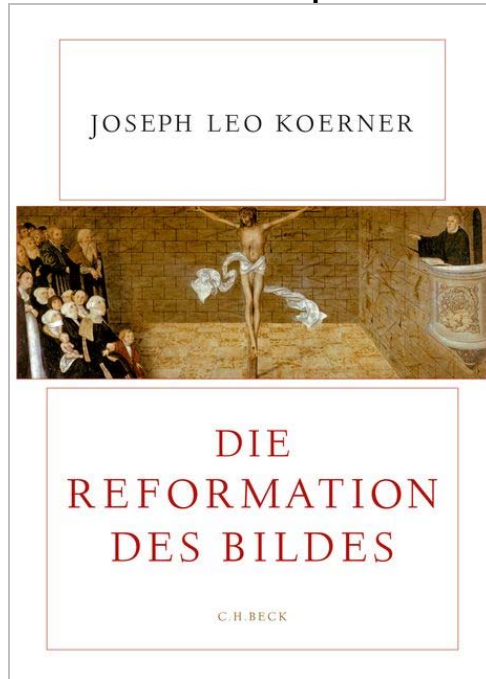


Unverkäufliche Leseprobe



**Joseph Leo Koerner
Die Reformation des Bildes**

2017. 498 S.: mit 216 Abbildungen, davon 11 in Farbe auf
16-seitigem Tafelteil. In Leine
ISBN 978-3-406-71204-3

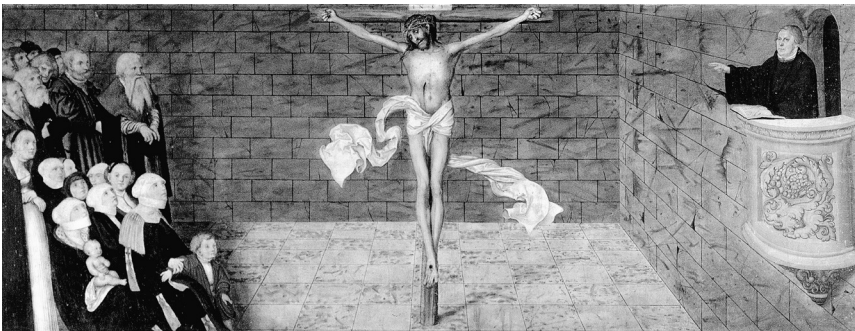
Weitere Informationen finden Sie hier:
<http://www.chbeck.de/0246>

JOSEPH LEO KOERNER



DIE REFORMATION
DES BILDES

JOSEPH LEO KOERNER



DIE REFORMATION
DES BILDES

Aus dem Englischen von Rita Seuß

C.H.BECK

Der Übersetzung liegt die folgende, überarbeitete und gekürzte Ausgabe zugrunde:
The Reformation of the Image, first published by Reaktion Books Ltd., London, in 2004
Copyright © Joseph Leo Koerner 2004

Mit 216 Abbildungen, davon 11 in Farbe

© Verlag C.H.Beck oHG, München 2017
Umschlaggestaltung: Rothfos & Gabler, Hamburg
Umschlagabbildung: Lucas Cranach der Ältere, «Luther predigt der Wittenberger Gemeinde»,
Predella des *Wittenberger Altars*, 1547, Stadtkirche Wittenberg © jmp-bildagentur, J. M. Pietsch,
Spröda, mit freundlicher Genehmigung der Stadtkirchengemeinde Wittenberg
Satz: Fotosatz Amann, Memmingen
Druck und Bindung: Beltz, Bad Langensalza
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier
(hergestellt aus chlorfrei gebleichtem Zellstoff)
Printed in Germany
ISBN 978 3 406 71204-3

www.chbeck.de

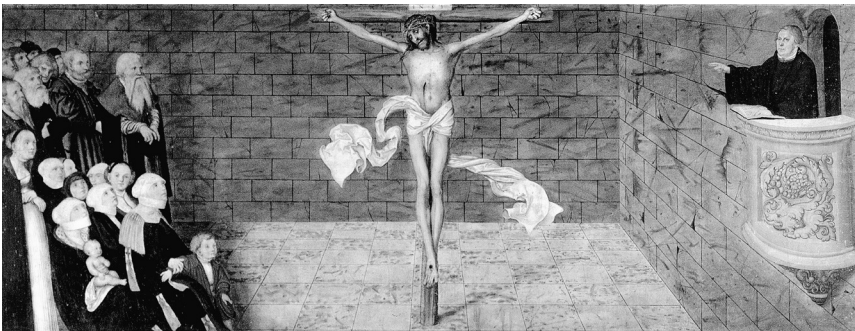
In Erinnerung an
Joseph M. Singer und Richard S. Wells

INHALT

PROLOG	9
Zeittafel	11
Vorwort zur deutschen Ausgabe	15
Vorwort (2004)	19
EINLEITUNG	29
1 Ein Bild der Reformation	31
2 Eine Tragödie für die Kunst?	42
3 Territorialkämpfe	56
4 Aneignungen	74
5 Ein reformatorisches Altarretabel	96
TEIL I: REINIGUNG	113
6 Aktionen	115
7 Glaubensvorstellungen	128
8 Fiktionen	140
9 Kommunikationen	179
10 Die angehaltene Geste	198
TEIL II: DAS WORT	217
11 Das Kreuz	219
12 Der ausgestreckte Finger	243
13 Ein verborgener Gott?	253
14 Grobe Malerei	265
15 Predigt	307
16 Unterweisung	333
17 Ubiquität	362

TEIL III: DAS SAKRAMENT	373
18 Vom Brauch zur Regel	375
19 Hinter der Messe	395
20 Die umgedrehten Tische	420
21 Das Amt	436
22 Der Kirchenbau	465
EPILOG	509
Anmerkungen	517
Quellen und Literatur	549
Bildnachweis	
Personenregister	591

