichen. Mir ist weniger daran gelegen, ein lineares Evolutionsmodell umfangreicher Bildprogramme zu betonen. Es geht mir um die bildimmanenten Reflexionen über die medialen Vermittlungsstrategien und Inhalte. Dabei handelt es sich nicht selten um Bewältigungs- und Lösungsstrategien, die vor allem an den Bruchstellen und in kritischen Momenten des Entstehungsprozesses auftreten.

Ohne an dieser Stelle nochmals die zentralen Argumente dieser Analyse zu wiederholen, soll an einem analogen Fallbeispiel, an Michelangelos (1475–1564) Deckenfresko der Sixtinischen Kapelle, auf das Analysepotential faktisch realisierter Alternativen eingegangen werden.

Abb: 1 >

Vergleicht man etwa die anfänglich noch recht übersichtlichen Entwurfsskizzen zu diesem Bildprogramm mit dem komplexen Figuren- und Szenenarrangement, das Michelangelo später am Deckenspiegel tatsächlich ausgeführt hat, so bieten sich zwei unterschiedliche Betrachtungsweisen an. Zum einen ließe sich der strukturelle Aufbau des Deckenfreskos genetisch aus den im Medium der Zeichnung erprobten Ornamentfeldern ableiten, deren schrittweise Variation schließlich in die hinsichtlich ihrer Größe alternierenden und abwechselnd durch Tondi gerahmten Historienszenen münden. [5] Zum anderen – und dieser Weg soll im Folgenden beschritten werden – lässt sich nach den ‹Ausscheidungen› im Entwicklungsprozess fragen. D.h. nach den Optionen, die erst erwogen, dann aber wieder verworfen wurden, um andere und offenbar bedeutungsvollere Optionen zu verfolgen.

Ich beschränke mich an dieser Stelle darauf, den Grundgedanken in der gebotenen Kürze zu veranschaulichen: Am Beginn steht der Auftrag Julius II. (1443–1513) an Michelangelo, den Deckenspiegel mit Ornamentfeldern zu füllen und die zwölf Zwickel am Gewölbeansatz mit der Darstellung der zwölf Apostel zu schmücken. [6] Für Michelangelo sind diese sitzenden Apostelfiguren zugleich Ausgangs- und Orientierungspunkt der Planung, wie eine frühe Entwurfszeichnung belegt.

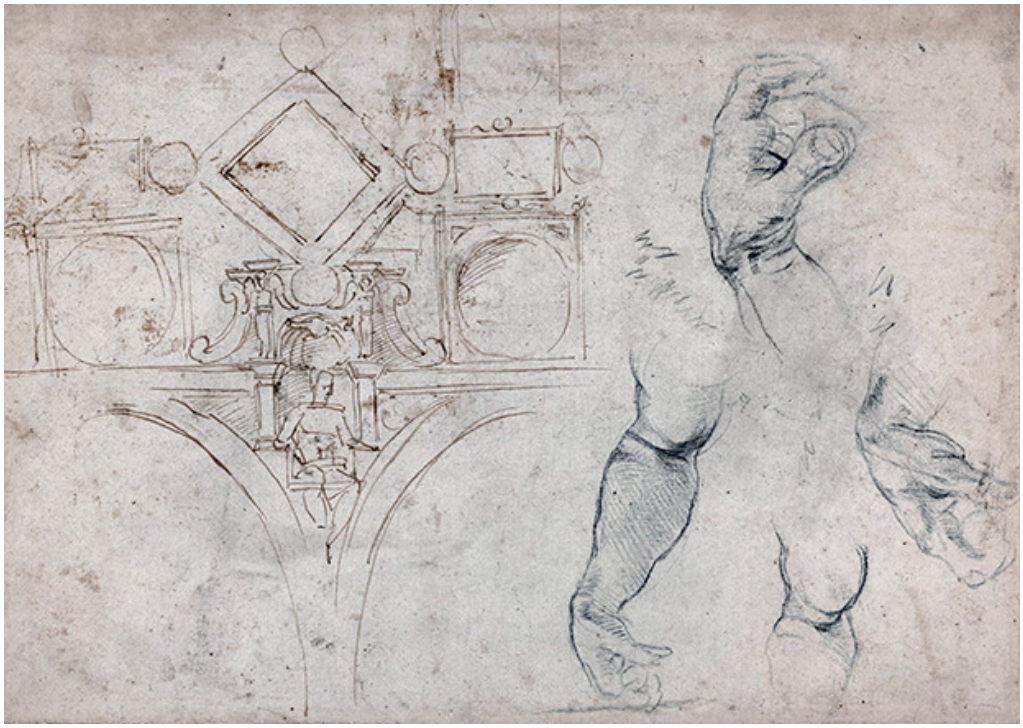

Abb: 2 >

Probleme bei der komplizierten Einteilung des Gewölbespiegels führen zu weiteren Zeichnungen, in denen Varianten der Ornamentgeometrie erprobt werden.