PROLOG



ZEITTADEL

- 1472 Geburt von Lucas Cranach dem Älteren in Kronach
- 1483 Geburt Martin Luthers in Eisleben
- 1486 Friedrich der Weise wird Kurfürst von Sachsen
- 1492 Christoph Columbus landet in der Karibik
- 1493 Maximilian wird zum Kaiser des Heiligen Römischen Reiches gewählt
- 1496/97 Albrecht Dürers Holzschnitte zur Johannes-Apokalypse
- 1497 Geburt Philipp Melanchthons im kurpfälzischen Bretten
Nach seiner Umrundung Afrikas erreicht Vasco da Gama Indien
- 1498 Girolamo Savonarola wird in Florenz auf dem Scheiterhaufen verbrannt
- 1502 Cranach beginnt sein frühes Schaffen als Maler in Wien
Friedrich der Weise gründet die Universität Wittenberg
- 1505 Cranach wird Hofmaler Friedrichs des Weisen in Wittenberg
- 1508 Luther kommt an die Universität Wittenberg
- 1513 Luther wird Professor für die Auslegung der Heiligen Schrift und hält seine ersten Psalmenvorlesungen
- 1515 Geburt von Lucas Cranach dem Jüngeren in Wittenberg
- 1517 Luther veröffentlicht seine 95 Thesen gegen den Ablasshandel der katholischen Kirche
- 1518 Luther legt vor dem Augustinerorden in Heidelberg seine Kreuzestheologie dar; er wird in Augsburg von Thomas Cajetan verhört
- 1519 Karl V. von Spanien wird zum Kaiser des Heiligen Römischen Reiches gewählt
Disputation Luthers mit Johannes Eck in Leipzig
- 1520 In einer päpstlichen Bulle wird Luther der Häresie beschuldigt und mit dem Kirchenbann bedroht

- 1521 Luther wird exkommuniziert, vor den Reichstag nach Worms geladen und zu seinem Schutz auf die Wartburg gebracht
Andreas Bodenstein von Karlstadt, während Luthers Abwesenheit Führer der Wittenberger Bewegung, liest in Wittenberg die Messe in deutscher Sprache
Bildersturm in Erfurt
- 1522 Bildersturm in Wittenberg und Eilenburg
Luther kehrt von der Wartburg zurück, um die Ordnung wiederherzustellen
Luther veröffentlicht seine erste Übersetzung des Neuen Testaments
- 1523 Bildersturm in Zürich
Thomas Müntzer wird Pfarrer in Allstedt
- 1524 Debatte zwischen Luther und Erasmus von Rotterdam über den freien Willen
- 1525 Bauernkrieg
Mit der Erwachsenentaufe in Zürich beginnt die Bewegung der Wiedertäufer
Bildersturm in Basel
Tod Thomas Müntzers
Tod Friedrichs des Weisen
Luther heiratet Katharina von Bora
- 1527 Plünderung Roms durch die überwiegend lutherischen Söldnertruppen Karls V.
- 1528 Luthers Kleiner und Großer Katechismus
Tod Albrecht Dürers in Nürnberg
- 1529 Bildersturm in Basel
Lutheraner und Zwinglianer debattieren beim Marburger Religionsgespräch über die Eucharistie
Evangelische Herrscher protestieren gegen Pläne des zweiten Reichstags zu Speyer, evangelische Reformen zu beschränken
- 1530 Auf dem Reichstag zu Augsburg legen die Lutheraner das Augsburger Bekenntnis (Confessio Augustana) vor
Luther auf der Veste Coburg
- 1531 Tod Ulrich Zwinglis in der Schlacht bei Kappel
- 1534 Luther veröffentlicht seine erste vollständige Bibelübersetzung

- 1536 Johannes Calvin veröffentlicht die erste Ausgabe seines *Unter-
richts in der christlichen Religion*
- 1542 Calvin wird Pfarrer in Genf
- 1541 Nikolaus von Amsdorf wird in Naumburg der erste evangelische
Bischof
- 1543 Nikolaus Kopernikus' *De revolutionibus orbium coelestium*
Tod Hans Holbeins in England
- 1544 Einweihung der Schlosskirche Torgau
- 1545 Papst Paul III. beruft das Konzil von Trient ein
- 1546 Tod Luthers in Eisleben
- 1547 Das Heer des lutherischen Schmalkaldischen Bundes wird bei
Mühlberg von den kaiserlichen Truppen vernichtend geschla-
gen
Einweihung des Wittenberger Altars
Bilderverbot und Bilderzerstörung in England unter Edward VI.
- 1548 Augsburger Interim (Zwangsbekennntnis für Protestanten)
Leipziger Interim (von Philipp Melanchthon, Georg von Anhalt
und anderen Reformatoren ausgehandelter Kompromiss)
Beginn des Konflikts zwischen Philippisten und Gnesioluthera-
nern unter Führung von Matthias Flacius Illyricus
- 1553 Tod von Lucas Cranach dem Älteren in Weimar
England kehrt nach der Thronbesteigung von Königin Mary zu
religiösen Bildern zurück
- 1555 Der Augsburger Religionsfrieden garantiert die rechtliche Gleich-
stellung von katholischer und lutherischer Kirche
- 1558 Tod Kaiser Karls V.
- 1560 Tod Melanchthons in Wittenberg
- 1562 Der Heidelberger Katechismus begründet das evangelisch-refor-
mierte Bekenntnis in Deutschland
- 1564 Papst Pius IV. bestätigt die Beschlüsse des Konzils von Trient.
- 1566 Bildersturm in den Niederlanden
- 1580 Das Konkordienbuch begründet den Kanon der lutherischen Be-
kenntnisschriften
- 1586 Tod von Lucas Cranach dem Jüngeren
- 1587 Lutheraner und Calvinisten diskutieren beim Religionsgespräch
in Mümpelgart (Montbéliard) über die Bilderfrage

- 14 1598 Das Edikt von Nantes gewährt den französischen Hugenotten Privilegien
- 1618 Beginn des Dreißigjährigen Krieges in Böhmen und Österreich
- 1629 Die Truppen des schwedischen Königs Gustav Adolf II. dringen in Deutschland ein, das damit zum Hauptschlachtfeld des Krieges zwischen Katholiken und Protestanten wird
- 1648 Westfälischer Frieden

VORWORT ZUR DEUTSCHEN AUSGABE

Bei Erscheinen der englischen Erstausgabe dieses Buches meinte ein renommierter Historiker meiner Universität halb im Scherz, er freue sich, dass Kunsthistoriker immer noch glaubten, es gebe so etwas wie «die Reformation». In seinem Fach habe man diesen Glauben verloren. Geschichte werde nicht mehr als eine Abfolge von Umbrüchen erzählt, sondern als kontinuierlicher Prozess eines Wandels verstanden, der sich in langen Zeitabschnitten vollzieht. So wie ich zu behaupten, Martin Luther habe die bildende Kunst für immer verändert, und sich dabei auf ein einziges Meisterwerk zu stützen, erschien diesem Kollegen wunderbarlich.

Nach dem protestantischen Bildersturm und trotz der schwindenden mäzenatischen Unterstützung von Kirchenkunst übten die Künstler unbeirrt weiter ihr Handwerk aus – mit der Folge, dass für einen beiläufigen Betrachter die lutherischen Kirchen des späten 16. und des 17. Jahrhunderts so schmuckvoll wirkten wie die katholischen und dass in der Vergangenheit Kunsthistoriker keine Notwendigkeit sahen, die Reformation als eine wichtige Zäsur innerhalb der künstlerischen Entwicklung jener Epoche zu begreifen. Zwar ist in den letzten zehn Jahren das Interesse an protestantischer Kunst gewachsen, aber neue Publikationen betonen eher die Beharrungskraft der Bilder, den Kirchensäuberungen zum Trotz. Das vorliegende Buch bestreitet nicht die machtvolle Tatsache der historischen Kontinuität, betrachtet sie aber zumindest teilweise als eine gewollte künstlerische Leistung. Wenn Künstler Bildwerke für Kirchen schufen, die kurz zuvor all ihres Schmuckes beraubt worden waren, fanden sie Mittel und Wege, den Bildersturm, der ihren Werken manchmal im ganz konkreten Sinn Platz geschaffen hatte, zu bejahren und ihm gleichzeitig abzuschwören. Dies möchte ich an einem herausragenden Beispiel darlegen: Cranachs Altar, der in Luthers Predigtkirche in

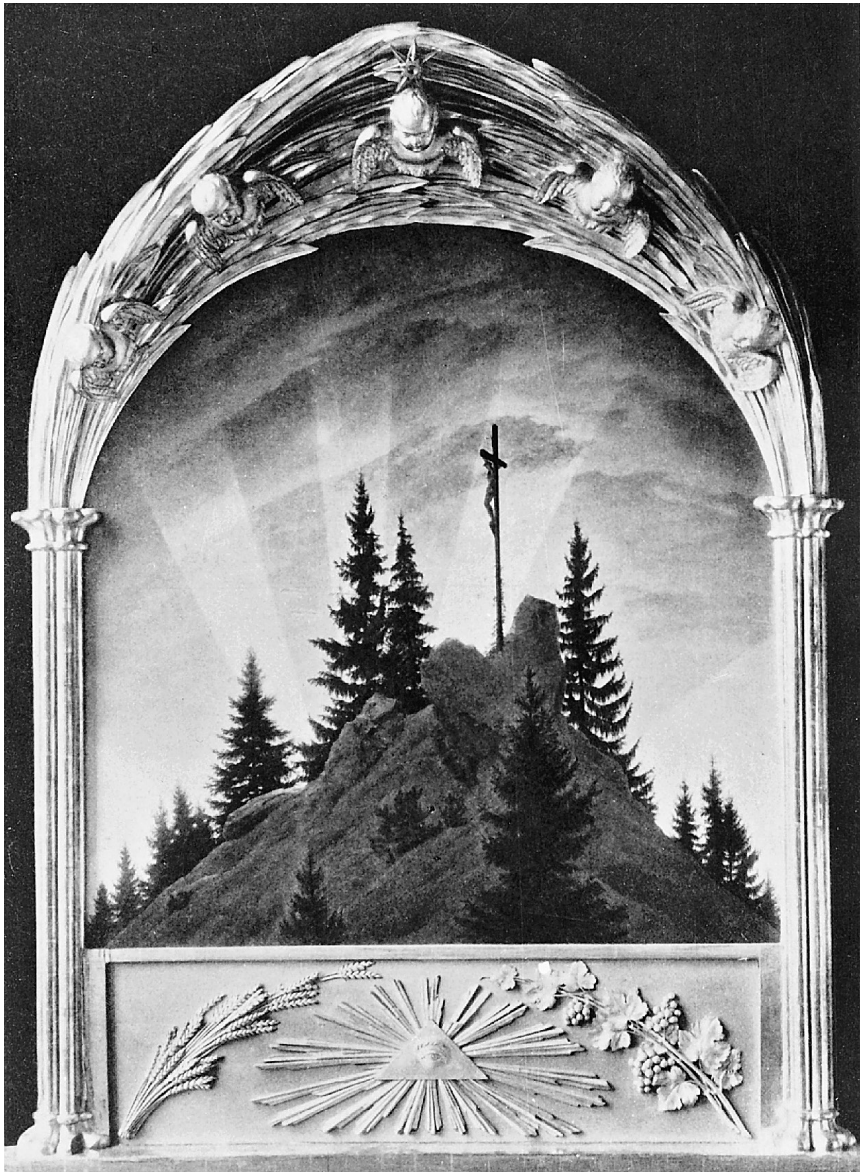
Wittenberg aufgestellt wurde. Was ich «die Reformation des Bildes» nenne, brachte ein Bild der Reformation hervor, das den von Luther vollzogenen historischen Bruch verbirgt und zugleich feiert.