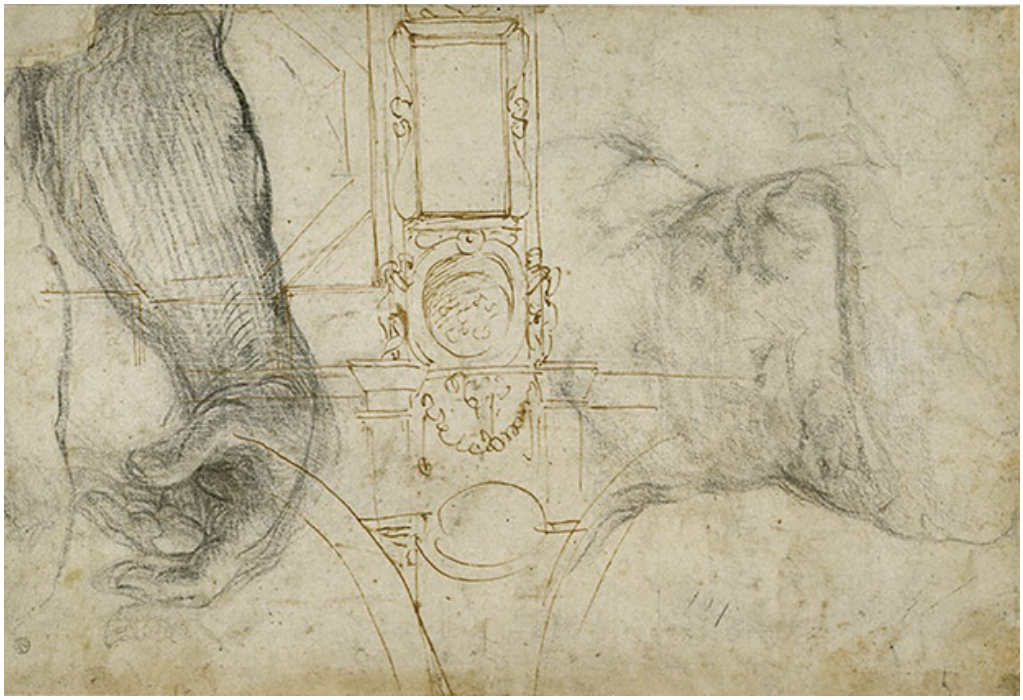

Abb: 3 >

Abb: 4 >

In diesem Prozess deutet sich zwar durchaus schon die später so dominante Abfolge großer und kleiner Bildfelder für den Historienzyklus an; viel entscheidender ist jedoch, dass der Fokus der Zeichnung nach wie vor auf dem Gewölbeansatz liegt. Dort ist nun jedoch kein sitzender Apostel, sondern ein leerer Thron zu erkennen.

Wie bedeutsam dieses Detail des leeren Thrones ist, wird deutlich, wenn man berücksichtigt, dass alle Schwierigkeiten bei der Konzeption der Ornamentgeometrie gerade daher resultieren, dass Michelangelo hier nicht von der Gewölbemitte aus, sondern von den Zwickeln her plant. Bedeutungsvoll ist weiterhin, dass dem leeren Thron auf der Vorderseite des Blattes eine isolierte Sitzfigur auf der Rückseite antwortet, die nun jedoch nicht mehr als Apostel, sondern als Sibylle entworfen ist. [7]

Für den hier verfolgten Gedankengang ist es wichtig, dass es sich bei dem Austausch der Apostel durch die Sibyllen (und Propheten) um einen bewussten Vorgang handelt und dass diese Figuren weiterhin im Mittelpunkt der Programmplanung stehen. Bei diesem Figurentausch handelt es sich um eine kritische Entscheidungssituation, aus der heraus eine Reihe weiterer Modifikation resultieren: So beispielsweise die später erfolgte Entscheidung, den Deckenspiegel statt mit Ornamentfeldern mit Historienszenen zu dekorieren.

Der Einblick in die Entscheidungssituation erlaubt es, die einzelnen Elemente der Deckenikonographie gegeneinander zu gewichten und damit die Propheten und Sibyllen im Hinblick auf eine Interpretation des gesamten Bildprogramms stärker als bislang in der Forschung üblich in den Vordergrund zu rücken. [8] Diese heidnischen und alttestamentlichen Gestalten lassen sich als Künder der Ankunft, der Passion und der Todesüberwindung Christi interpretieren – ein thematischer Zusammenhang, der sich bereits im Bildprogramm des Quattrocento an den Wänden repräsentiert findet. Die Propheten und Sibyllen sind Repräsentanten einer früheren Heilszeit und ihre besondere geschichts-theologische Bedeutung liegt gerade darin, nach dem Prinzip der Verheißung und Erfüllung die unterschiedlichen Heilszeiten aufeinander zu beziehen und damit auf Gottes übergreifenden Heilsplan hinzuweisen. [9]

Mit der Wahl dieser typologisch-exegetischen Metafiguren bahnt Michelangelo einen Weg, die zu diesem Zeitpunkt noch nicht gänzlich festgelegte Deckenikonographie (später als Genesiszyklus ausgeführt) auf den älteren und in sich bereits typologisch argumentierenden Moses- und Christus-Zyklus zu beziehen. Die biblischen und paganen Seher fungieren in dieser Perspektive als Beziehungsstifter zwischen dem alten und dem neuen Bildprogramm. Sie vermitteln durch ihre Position am Gewölbeansatz nicht nur formal zwischen den älteren Wand- und den projektierten Deckenbildern, sondern wirken auch als inhaltliches Bindeglied.

Sie organisieren den semantischen Zusammenhalt des über mehrere Generationen entstandenen, die Kapelle nun vom Boden bis zum Gewölbescheitel ausfüllenden Bildprogramms und verweisen auf eine typologische Entsprechung der Heilszeiten: *sub gratia* (= Christuszyklus), *sub lege* (= Moseszyklus) und *ante legem* (= Genesiszyklus).

Falsche und echte Alternativen: Zur Begründung von Werturteilen

A) Falsche Alternativen: Gotik und Renaissance – Florenz um 1400

Eine etwas andere Dynamik erhält das Nachdenken über alternative Künstlerkonzeptionen, wenn man die Aufmerksamkeit nicht wie zuvor auf das schrittweise Erproben und Verwerfen von Alternativen im Entstehungsprozess *eines* Kunstwerks fokussiert, sondern *zwei* parallel entstandene Werke betrachtet, die wie etwa die Konkurrenzreliefs von Lorenzo Ghiberti (1378–1455) und Filippo Brunelleschi (1377–1446) von 1401/1402 als Wettbewerbsbeiträge für die zweite Bronzetür des Florentiner Baptisteriums geschaffen wurden.

Abb: 5 >

Abb: 6 >

Dieser Fall ist deshalb so interessant für die hier zu erprobende Betrachtungsweise, weil der Siegerentwurf Ghibertis forschungsgeschichtlich wiederholt als epochemachendes Werk charakterisiert wurde. [10] D.h. Sieger- und Verliererentwurf werden mit ästhetischen Werturteilen verbunden, die eine scharfe Opposition zwischen der begrüßenswerten neuen Epoche (= Renaissance) und der verwerflichen Tradition (= Gotik) proklamieren. So beispielsweise jüngst bei Andreas Tönnesmann:

«Ghibertis Relief mit der Darstellung des Isaakopfers [...] gehört zu den ersten Werken der Renaissance, und doch fasst es jene doppelte Zielsetzung, die prägendes Merkmal der neuen Kunst werden wird, bereits in eine endgültige Form: die Orientierung an der Antike und den umfassenden Anspruch auf Neuerung.» [11]

Während Tönnesmann im Siegerentwurf Ghibertis die Quintessenz der Renaissancekunst erkennt und die Reliefs somit als Repräsentanten einer alten und neuen Kunstanschauung interpretiert, überbietet Alexander Markschies die Logik der Epochenschwelle sogar noch dadurch, dass er sich stärker auf das im Wettbewerb unterlegene Brunelleschi-Relief konzentriert und dieses gleichsam im Sinne der Moderne aktualisiert:

«Ghibertis Werk ist ohne Zweifel in einem geradezu klassischen Sinne schön, die Figur des Isaak gewiss eine der herrlichsten Aktdarstellungen der Renaissance. [...] Brunelleschi dagegen agiert eckiger, ihm geht es weniger um Schönheit als um Spannung. Das Bildfeld und damit die Sicht auf die Geschichte sind parataktisch organisiert, durch das Nebeneinander der Elemente bestimmt. Ohne Zweifel ist die Grundhaltung moderner, man scheint wie durch ein Stroboskop auf die Szenerie zu blicken, oder könnte die Komposition als Collage beschreiben.» [12]

Der abgewiesene Entwurf wird damit zur Avantgarde avant la lettre stilisiert, zu einem Exempel der Überwindung klassischer Renaissanceideale, wie der Ausgewogenheit der Komposition und der geradezu topischen Aktdarstellung, bevor die Epoche überhaupt erst begonnen hat. Die modernistische Umwertung des Brunelleschi-Stils lässt sich mit dem Bedauern früherer Forscher verknüpfen, dass der konservative «Gotiker», Ghiberti, gegen den sonst so «fortschrittlichen» Brunelleschi gewann. [13] Wie man es auch dreht und wendet: Kern der Diskussion ist das Thema der Epochenschwelle (Gotik–Renaissance) bzw. die Begründung ästhetischer Werturteile aus dem kontrastierenden Vergleich von Innovation und Tradition. Doch werden durch das Wiedererkennen von Renaissancetopoi im Siegerentwurf noch keine Werturteile werkimmanent begründet. Dass dies auch gar nicht so einfach ist, hat Hanno Rauterberg in seiner ausführlichen Würdigung der Konkurrenzreliefs gezeigt. [14] Bezeichnend ist, dass die Stilauffassungen beider Künstler in dem Bemühen korrelieren, angestammte Kunstformen zu reaktivieren – im Falle Brunelleschis etwa der archaischen Formenwelt Giottos und im Falle Ghibertis der idealisierenden Formensprache des ‹Internationalen Stils›. Gemein ist beiden Entwürfen auch ein Streben nach einer realitätsnahen Mimesis, die sich allenfalls unterschiedlich, d.h. in der *aemulatio* einer antiken Klassik (Brunelleschi) oder aber im ‹Realismus› der Naturannährung (Ghiberti) artikuliert.

Die Frage der Beurteilung muss sich also statt auf die Reliefplatten zunächst auf die Beschaffenheit der öffentlichkeitswirksamen Konkurrenzsituation selbst richten. Wie Rauterberg mit Blick auf die Forschungsgeschichte treffend resümiert, wird der Wettbewerb mehrheitlich als ein auf Fortschritt ausgerichtetes Instrument verstanden, das die Hervorbringung künstlerischer Alternativen und damit schließlich die Entwicklung von Stil insgesamt forciert. [15] Vor dem Hintergrund dieser Prämisse steuert aber jedwede Differenzierung der Reliefs fast zwangläufig auf eine wie auch immer beschaffene Epochenschwelle zu, die einen Übergang von der Tradition zur Innovation markiert.

Als Schwierigkeit bei der Beurteilung der Konkurrenzsituation erweist sich, dass die Quellen weder über den genauen Ausgang des Wettbewerbs noch über etwaige Begründungen der Juroren Auskunft geben. Die beiden biographischen, sich jedoch widersprechenden Berichte der Konkurrenten sind hier ebenfalls unzuverlässig. Ob also Ghiberti, wie er selbst behauptet, den Wettbewerb tatsächlich klar gewonnen hat («Mi fu conceduta la palma della uictoria»), oder ob es zu einer Pattsituation mit dem Brunelleschi-Entwurf kam, wie wiederum dieser verlauten lässt («che amendue e modelli erano bellissimj»), kann nicht sicher entschieden werden. [16]

Aufschlussreicher ist dagegen der Umstand, dass man überhaupt beide Reliefplatten bewahrte und nicht, wie es in früheren Jahrhunderten üblich war, den Verliererentwurf vernichtete. Denn die Verfahrensweisen der Künstlerwettbewerbe ändern sich gerade am Übergang vom Mittelalter zur Renaissance dahingehend, dass die Wettbewerbsbeiträge als Belegstücke erhalten bleiben, ja als Kunstwerke eigenen Rechts betrachtet und bewahrt werden. [17] Die Form des Wettbewerbs ist hier also bereits trügerisch, weil es sich bei der Konzeption desselben nach dem Vorbild des antiken *Agon* um einen Wettstreit handelt, der auf Augenhöhe durchgeführt wird: «Renaissance rivalry implies parity or near-parity, which is to say, one's rival is essentially one's peer: one does not duel with an inferior. This equality implies in turn an appreciation of an artist's status that was characteristic of the Renaissance.» [18] Damit ist auch gesagt, dass die Funktion einer Wettbewerbs nur vordergründig darin besteht, ein Qualitätsurteil zu fällen. Vielmehr darf man hinter dem Verfahren als solchem die Intention erkennen, Öffentlichkeit zu erzeugen und speziell im Falle des Florentiner Wettbewerbs für das Dekorationsprojekt des Baptisteriums zu werben. [19]