2015, zehn Jahre nach Erscheinen der englischen Buchausgabe, hatte ich Gelegenheit, in der Wittenberger Stadtkirche, also direkt vor Ort, über den Cranach-Altar zu sprechen, neben mir die in neuem Glanz erstrahlenden Bildtafeln. Monatelang war das Retabel hinter einer Holzverschalung verborgen gewesen, um es während der grundlegenden Sanierungsarbeiten des Kircheninnenraums zu schützen. Den Altar nun wieder unverhüllt betrachten zu können, war aufregend, nicht nur für mich, sondern auch für die Mitglieder der Wittenberger Gemeinde, für die mein Vortrag gedacht war. Lucas Cranachs Bildtafeln selbst waren umfassend restauriert und gereinigt worden, seit ich sie zusammen mit meinen Studenten vom Kunstgeschichtlichen Institut Frankfurt am Main im Jahr 2000 zum letzten Mal gesehen hatte. Jetzt kam ein Charakteristikum des Retabels eindrucksvoll zur Geltung, das mich von Anfang an fasziniert hatte: dass der Altar uns nicht, wie religiöse Bildwerke zuvor, als Darstellung von Wundern entgegentritt, die in einer fernen Vergangenheit geschehen sind, sondern als machtvolle Gegenwart von Personen, die noch am Leben waren, und von Handlungen, die weiterhin vollzogen werden. Das Sujet der Mitteltafel ist zwar das Letzte Abendmahl, aber im Kreis der Apostel sitzt Luther als bärtiger junger Mann, wie er 1521/22 während seines Wartburg-Aufenthalts, als Junker Jörg verkleidet, in Erscheinung getreten war. Auf den Seitentafeln, wo man Heiligenfiguren erwartet, sind die beiden anderen großen Reformatoren Wittenbergs dargestellt: Melancthon und Bugenhagen, die noch lebten, als ihre Porträts enthüllt wurden. Und auf der Predella, neben der ich während meines Vortrags stand, spricht Luther von der Kanzel herab zu einer Gemeinde, deren Nachfahren jetzt vor mir saßen.

Man hatte mich zu diesem Vortrag eingeladen, um zu zeigen, wie ich «Cranachs Meisterbild der Reformation» sehe, und um «die Betrachter Bilder sehen zu lehren», wie es in der Einladung hieß. Ich weiß nicht, ob ich meinen Zuhörern etwas Neues vermitteln konnte. Aber ich führte ihnen vor, wie ein Außenstehender – ein amerikanischer Kunsthistoriker, der nicht in der lutherischen Tradition aufgewachsen ist – mehr als zehn Jahre seines Lebens damit verbringen konnte, sich mit einem über fünfhundert Jahre alten Altar ihrer Kirche zu beschäftigen. In dem Gespräch im Anschluss an meinen Vortrag fragten mehrere Gemeindeglieder besorgt, wie man jungen Menschen

heute eine Begeisterung für dieses Kunstwerk vermitteln könne, insbesondere im Hinblick auf das 500-jährige Reformationsjubiläum nur zwei Jahre später. Sie fürchteten, das Altarretabel sei bedeutungslos geworden und seine Botschaft werde unwiederbringlich dem Vergessen anheimfallen. Wenn die vier vorausgegangenen Hundertjahrfeiern von Luthers Thesenanschlag Ereignisse von prägender Kraft gewesen seien, die den evangelischen Glauben, ja die deutsche Nation feierten: wie würde das Vermächtnis von Wittenberg im Jahr 2017 aussehen? Meine Antwort damals war lediglich, Cranachs Altarretabel sei als eines der frühesten und einflussreichsten Bildzeugnisse der Reformation für ihr Anliegen von grundlegender Bedeutung. Begonnen vermutlich im Jahr nach Luthers Tod 1546, erinnerte das Altarbild an Wandel und Kontinuität des christlichen Glaubens in dieser Mutterkirche des Protestantismus. Mit seinem Rückverweis auf Luthers Predigt in der jüngsten Vergangenheit visualisierte Cranach die historische Leistung der Reformation und projizierte diese Leistung in die Zukunft.

Ich danke Dietrich Sagert, dem Zentrum für evangelische Predigtkultur und der Stiftung Luthergedenkstätten in Sachsen-Anhalt, die mich nach Wittenberg eingeladen haben, um über das Altarretabel zu sprechen und über seine Botschaft für die Gegenwart nachzudenken. Ich danke Insa Christiane Hennen, die mir Zugang zu ihrem Forschungsarchiv gewährte, um Fragen zur Datierung von Cranachs Gemälden und zur Bilddarstellung des Wittenberger Altars im Hinblick auf Melanchthons und Bugenhagens Verhandlungen nach der Niederlage der protestantischen Fürsten bei Mühlberg zu lösen. Ich danke Daniela Nittenberg für ihre Unterstützung bei meinem Vortrag in Wittenberg; ich danke Aleksandra Kudryashova für ihre Hilfe bei der Überarbeitung der Anmerkungen, Alexandra Schumacher für die Betreuung im Lektorat und vor allem Rita Seuß dafür, dass sie die schwierige Aufgabe der Übersetzung übernommen hat.



1. Caspar David Friedrich, *Das Kreuz im Gebirge*, 1807/08, Öl auf Leinwand.
Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister

VORWORT (2004)

Zwei Ereignisse gaben den Anstoß zu diesem Buch, ein geplantes und ein zufälliges. Das geplante provozierte ich mit einem (heute obsoleten) Überblend-Diaprojektor, wie er damals in meinem Fachbereich verwendet wurde. Zunächst legte ich Caspar David Friedrichs *Kreuz im Gebirge* ein (Abb. 1). Ich wollte meinen Studenten die berühmte Zweideutigkeit dieses Gemäldes zeigen: Mit einem Kreuz in der Mitte und dem halbrunden allegorischen Rahmen wirkt es wie ein Altarbild, ist in Wahrheit aber ein gewöhnliches Landschaftsgemälde mit einem geschnitzten und vergoldeten Gipfelkreuz. Ich erklärte, dass der Maler, ein glühender Lutheraner, dem Verkauf des Werkes in der Annahme zugestimmt habe, es werde als Aufsatz eines christlichen Altars verwendet, dass seine adlige Kundin es stattdessen aber heimlich in ihr Schlafzimmer hängte. Die Zweideutigkeit, die sich hier offenbare, fuhr ich fort, habe Friedrichs zeitgenössisches Publikum verwirrt und eine heftige öffentliche Debatte über den hybriden Charakter des Werkes als religiöse Ikone und säkulares Kunstwerk ausgelöst. In dieser Unsicherheit spiegle sich ein unverkennbar modernes Befinden: Im Zuge der Reformation und der Aufklärung sei an die Stelle der organisierten Religion als dem Ort spiritueller Transzendenz das private Erleben von Kunst und Natur getreten. Friedrichs Gemälde hänge zu Recht in einem Schlafzimmer, da der Künstler selbst die rituelle Begegnung mit Christus vor einem Altar zu einer subjektiven Begegnung mit der Natur umgestaltet habe. In diesem Augenblick gelebter Erfahrung, den er malte, habe die Gebirgslandschaft in der Abenddämmerung mit diesem für Wanderer errichteten Kreuz eine strahlende Göttlichkeit offenbart.