Vergleicht man schließlich die beiden Reliefs, so lassen sich selbstredend Unterscheide in der Behandlung des vorgegeben Themas, der Komposition und der Körperauffassung identifizieren. Sie betreffen aber eher Details und es fällt bei genauerer Betrachtung nicht gerade leicht, die Nuancen als echte Alternativen gegeneinander zu stellen. Vielmehr überwiegen qualitative Gemeinsamkeiten. So hat man etwa in beiden Entwürfen einschlägige Antikenzitate erkannt. [20] Bedingt durch das vorgegebene Sujet sind beide Darstellungen durch eine große *varietà* gekennzeichnet: So betont etwa Giorgio Vasari die besondere Figurenvielfalt, den Abwechslungsreichtum der Tierdarstellung und die technische Herausforderungen: «Als Thema wählten sie die Szene, wie Abraham seinen Sohn Isaak opfert, weil besagte Meister ihrer Meinung nach hier in der Lage sein sollten, ihr Können in den schwierigen Bereichen der Kunst unter Beweis zu stellen, da die Szene Landschaften, nackte Körper, Kleider und Tiere vorsah und man außerdem die vorderen Figuren im Vollrelief, die zweiten im Halb- und die dritten im Flachrelief ausführen konnte.» [21]

Wie Ulrich Heinen jüngst gezeigt hat, leisten sogar beide Bronzereliefs auf ihre spezifische Weise einen gleichwertigen Beitrag zu einem neuen Verständnis visueller Medialität. [22] Erstmals behandeln hier zwei Künstler das Prinzip der Mehransichtigkeit als medienspezifisches Instrument der bildlichen Erzählung und theologischen Argumentation.

Das Missverständnis ist also bereits auf der Ebene des Konkurrenzkampfes zu verorten. Dieser bringt keine echten Alternativen hervor, weil hier eben nicht Tradition und Innovation im Widerstreit liegen, sondern es sich um einen Wettkampf auf Augenhöhe handelt: Nicht zwei Künstler unterschiedlicher Generationen treten gegeneinander an, sondern zwei Gleichaltrige. Keiner der Entwürfe ist in diesem Sinne fortschrittlicher, moderner. Eine Bevorzugung des Ghiberti-Entwurfs als epochemachendes Werk ist unzulässig, denn die stilistischen Unterschiede in Bezug zum *modello* Brunelleschis lassen sich nicht mit den Kategorien von Innovation und Tradition verrechnen. An dieser Nähe scheitert folgerichtig jeder Versuch werkimmanent Werturteile zu begründen.

B) Echte Alternativen: Tradition und Avantgarde bei van Gogh [von Anna M. Storm]

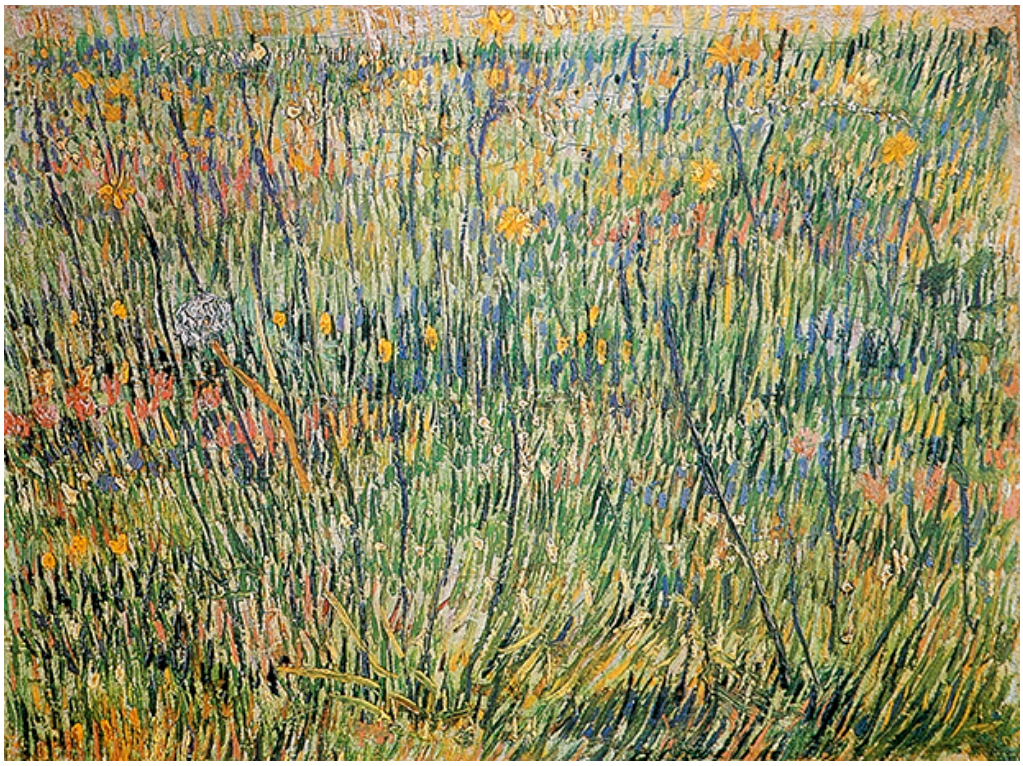

Abb: 7 >

Als Beispiel einer ‹echten Alternative› soll im Folgenden ein Werk Vincent van Goghs (1853 – 1890) vorgestellt werden, unter dessen Oberfläche sich eine zweite, vom Künstler übermalte Arbeit verbirgt.

Die im Frühjahr 1887 in Paris entstandene Landschaft *Blühende Wiese* [Abb. 7] zeigt eine satt grüne Grasfläche, deren Grenzen ausserhalb des Bildraumes liegen. Dünne, lang gezogene Pinselstriche markieren einzelne Grashalme und strukturieren die Fläche – ja, sie verleihen ihr sogar einen stringenten Rhythmus. Dazwischen behaupten sich locker aufgesetzte Farbtupfen in zarten Gelb-, Rosa- und Blautönen, die sich zu Blumen- und Blütenformationen zusammensetzen.

Dass unter der dicht bewachsenen Sommerwiese noch ein weiteres Gemälde verborgen liegt, ist mit blossem Auge nicht zu erkennen. Erst aufwendige technische Untersuchungen konnten die darunter liegende Malschicht sichtbar machen. [23] Zu Tage trat das Porträt einer weiblichen Figur, ein Schulterstück, das fast die gesamte Bildfläche einnimmt.