An diesem «Ende der Religion» angekommen, schaltete ich den rechten Projektor ein, um zum Vergleich ein anderes Dia einzulegen: noch ein Kruzifix, diesmal aber auf einem Altargemälde für die Wittenberger Stadtkirche, die Predigtkirche Martin Luthers (Abb. 125). Anhand dieses Gemäldes von

Lucas Cranach aus der Mitte des 16. Jahrhunderts wollte ich zeigen, dass Christus bereits für die ersten Protestanten, die eine neue, subjektive Form des Glaubens propagierten, ein «verborgener» Gott war. Cranach, so legte ich meinen Studenten dar, habe sein Kruzifix ganz bewusst aus der Predigtszene herausgelöst. Er habe weder die historische Kreuzigung eines Menschen aus Fleisch und Blut noch eine wunderbare Erscheinung oder ein geschnitztes Bild des Gekreuzigten zeigen wollen. Der physischen Welt enthoben und dennoch in ihr sichtbar, markiere dieses zentrale lutherische Gemälde einen ersten Schritt hin zur reinen Faktizität von Caspar David Friedrichs Landschaftsbild. Hatte die Reformation das Heilige in der abgesonderten Sphäre des inneren Glaubens angesiedelt, so erkundete die Romantik die dadurch entstandene Leere. An dem Ort – in Luthers eigener Kirche –, wo ein protestantisches Altargemälde das Göttliche als etwas der Welt Entzogenes darzustellen versuchte, dämmerte die Neuzeit herauf.

Darauf wollte ich mit meinem Bildvergleich hinaus. Als ich jedoch auf meinem Podest einen Schritt nach rechts trat, um auf die Stelle zu deuten, wo Cranach diese epochale Enthebung des Kruzifixes dargestellt hat, geschah etwas Unerwartetes. Während ich auf das Kreuz zeigte, warf meine Hand genau da einen Schatten auf das an die Wand projizierte Bild, wo Luther seine Finger zu Christus hin ausstreckt. Und auf einmal schien alles miteinander zu verschmelzen. Prediger und Lehrer, Kanzel und Podest, Predigt und Vorlesung, Pfarrgemeinde und Studenten, fensterloser Chor und abgedunkelter Hörsaal: Alles schien Teil ein und desselben Gefüges zu sein. Und hier wie dort, als nach wie vor intendierter Bezugspunkt der Aufmerksamkeit, stand etwas im Zentrum, das – an der Wand hinter mir ebenso wie in Cranachs und Friedrichs Gemälde – auf fast unheimliche Weise projiziert statt unmittelbar verfügbar zu sein schien: das Bild, um das es ging, die Ikone Gottes.

Diese Koinzidenz bewirkten ein Apparat und ein Bild. Den Apparat bildeten die Akteure, Handlungen und Instrumente, die sich des Bildes bedienten, allesamt in diesem abgedunkelten Raum mit seinen unsichtbaren Wänden. Dieser Apparat hatte sich verdoppelt wie eine Schachtel in einer Schachtel. Zunächst von uns unbemerkt, jedoch ans Licht gebracht durch das Zusammenfallen der zeigenden Gesten, überblendete der Apparat die «Kirchen»-Szene und unseren universitären Alltag. Das *Bild* hingegen verdoppelte sich nicht, es blieb singular. Luther und seine Gemeinde und jetzt ich und meine Studenten, wir alle standen vor diesem einen, persistenten Bild des gekreuzigten Christus. Seine Referenz hatte sich zwar geändert (für Luther repräsentierte

es den Glauben, für mich Information), aber Bild und Szenographie waren auf unheimliche Weise gleich geblieben. Mein Finger hatte unbeabsichtigt auf das Bild des Gekreuzigten gedeutet.

Dieses Buch versucht, dieser Koinzidenz Rechnung zu tragen, indem es beides berücksichtigt: das flüchtige Bild *und* den dieses Bild umgebenden Apparat. Zunächst untersuchte ich nur das Kruzifix. Nach meiner Caspar-David-Friedrich-Monographie von 1990, deren Schwerpunkt *Das Kreuz im Gebirge* ist,¹ kehrte ich zu dem Diavergleich zurück. Friedrich und Cranach beschäftigten sich mit derselben Frage: Wie kann man einen verborgenen Gott sichtbar darstellen? Und beide standen unter dem Eindruck kurz zuvor unternommener Versuche, die bildliche Darstellung ganz abzuschaffen. Friedrichs Gemälde war eine Reaktion auf Napoleons Angriff gegen Religion und sakrale Kunst, aber auch auf die Aufklärung, in der, wie Friedrich 1799 an Schleiermacher schrieb, «alles Geheimnißvolle und Wunderbare geächtet [ist], die Fantasie nicht mit luftigen Bildern angefüllt werden» soll.² Der Wittenberger Altar war eine Reaktion auf die protestantische Bilderzerstörung, die 1522 ausgerechnet in der Kirche begann, in der sich Cranachs Retabel bis heute befindet. Beide Gemälde waren postikonoklastische Ikonen. Beide verwendeten das Kruzifix, um dem Hammerschlag Einhalt zu gebieten, der ihnen Raum gegeben hatte, und ihn zugleich zu wiederholen: Cranachs Bild, indem es das Heilige von einer Welt der Fakten reinigte; Friedrichs Bild, indem es das Heilige in einer verarmten Welt aufspürte.

Sie fanden Lösungen, die bis heute wirksam sind. Der Ikonoklasmus ist zu einer kulturellen Routine geworden. Alles muss einer immer radikaleren Kritik unterzogen werden, sogar die Kritik selbst, in unendlichem Regress. Und obwohl vor uns Bilderstürme stattgefunden haben und nach uns stattfinden werden, haben wir in der Regel nicht das Gefühl, selbst einen empörenden und empörenden Schlag zu führen, sondern in den nicht endenden Nachwehen der Bilderzerstörung stehen geblieben zu sein. In diesem Zustand des Dazwischen scheint sich nichts zu verändern. Das ist etwas anderes als die Klage darüber, dass an die Stelle alter Götzenbilder immer wieder neue treten. Die lange Geschichte des Ikonoklasmus hat uns gelehrt, dass es nie Götzenbilder gab und nie welche geben wird, weil sie nichts anderes als Artefakte der bilderstürmerischen Überzeugung sind, das imaginäre Andere aller kritischen Kampagnen. Es ist der Ikonoklasmus selbst, der nie verschwindet und uns mit seinem fiktiven Gegner nicht in Ruhe lässt.

Cranachs und Friedrichs Kruzifixe sind paradigmatische Instrumente je-

nes von Max Weber beschriebenen «großen religionsgeschichtlichen Prozesses der Entzauberung der Welt», in dessen Verlauf «alle magischen Mittel der Heilssuche als Aberglaube und Frevel» verworfen wurden.³ Der dargestellten Szenerie enthoben, weist Cranachs Kreuz den Anspruch zurück, in dem Bildnis sei eine heilige Person präsent. Mit seinem ikonoklastisch gereinigten Kircheninnern, in dessen Mitte sich das Kreuz erhebt, unterteilt der Maler die Welt akkurat in betrachtende Subjekte und betrachtete Objekte. Selbst das Tableau eines der Welt entsagenden Glaubens zeigt die Religion als das, was sie faktisch ist: ein von einer sozialen Gemeinschaft vollzogener kommunikativer Akt. Friedrich führt diesen Gedanken zu Ende. Er macht aus der religiösen Ikone selbst ein kontingentes soziales Faktum, sei es in der Darstellung des für Gebirgslandschaften typischen Gipfelkreuzes, sei es in dem romantischen Kunstwerk, das er selbst geschaffen hat. Und doch lassen alle diese Entzauberungen auch das Bild wiederauferstehen, gegen das sie ankämpfen. Cranachs Gemälde trat an die Stelle eines katholischen Retabels, das ursprünglich den Altar schmückte; es füllte aber auch die ikonoklastische Leere, die ihm erst Raum gab. Und Friedrich verwandelte das säkulare Genre des Landschaftsbilds in eigenwilliger Weise zurück in die sakrale Form eines Altargemäldes.

Das lutherische Kruzifix ist Ikone und Ikonoklasmus zugleich. Es stellt nicht einfach nur in einer von Bildern gereinigten Kirche ein sakrales Bild wieder her. Es verharrt vielmehr selbst in einem Zustand des Enthobenseins und bekräftigt mit bildnerischen Mitteln, dass das, was es zeigt, anderswo und unsichtbar ist. Doch während es sein Erscheinen in dialektischer Weise negiert, behauptet es dennoch beharrlich seinen Platz. Ich habe gelernt, diese Gleichzeitigkeit des Bilderbesitzens und Bilderzerstörens als «Iconoclash» zu bezeichnen.⁴ Bruno Latour prägte diesen Begriff für eine Ausstellung, die wir im Zentrum für Kunst und Medien in Karlsruhe gemeinsam kuratiert haben. *Iconoclash. Jenseits der Bilderkriege in Wissenschaft, Religion und Kunst* war der Versuch, die Geschichte des Fanatismus, des Hasses, der in der strikten Unterscheidung von wahr und falsch gründet, archäologisch zu erkunden. Weder ikonophil noch ikonophob, versuchte die Ausstellung, die den Bilderkriegen zugrunde liegenden Leidenschaften zu wecken und zugleich aufzuheben, in der Hoffnung, über sie hinaus zu denken. Mein Beitrag bestand aus drei «Zellen», die, eingebunden in Installationen zeitgenössischer Kunst und Wissenschaft, die wichtigsten modernen Momente des religiösen Ikonoklasmus vergegenwärtigten. Mit der Visualisierung einer «Reformation des Bildes»

versuchte ich, das Image der Bilderzerstörer als übereifrige, aber heroische Feinde einer von der Kirche propagierten, zutiefst abergläubischen, bildgestützten Religion zu überprüfen. In den meisten Ausstellungen zum Ikonoklasmus birgt der fromme Gebrauch von Bildern für die Kuratoren offenbar so wenig ein Geheimnis wie für die Bilderstürmer von einst: Jeder scheint Idolatrie sofort zu erkennen, wenn er ihr begegnet. Um dem sogenannten Götzenbild eine zweite Chance zu geben und es unbeeinträchtigt von seiner späteren Ablehnung hervortreten zu lassen, versuchte ich die gewohnte Blickrichtung von Ausstellungen zur protestantischen Bilderzerstörung umzukehren, die in der Regel vom spätmittelalterlichen Aberglauben zur Entzauberung führen, umzukehren. Meine These lautete, dass das christliche Bild von Anfang an ikonoklastisch war. Bilder eines Gottes, der litt und starb und sich durch seine abstoßenden schwärenden Wunden in eine monströse Erscheinung verwandelte, sollten das Auge schulen, über das Bild hinauszusehen, ohne etwas so Undialektisches zu tun wie es tatsächlich zu zerstören. In diesem Kontext betrachtet war Cranachs Kruzifix der gotische Christus mit anderen Mitteln. In ihm offenbarte sich der latente Ikonoklasmus der Ikone.