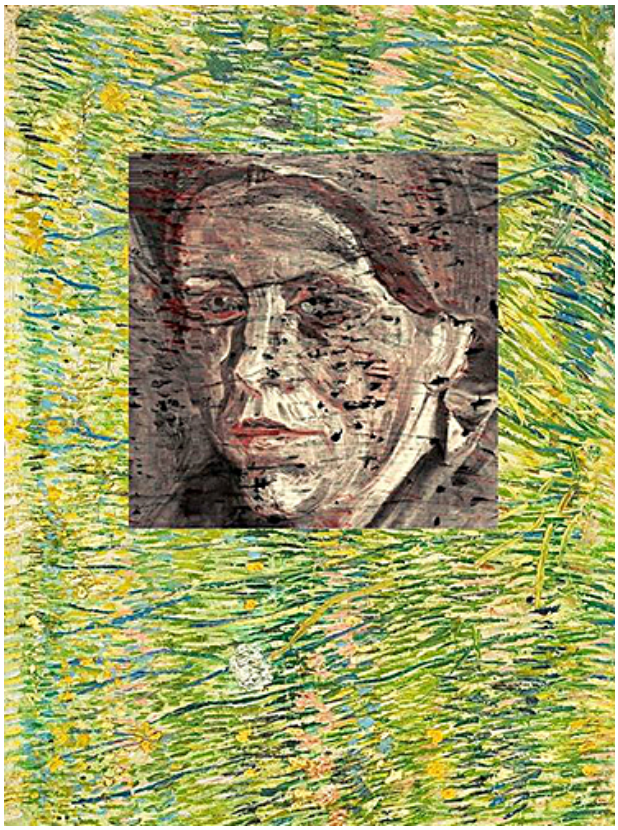

Abb: 8 >

Die Figur ist im leichten Profil dargestellt. Die hellen Augen blicken am Betrachter vorbei, der Gesichtsausdruck wirkt müde, unbeteiligt.

Sie trägt eine Kopfbedeckung. Die Farbpalette bewegt sich zwischen hellen Gelb- und dunklen Brauntönen, dicke kurze Pinselstriche strukturieren Wangen, Kinn und Nase. Doch wer ist die dargestellte Frau? Wann ist das Werk entstanden und warum hat van Gogh das Werk mit der Wiesenlandschaft übermalt?

Die nähere Betrachtung des Porträts gibt nur wenig Aufschluss über die Identität der dargestellten Figur, denn diese weist kaum signifikante Merkmale auf. Weder die Hintergrundszenerie noch die Kleidung der Dame ist auf der rekonstruierten 17,5 x 17,5 cm grossen Fläche zu erkennen. Einzig die Kopfbedeckung ist ein mögliches Indiz. Sie lässt sich als typische Bäuerinnenhaube deuten. Damit ruft sie sogleich Erinnerungen an zahlreiche Bauernbilder wach, die van Gogh Anfang der 1880er Jahre, damals noch in den Niederlanden schuf.

Abb: 9 >

Die Auseinandersetzung mit der Landwirtschaft und dem einfachen Leben der Bauern ist paradigmatisch für das Frühwerk van Goghs. Besonders in Nuenen (1884/85) entstehen zahlreiche Skizzen und Studien, aber auch erste Ölgemälde mit bäuerlichem Sujet. [24] In diesem Zusammenhang bildet van Gogh eine pastose Malweise aus, wobei er mit unverdünnten Farben eine «zeichnerische Gliederung» und eine «Belebung der Motive» erreicht. [25]

Nach Matthias Arnold geht es dem Maler dabei weniger um eine detailgenaue Repräsentation der Figur, sondern primär um deren malerische Verlebendigung. [26] So tragen die Bauernporträts unverkennbar individuelle Züge. Dieser Aspekt wird zum Charakteristikum von van Goghs Kunst und zeigt darüber hinaus auch eine Parallele zu Rembrandt. [27] Dessen Bauerndarstellungen vermitteln ebenso den Eindruck der Belebtheit der dargestellten Figur. [28]

Mit der Ankunft in Paris im Frühjahr 1886 verändert sich die Stilistik van Goghs grundlegend. Die Themen des bäuerlichen Lebens verschwinden und die Düsterheit seiner niederländischen Kunst weicht einer sich «nach und nach aufhellende[n] Farbpalette und eine[r] abwechslungsreichen Strichführung». [29] Zweifellos hinterlassen die Impressionisten und die künstlerische Avantgarde, die van Gogh in Paris kennen lernt und intensiv studiert, einen starken Eindruck auf den Maler und seine Arbeit. Wie Thomas Noll ausführt, lässt sich die Zeit in Paris deshalb als Neuorientierung und abermalige Lehrzeit betrachten. [30]

Die ersten Arbeiten, die der Maler in Paris realisiert, zeigen noch deutliche Anklänge an seine holländischen Wurzeln, wie beispielsweise das *Selbstbildnis mit dunklem Filzhut* (1886), das durch Dunkeltonigkeit und eine schwermütige Atmosphäre besticht. [31] Doch im Laufe der Monate orientiert sich van Gogh mehr und mehr an seinen impressionistischen Zeitgenossen. So entstehen zahlreiche Farb- und Landschaftsstudien, sowie eine Reihe von Selbstporträts – für die Bezahlung professioneller Modelle fehlen ihm die nötigen Mittel. [32] Diese zeichnen sich durch einen leichten und schmal gesetzten Pinselstrich, ein farbenfrohes Kolorit und kraftvolle Oberflächeneffekte aus. So beschreibt Dietrich Schubert die Schaffenszeit in Paris als Höhepunkt im Oeuvre des Künstlers, die durch eine «disziplinierte Form- und Farbführung» geprägt ist. [33]

Vergleicht man diese Werke nun mit denen, die in den frühen 1880er Jahren entstanden sind, so erkennt man zwei vollkommen konträre Bildkonzepte. Vergessen sind die erdigen Farben, die atmosphärisch dichten und teilweise melancholischen Motive, der dicke harte Pinselstrich, der die Zeit in Antwerpen und Nuenen charakterisiert. Während er sich dort noch deutlich an die holländischen Meister wie Rembrandt, Pieter Bruegel d.Ä. und Jan Steen anlehnt, arbeitet er nun ganz im Stile der französischen Avantgarde.

Vor diesem Hintergrund vereinigt die Landschaft *Blühende Wiese* auf unvorhersehbare Weise diese beiden Pole von Tradition und Avantgarde – wenn auch nicht in einem Bild, aber zumindest auf einer Leinwand: Das Porträt steht mit all seinen gestalterischen Elementen in deutlicher Analogie zu der alten holländischen Malerei. Die *Landschaft* wiederum weist die Leichtigkeit und Frische der Impressionisten auf. Die beiden Darstellungen repräsentieren zwei unterschiedliche künstlerische Paradigmen, die in der Biografie van Goghs als Schaffensphasen aufeinanderfolgen.

In diesem Sinne ist die Übermalung im Werk van Goghs programmatisch und es handelt sich nicht, wie man zunächst vermuten könnte, um eine Übermalung aus ökonomischen Gründen, wie es beispielsweise auch bei Max Pechstein, Erich Heckel oder Edvard Munch beobachtet wurde. [34] Die Übermalung ist eine bewusste Entscheidung, die aus einer Krisenerfahrung resultiert. Es ist eine Absage an seinen alten Stil, an seine vorangegangene Schaffensphase. Sie spiegelt jenen selbstreflexiven Moment, in dem van Gogh über sein eigenes Werk abwägt und prüft, ob es seinem eigenen sich im Wandel befindenden Kunstanspruch gerecht wird.

Am Ende dieses Entscheidungsprozesses steht die scheinbar sehr radikale Geste der Übermalung, die einerseits eine Unzufriedenheit und gleichzeitig die Hoffnung belegt, ein besseres Werk schaffen zu können. In der Übermalung gerade dieses Porträts steckt aber noch mehr: es ist der Abschluss einer künstlerischen Periode und der Neubeginn zugleich. Van Gogh reflektiert folglich nicht nur über die Qualität einer einzelnen Darstellung, er bringt sie auch in den Kontext seiner eigenen Entwicklung.

Die *Blühende Wiese* ist nicht die einzige Übermalung in van Goghs Oeuvre. [35] Auch andere Formen der Werkzerstörungen treten auf. Denn van Gogh übermalte nicht nur einige seiner Werke, er zerstörte sie auch. Wie Gottfried Boehm überzeugend darstellt, war der Akt der Zerstörung von entscheidender Bedeutung für das Werk des Künstlers. [36] Seine Malerei ist nicht nur durch eine «kaum vorstellbare Arbeitswut» gekennzeichnet, die auf eine «Qualität der Steigerung» zielte, so Boehm, sondern auch durch eine «nicht zu bändigende Selbstüberbietung, der schliesslich auch dieses Selbst nicht mehr genügte [...]» [37]. Van Gogh brachte hervor, indem er zerstörte, indem er sich zerstörte. [38] Man denke hier nur an die tragische Selbstverstümmelung des Künstlers und seinen selbst verantworteten Tod. Gerade diese individuellen Lebensbedingungen, der selbstzerstörerische Lebensstil van Goghs, sind laut Boehm der Motor seiner künstlerischen Arbeit, wenn auch nicht allein der Erklärungsgrund. So muss auch die Zeit in Paris als eine Krisenzeit, eine Zeit der Brüche und Irritationen verstanden werden, die sich jedoch als äusserst produktiv gestaltete.

Während sich die zerstörten Bilder nicht mehr als faktische Alternative untersuchen lassen, bieten die übermalten Werke echte Alternativen an. Denn sie bieten ein *Entweder-oder*, eine mögliche Entscheidung an, eine Entscheidung, wie in der Pariser Schaffensphase, zwischen Tradition und Avantgarde. In diesem Sinne handelt es sich um produktive Zerstörungen, die zwar nicht mehr sichtbar, trotzdem aber deutbar sind. In ihnen lassen sich nicht nur werkimmanent Werturteile des Künstlers ablesen, sondern auch dessen Reflektionen über die eigene künstlerische Entwicklung.

Fussnoten

Seite 102 / [1]

Michael Frayn, Das verschollene Bild, München 2001, S. 79f.

Seite 102 / [2]

Alexander Demandt, Ungeschehene Geschichte. Ein Traktat über die Frage: Was wäre geschehen, wenn...?, Göttingen 32001.

Seite 103 / [3]

Horst Bredekamp, Sankt Peter in Rom und das Prinzip der produktiven Zerstörung. Bau und Abbau von Bramante bis Bernini, Berlin 2000.

Seite 103 / [4]

Alexander Linke, Typologische Rochaden. Peter Paul Rubens und die Jesuiten entwerfen eine neue Heilsgeschichte, in: Felix Thürlemann, David Ganz (Hg.), Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart, Berlin 2010, S. 289–309.

Seite 105 / [5]

Vgl. Christoph Luitpold Frommel, Michelangelo e il sistema architettonico della volta della Cappella Sistina, in: Kathleen Weil-Garris Brandt (Hg.), Michelangelo – La Cappella Sistina. Documentazione e Interpretazioni, III: Atti del Convegno Internazionale di Studi, Roma, marzo 1990, Novara 1994, S. 135–139; Kathleen Weil-Garris Brandt, Michelangelo's Early Projects for the Sistine Ceiling. Their Practical and Artistic Consequences, in: Craig Hugh Smyth (Hg.), Michelangelo Drawings, Washington 1992, S. 57–87.

Seite 105 / [6]

Michelangelo Buonarroti in Florenz an Giovan Francesco Fattucci in Rom, Ende Dezember 1523: «e 'l disegno primo di decta opera furono dodici Apostoli nelle lunecte, e 'l resto un certo partimento ripieno d'adornamenti, chome s'usa. Dipoi, cominciata decta opera, mi parve riuscissi cosa povera, e dissi al Papa chome, facendovi gli Appostoli soli, mi parea che riuscissi cosa povera. Mi domandò perché: io gli dissi: ‚Perché furon poveri anche loro'. Allora mi decte nuova chommessione che io facessi ciò che io volevo, e che mi chontenterebe, e che io depigniessi insino alle storie di sicto.» [Il Carteggio di Michelangelo, editione postuma di Giovanni Poggi, a cura di Paola Barocchi/Renzo Ristori, 5 Bde., Firenze 1965–1983, Bd. III, S. 8].