Das vorliegende Buch geht von der Prämisse aus, dass Bilder niemals verschwinden, sondern bleiben und ihre Funktion dadurch erfüllen, dass sie permanent zerstört werden. Cranachs Bilder sind eine Re-Formation der sakralen Bilder, an deren Stelle sie traten. Insbesondere erneuern sie ein Bild, das von Anfang an seinen Gegenstand dadurch zur Schau stellte, dass es ihn negierte. Die Menschwerdung Christi war ikonoklastisch: Vor dem Jesuskind zerfielen die heidnischen Götzenbilder zu Staub. Die niedrige Geburt Jesu und sein schmachvoller Tod stellten eine Gleichung auf den Kopf, der zufolge in der klassischen Kunst das Schöne identisch sei mit dem Wahren und Guten. Jesu Jünger ließen sich lieber zu Tode martern, als das Bildnis des Kaisers zu ehren; Jesu Leiden kasteite sogar den Blick. Wer, wie die Protestanten, den Hammer gegen das Kruzifix erhebt, wiederholt die Geste dessen, der es hergestellt hat.

Ich möchte behaupten, dass dieses Bild auch dann bleibt, wenn sein Zentrum, Christus, verschwunden ist. In Cranachs Predigtszene und auch in meinem Seminarraum gerät ein neues wahres Bild in den Blick, das sich als das strukturelle Umfeld des alten zu erkennen gibt. Die Gemeinschaft, die das für sie heilige Bild betrachtet, erweist sich als der Sinn und Zweck der Religion – ihre eigentliche «Funktion», die durch das Initiationsritual der Vernunft entlarvt wurde. Das Porträt einer profanen sozialen Welt bleibt auch

dann bestehen, wenn ihre rituellen Objekte längst zerstört sind, weil wir, die Verehrer dieses Bildes, es noch nicht als Bild erkannt haben, sondern es zu erleben meinen.

Die lutherische Kunst hat Kirchenbilder eher erneuert als entfernt. Aus kunstgeschichtlicher Perspektive jedoch bekunden Werke wie das von Cranach einen Niedergang der Malkunst. Der Wittenberger Altar signalisiert die Herauslösung des gekreuzigten Christus nicht zuletzt dadurch, dass er ein ästhetisch wenig ansprechendes Porträt von ihm präsentiert. Handwerkliches Können war in der christlichen Kunst lange ein zwiespältiger Wert. Wenn man die Kunstfertigkeit eines von Menschen geschaffenen heiligen Bildes zu sehr hervorhob, rückte man es in die Nähe eines Götzenbildes. «Ihr Land ist voll Götzen», klagte Jesaja. «Sie beten an ihrer Hände Werk, das ihre Finger gemacht haben» (Jes 2,8). Dass ein Bild von Menschenhand geschaffen war, stellte besonders bei Christusdarstellungen ein Problem dar, weil Christus, von Gott gezeugt, sein perfektes Abbild «ohne Hände» schuf (*acheiropoietos*).⁵ Am Vorabend der Reformation jedoch, in der Epoche, die zu den protestantischen Bilderkriegen führte, erfuhr überragendes handwerkliches Können in der Kunst eine neue kulturelle Wertschätzung. In *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art* habe ich dargelegt, dass Maler wie Albrecht Dürer, Albrecht Altdorfer, Hans Baldung Grien und der junge Cranach ihre Schöpfungen als sichtbaren Beweis ihrer überlegenen und un-nachahmlichen Könnerschaft betrachteten. In seinem *Selbstporträt* von 1500 (Abb. 2) verlieh sich Dürer Züge des übernatürlichen Christus *Acheiropoietos*, um zu bekunden, dass Kunst das perfekte Bild dessen ist, der es geschaffen hat.⁶ Diese Vermarktungsstrategie ging einher mit neuen Praktiken der Wertschätzung und des Sammelns von Kunst. Was nun zählte, war nicht das Sujet, sondern der Schöpfer eines Bildes.

In meiner Caspar-David-Friedrich-Monographie habe ich diese Idee bis ins 19. Jahrhundert hinein verfolgt, als das Kunstwerk nicht nur als Demonstration individuellen Könnens oder persönlicher Qualitäten seines Urhebers, sondern als Ausdruck eines anderweitig unerreichbaren inneren Erlebens galt. Das vorliegende Buch steht somit zwischen meinen beiden vorausgehenden Studien zur bildenden Kunst in Deutschland. Es behandelt Werke aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und knüpft an ein Kapitel über Cranach an, das erzählt, wie Maler unter dem Druck des Bildersturms versuchten, ihre Kunstfertigkeit zurückzunehmen und die semantische Tiefe zu reduzieren.⁷ Damit knüpft es aber auch an meine Friedrich-Monographie an, indem es die

2. Albrecht Dürer,
Selbstporträt, 1500, Öl
 auf Leinwand. Bayerische
 Staatsgemäldesammlun-
 gen, Alte Pinakothek,
 München



25

religiösen Wurzeln von *Das Kreuz im Gebirge* und der romantischen Vorstellung von Kunst allgemein offen legt. Das authentische innere Erlebnis, das der Künstler an den Betrachter weitergibt, hat seinen Ursprung im protestantischen Glauben. Der Gehorsam einfordernden Kirche, der man sich nicht entziehen konnte, und dem Katechismus, den man persönlich verstehen und glauben musste, entspricht ein schulisch vermitteltes Verständnis von Kunst, bei dem das Individuum seine Subjektivität durch seine stets singuläre, weil niemals endgültige Reaktion bekundet.

Dieses Buch unterscheidet sich aber auch von seinen beiden Vorgängern. Im Mittelpunkt steht ein Werk, das nicht wegen seiner interpretatorischen Komplexität, sondern wegen seiner wohldurchdachten Schlichtheit bemerkenswert ist. Im Wittenberger Altar liegt alles, was wir über ihn zu wissen brauchen, offen zutage; er scheint uns die Mühe der Interpretation abzunehmen. Dann aber sperrt er sich gegen einen erneuten Zugang mit anderen

Mitteln. Ich muss gestehen, dass mir kein anderes Gemälde so viel Kopfzerbrechen bereitet hat wie dieses Cranach'sche Retabel. In einem einleitenden Kapitel über Bilder zur Reformation habe ich versucht, diese Widerspenstigkeit im Kleinen darzustellen. Und im Epilog, bei der Beschreibung des Mühlberger Altars von Heinrich Göding dem Älteren, werde ich zeigen, dass wir uns immer noch in jenem bizarren Spiegelsaal befinden, den der Künstler so raffiniert konstruiert hat. Über die Jahre hat mir das Unterrichten geholfen, in einem Apparat, den die oben beschriebene Koinzidenz offen gelegt hat. Das Reformationsgemälde, das weniger als ein Bild gestaltet ist, das interpretiert werden möchte, sondern eher die Interpretation eines Bildes ist, spiegelt das interpretatorische Unternehmen des vorliegenden Buches.