Seite 107 / [7]

Vgl. auch Weil-Garris Brandt, Michelangelo's Early Projects (wie Anm. 5), S. 77.

Seite 107 / [8]

Eine gute Zusammenfassung der Deutungsgeschichte des Deckenprogramms bieten Frank Zöllner, Christof Thoenes, Thomas Pöpper, Michelangelo 1475–1564. Das vollständige Werk, Köln 2007, S. 447.

Seite 107 / [9]

In genau diesem Sinne spricht beispielsweise Christus von «den Propheten», als er den Jüngern auf dem Weg nach Emmaus die heilsgeschichtliche Bedeutung seines Todes und der Auferstehung erläutert (Lk 24.25–27). Auch in der Biblia pauperum treten die Propheten in ähnlicher Weise als typologische Metafiguren in Erscheinung, indem sie die Korrelation der alt- und neutestamentlichen Ereignisse wachsam begleiten und meist auch inhaltlich kommentieren.

Seite 109 / [10]

Einen differenzierten Überblick über die Bewertungen der Reliefs in der Forschungsgeschichte gibt Hanno Rauterberg, Die Konkurrenzreliefs. Brunelleschi und Ghiberti im Wettbewerb um die Baptisteriumstür in Florenz, Münster 1996, S. 13–24.

Seite 109 / [11]

Andreas Tönnesmann, Die Kunst der Renaissance, München 2007, S. 13.

Seite 110 / [12]

Alexander Markschies, Brunelleschi, München 2011, S. 29.

Seite 110 / [13]

Vgl. Renate Prochno, Konkurrenz und ihre Gesichter in der Kunst. Wettbewerb, Kreativität und ihre Wirkungen, Berlin 2006, S. 35; zur älteren Bewertungstradition, die forschungsgeschichtlich 1855 mit Jakob Burkhardt einsetzt, selbst wiederum aber auf die Beurteilung der Reliefs in den Vite Vasaris zurückgeht, vgl. Rauterberg, Konkurrenzreliefs (wie Anm. 10), S. 17 (Anm. 25).

Seite 110 / [14]

Vgl. ebd. S. 138–142.

Seite 110 / [15]

Ebd., S. 16.

Seite 111 / [16]

Die Passagen aus den Commentarii Lorenzo Ghibertis von ca. 1447/1448 und der Vita di Brunelleschi des Antonio Manetti von ca. 1485 zit. nach der Edition bei Rauterberg, Konkurrenzreliefs (Anm. 10), S. 215 u. 219.

Seite 111 / [17]

Antje Middeldorf Kosegarten, The Origins of Artistic Competition in Italy (Forms of Competition between artists before the contest for the Florentine Baptistery doors won by Ghiberti in 1401), in: Lorenzo Ghiberti nel suo tempo. Atti del Convegno Internationale di Studi 1, 2 Bde., Firenze 1988, Bd. I, S. 167–186, hier: 183.

Seite 111 / [18]

Rona Goffen, Renaissance Rivals. Michelangelo, Leonardo, Raphael, Titian, New Haven 2002, S. 6.

Seite 111 / [19]

Rauterberg, Konkurrenzreliefs (Anm. 10), S. 56–60.

Seite 111 / [20]

Ebd., S. 129–137.

Seite 111 / [21]

«Et elessero che dentro si facessi la storia quando Abraham sacrifica Isach suo figliuolo: nella quale pensorono dovere avere eglino che mostrare quanto a le difficultà dell'arte, per essere storia che ci va dentro paesi, ignudi, vestiti, animali, e si potevono far le prime figure di relievo e le seconde di mez[z]o e le terze di basso» (Giorgio Vasari, Le vite de‘ più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568, Testo a cura di Rosanna Bettarini, Commento secolare a cura die Paola Barocchi, 6 Bde., Firenze 1966–1988, hier zit. nach der 1. Auflage der Vite von 1550, der sog. Torrentiniana; deutsche Übersetzung zit. nach: Giorgio Vasari, Das Leben des Lorenzo Ghiberti. Neu ins Deutsche übersetzt von Victoria Lorini, herausgegeben, kommentiert und eingeleitet von Birgit Witte, Berlin 2011). – Zu den technischen Aspekten vgl. auch Richard Krautheimer, Lorenzo Ghiberti, 2 Bde., Princeton 1970, Bd. I, S. 39 sowie Rauterberg, Konkurrenzreliefs (Anm. 10), S. 80–84.

Seite 112 / [22]

Ulrich Heinen, Der Schrei Isaaks im «Land des Sehens». Perspektive als Predigt – Exegese als Medienimpuls. Abrahams Opfer bei Brunelleschi und Ghiberti (1401/1402), in: Johann Anselm Steiger, Ulrich Heinen (Hg.), Isaaks Opferung (Gen 22) in den Konfessionen und Medien der frühen Neuzeit, Berlin 2006, S. 23–152.

Seite 113 / [23]

Mit Hilfe der hoch entwickelten Technologie des Deutschen Elektronen-Synchrotron (DESY) konnte eine farbige und detailgenaue Rekonstruktion des Porträts hergestellt werden. Hier hatte sich im Dezember eine Expertengruppe der Universität Antwerpen, des Kröller-Müller-Museums (Otterlo) und der TU Delft zusammengeschlossen, um das Werk zu untersuchen, vgl. Pressemitteilung des DESY, 30.07.2008, unter:

http://www.desy.de/infos__services/presse/pressemeldungen/2008/pm_300708/index_ger.html [10.06.2012].

Seite 114 / [24]

Hier entsteht 1885 auch eines der bekanntesten Bauernbilder: Die Kartoffelesser.

Seite 114 / [25]

Matthias Arnold, Vincent van Gogh. Werk und Wirkung, München 1995, S. 85-86.

Seite 115 / [26]

Ebd., S. 90.