«Ein wütender Martin Luther nagelte 95 Theokraten an eine Kirchentür.»⁸ Nehmen wir diesen Satz aus einer humoristischen Zitatensammlung studentischer Seminararbeiten im Fach Geschichte als symptomatisch für die Schwierigkeit des Verstehens im schulischen Kontext. Meine Abkehr von Bildern, die zur Interpretation einladen (Dürer, Baldung, Friedrich), und meine Hinwendung zu solchen, die sich dagegen sperren, spiegelt meine Erfahrung als Lehrer für Kunstgeschichte. Bilder zu erklären und diese Erklärungen als auswendig gelernte Antworten zurückzubekommen, hat mir gezeigt, wie intransparent Gedanken werden können. Luther, Theokraten, Wut, Kirchentüren und die Zahl 95 – all das findet sich unter der Überschrift «Reformation» auf einem Notizblock. Lediglich die syntaktische Verknüpfung der Begriffe ist merkwürdig – was nahelegt, dass man diesem Studenten, hätte er vollständige Sätze notiert und keine Stichwörter, Verständnis bescheinigt hätte. Die Effizienz des Unterrichts bemisst sich daran, wie präzise das dort Gesagte wiedergegeben wird, freilich unter der Voraussetzung, dass es sich bei dem, was gesagt wird, nicht um Worte, sondern um Gedanken handelt. Doch das Unterrichten hat mir vor Augen geführt, dass selbst vor einem Kunstwerk, wo individuelles Verständnis beglaubigt wird, Gehirne nicht kommunizieren können. «Nur die Kommunikation kann kommunizieren.»⁹ Das macht den Wittenberger Altar für mich so bedeutsam und – ich wage es zu sagen – auch verständlich.

Aus diesem Grund danke ich auch zuallererst meinen Studenten, die spontan mit Widerspruch reagierten. Ich danke der kunstgeschichtlichen Fakultät des University College London, die mich 1995 eingeladen hat, die Tomas Harris Lectures zu halten. Ich erlebte eine so engagierte Zuhörerschaft, dass ich bei meinem nächsten Europa-Aufenthalt unbedingt dorthin

wollte. Ich möchte David Bindman danken, der mir bei meinem gesamten Projekt eine große Hilfe war. Ich danke Bruce Boucher, Briony Fer, Alexander Potts, Geraldine Johnson, Sigrid Rausing und Jon Elsner für Gespräche und Ratschläge.

Meine Arbeit zur Kunst der Reformationszeit wurde schon früh mit einem Stipendium der Alexander von Humboldt-Stiftung gefördert (1991/92), was mir die Gelegenheit gab, ein Jahr an der Freien Universität Berlin zu verbringen. Mein Gastgeber Reiner Hauss herr half mir, meine Forschungen zu organisieren. Ihm gilt mein besonderer Dank. Ich hatte das Glück, meine Arbeit noch während ihrer Entstehung in verschiedenen Institutionen vorstellen zu können: im Ashmolean Museum, im Swarthmore College, im Centre Pompidou, an der Stanford University, der Columbia University, der University of Wisconsin in Madison, der University of Texas in Austin und der University of Toronto, im Center for Advanced Study of the Visual Arts (National Gallery of Art, Washington) sowie im Rahmen der Polonsky Lectures, die ich im Jahr 2000 an der Hebrew University hielt. Ich hatte hervorragende Forschungsassistenten in Harvard, an der Universität Frankfurt am Main und am University College in London. Ich danke Cindy Hall, Jülide Aker, Nicole Schaefer, Anna Kim und Caroline Donnellan. Meine Lektorin Anne Hoy hat bei der Vorbereitung des Manuskripts für den Druck hervorragende Arbeit geleistet. Beim Sammeln und bei der Aufbereitung von Fotomaterial erhielt ich wertvolle Unterstützung durch Steve Barnes, Constantin Bayer, Uwe Bredehorn, Jessica David, die Mitarbeiter von Foto Marburg, Mercedes de la Fuente, Antela Arjona Murube, Christian Müller, Ingo Sandner, Sandra Scheidegger und vor allem durch meine Assistentin Tina Curtis.

Danken möchte ich auch Bernd Blume, Norman Bryson, Jennifer Cadero-Gillett, Rainer Crone, Juliet Fleming, Ivan Gaskell, Moshe Halberthal, Joan Koerner, Eva Lajer-Burchharth, Pam Lee, James Marrow, Gabriel Motzkin, Sergiusz Michalski, Daniela Nittenberg, Peter Parshall, Lisbet Rausing, Märet Herbert Reber, Ron Spronk, Peter von Schassberg, Ramie Targoff und Katherine Welch für ihre Ratschläge und ihre Unterstützung. Mein besonderer Dank gilt Stephen Greenblatt, der das Manuskript las und mir half, meine Ziele zu artikulieren. Dario Gamboni, Peter Galison, Adam Lowe, Hans-Ulrich Obrist und Peter Weibel, mit denen gemeinsam ich die Ausstellung *Iconoclash* kuratierte, haben meine Beschreibung des protestantischen Bildersturms beeinflusst. Und meine Gespräche mit Bruno Latour, dem Vordenker der Ausstellung, haben die Argumentation des Buches nachhaltig ge-

28 prägt. Vor allem aber danke ich Meg Koerner, meiner Frau, die mir half, dieses Buch aus der Hand zu geben.

Mein Patenonkel Joseph Singer hat mir beigebracht, wie und was ich lesen soll. Richard Wells hat mir beigebracht zu schreiben. Ihnen widme ich dieses Buch.

Mehr Informationen zu diesem und vielen weiteren Büchern aus dem Verlag C.H.Beck finden Sie unter: www.chbeck.de