Seite 115 / [27]

George S. Keyes, Die holländischen Wurzeln Vincent van Goghs, in: Van Gogh – Die Porträts, Köln 2000, S. 29.

Seite 115 / [28]

Arnold, Vincent van Gogh (Anm. 25), S. 83.

Seite 115 / [29]

George T.M. Shackelford, Van Gogh in Paris. Zwischen Vergangenheit und Zukunft, in: Van Gogh – Die Porträts, Köln 2000, S. 96.

Seite 115 / [30]

Thomas Noll, Der grosse Sämann. Zur Sinnbildlichkeit in der Kunst von Vincent van Gogh, Worms am Rhein 1994, S. 75.

Seite 115 / [31]

Shackelford, Van Gogh in Paris (Anm. 29), S. 99.

Seite 115 / [32]

Dies schreibt van Gogh in einem Brief an den englischen Maler Horace M. Livens, vgl. Shackelford, Van Gogh in Paris (Anm. 30), S. 96.

Seite 115 / [33]

Dietrich Schubert, Vincent van Goghs Porträt des Armand Roulin, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 46, 1985, S. 341.

Seite 116 / [34]

Im Gegensatz zu dem preiswerteren Karton waren Leinwände zu dieser Zeit eine teure Waren, die Mehrfachverwendung ein und desselben Bildträgers war deshalb durchaus üblich, vgl. Biljana Topalova-Casadiego, ‹Versteckte› Bilder – Doppelbespannungen, Rückseitenbearbeitung und Übermalungen im Werk von Edvard Munch, in: Edvard Munch. Rätsel hinter der Leinwand, Köln 2011, S. 188.

Seite 116 / [35]

Erst kürzlich wurde unter dem Werk Stillleben mit Sonnenblume und Rosen (1886) eine verborgene Darstellung gefunden und ebenso unter dem Werk Ein paar alte Schuhe (1885), vgl. Dietrich Schubert, Van Goghs Gemälde «Ein Paar alte Schuhe» – ein Holzweg Heideggers, in: Habitus, 2011, S. 334. Beide Darstellungen sind noch vor der Blühenden Wiese entstanden und eine Untersuchung wäre sicherlich lohnenswert. Experten gehen außerdem davon aus, dass sich unter einem Drittel der Gemälde van Goghs noch weitere Werke verbergen, vgl. Wiebke Gronemeyer, Vincent van Gogh. Verborgenes Bild. Schatzsuche für Fortgeschrittene, in: Art-Magazin, unter: http://www.art-magazin.de/szene/8951.html [10.06.2012].

Seite 116 / [36]

Gottfried Boehm, Auge und Emotion – van Goghs Landschaften, in: Vincent van Gogh. Zwischen Erde und Himmel. Die Landschaften, Ostfildern 2009, S. 31–32.

Seite 116 / [37]

Ebd., S. 32.

Seite 116 / [38]

Ebd., S. 31.

Abbildungen

Seite 104 / Abb. 1

Michelangelo Buonarroti, Deckenfresken der Sixtinischen Kapelle, Rom, Vatikan, Sixtinische Kapelle, Fresko, 1508–1512; aus: Julian Kliemann, Michael Rohlmann, Wandmalerei in Italien. Die Zeit der Hochrenaissance und des Manierismus 1510–1600, München 2004, S. 100, Nr. 1.

Seite 105 / Abb. 2

Michelangelo Buonarroti, Kompositionsskizze für Sixtinische Decke, Feder über Metallstift und Lapis auf Papier, 1508, London, Britisch Museum, Inv. 1859,0625.567 recto; aus: Frank Zöllner, Christof Thoenes, Thomas Pöpper, Michelangelo 1475–1564. Das vollständige Werk, Köln 2007, S. 522, Abb. 52.

Seite 106 / Abb. 3

Michelangelo Buonarroti, Kompositionsskizze für die Sixtinische Decke sowie eine Hand- und Torsostudie, Feder und schwarze Kreide auf Papier, 1508, Detroit, Institute of Arts, Inv. 27.2 recto; aus: Frank Zöllner, Christof Thoenes, Thomas Pöpper, Michelangelo 1475–1564. Das vollständige Werk, Köln 2007, S. 522, Abb. 53.

Seite 106 / Abb. 4

Michelangelo Buonarroti, Studien für die Gewölbefresken der Sixtinischen Kapelle, Feder in Bister und schwarze Kreide auf Papier, 1508, Detroit, Institute of Arts, Inv. 27.2 verso; aus: CD 5000 Handzeichnungen, The York Project, Berlin 2002.

Seite 108 / Abb. 5

Filippo Brunelleschi, Opferung Isaaks (Wettbewerbsmodell), Bronze, 45 x 38 cm, 1401/1402, Florenz, Museo Nazionale del Bargello; aus: Joachim Poeschke, Die Skulptur der Renaissance in Italien, München 1992, Taf. 1.

Seite 109 / Abb. 6

Lorenzo Ghiberti, Opferung Isaaks (Wettbewerbsmodell), Bronze, 47 x 44,7 cm, 1401/1402, Florenz, Museo Nazionale del Bargello; aus: Joachim Poeschke, Die Skulptur der Renaissance in Italien, München 1992, Taf. 5.

Seite 112 / Abb. 7

Vincent van Gogh, Blühende Wiese, Paris, Frühjahr 1887, Öl auf Leinwand, 31,5 x 40,5 cm, Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller; aus: Ingo F. Walther, Rainer Metzger, Vincent van Gogh. Sämtliche Gemälde, Köln 1989, Bd. 1, S. 251.

Seite 113 / Abb. 8

Unter van Goghs Wiese kommen die Gesichtszüge einer Frau zum Vorschein (Foto: DESY): aus: http://www.art-magazin.de/szene/8951.html [14.06.2012].

Seite 114 / Abb. 9

Vincent van Gogh, Kopf einer Bäuerin mit weisser Haube, Nuenen, Dezember 1884, Öl auf Leinwand auf Holz, 42 x 34 cm, Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh; aus: Ingo F. Walther, Rainer Metzger, Vincent van Gogh. Sämtliche Gemälde, Köln 1989, Bd. 1, S. 68.