

Philipp Sack  
*Die Macht der  
Bilder und die  
Bilder der Macht.*

Versuch zur  
Genealogie des  
White Cube ☘

*Die Macht der Bilder und die Bilder der Macht.*  
Versuch zur Genealogie des White Cube ✂

Magisterarbeit | Ruprecht-Karls-Universität  
Heidelberg | Institut für Europäische  
Kunstgeschichte | Cluster ‚Asia and Europe in  
a Global Context‘, Karl Jaspers Centre | Prof.  
Dr. Monica Juneja | PD Dr. Martin Schulz |  
Wintersemester 2010 – 2011

vorgelegt von: Philipp Sack | Europäische  
Kunstgeschichte (1. HF; 8. FS) | Mittlere und  
Neuere Geschichte (2. HF; 9. FS)

# Inhaltsverzeichnis

1. Statt einer Einleitung: Ein Abriss über die Leere und das Erhabene	I
✂ Fixierungen des Sublimen. Wer kommuniziert?	II
2. Dem Museum seine Wände zurückgeben. Der White Cube als Abstraktionstechnologie	15
2.1 Technische Reproduzierbarkeit	18
2.2 Was ist ein Dispositiv?	22
2.3 Über den White Cube sprechen	25
✂ Eine Genealogie	30
3. Protestantische Ästhetik und der Mythos der Kunst	36
3.1 Das Ende der Bilder	41
3.2 <i>Eidola</i>	44
3.3 <i>Adiaphora</i>	51
✂ Der Vorrang des Ethischen	60
4. Protestantische Ethik und der Mythos der Entzauberung	65
4.1 Säkularisierung – klassisch	68
4.2 Säkularisierung – kritisch	77
✂ Die Ordnungen der Simulakra	85
5. Ökonomie und Ikonizität	92
5.1 Nicäa I und II. <i>Homousia, homoiusia</i>	95
5.2 Bilderstreit und Ökonomie	103
5.3 Erneut: Was ist ein Dispositiv?	109
✂ Fazit. <i>Oublier Foucault?</i>	113
6. Quellen, Literatur, Abbildungen	117

„It was the whiteness of the whale that above all things appalled me. But how can I hope to explain myself here; and yet, in some dim, random way, explain myself I must, else all these chapters might be naught.“<sup>1</sup>

## I. Statt einer Einleitung: Ein Abriss über die Leere und das Erhabene

Nach seiner Darstellung der Faszination, die der weiße Wal auf Kapitän Ahab ausübt, schildert Ishmael, Erzähler und Hauptprotagonist in Melvilles Roman *Moby Dick*, in einem bemerkenswerten Kapitel des Buches seine eigenen Gefühle in Bezug auf das Tier. Der für ihn bei weitem herausragendste Wesenszug des Wales ist dabei seine Farbe; dieser widmet er eine eingehende Betrachtung, deren einleitende Worte an den Anfang dieser Untersuchung gestellt werden, da seine Schilderung die Grundlage aller im Folgenden angestellten Überlegungen bildet.

Das Weiße sei, wie Melville Ishmael in einer ganzen Reihe von Konzessivsätzen anhand zahlreicher Beispiele erläutern lässt, eigentlich ein durchweg positiv konnotierter Farbton: Ausgehend von der Beobachtung, dass das Weiße, so es in natürlichen Gegenständen vorkommt, deren Schönheit vergrößere, gleichsam als ob ihm eine eigenständige Tugend innewohne, sei es in vielen – später in regionen- und epochenübergreifenden Beispielen der Weltgeschichte spezifizierten – Kulturen üblich, in der Farbe eine „certain royal preeminence“<sup>2</sup> zu erkennen, und sie so zum Symbol göttlicher Macht und ihres unfehlbaren Heilsplans zu machen. (Entgegen der sonst im Roman geäußerten Eurozentrismuskritik sieht Ishmael hier auch die Dominanz der Weißen über alle anderen Kulturen der Welt als Beleg für die

<sup>1</sup> MELVILLE, Herman: *Moby Dick, or: The Whale*, Kap. 42, *The Whiteness of the Whale*, hg. von Hershel Parker und Harrison Herford (Norton Critical Edition), New York: Norton 2002 [EA London/New York 1851]. Die Seitenangaben in den folgenden Anmerkungen beziehen sich auf die *Norton Critical Edition* des Textes.

<sup>2</sup> Ebd., S. 159.

herrschaftliche Konnotation der Farbe.) Obschon er seine anthropologischen Vermutungen anhand zahlreicher Beispiele zu untermauern sucht, ist die Aufzählung der Wesenszüge des Weißen darauf ausgerichtet, schließlich im Eingeständnis einer abgründigen Ambivalenz des Farbtons zu kulminieren: Trotz all der Assoziationen der Farbe mit „whatever is sweet, and honorable, and sublime, there (...) lurks an elusive something in the innermost idea of this hue, which strikes more of panic to the soul than that redness which affrights in blood.“<sup>3</sup> So erhöhten die oben dargestellten positiven Eigenschaften des Weißen nicht nur die Schönheit, sondern auch den Schrecken natürlicher Gegenstände – sofern die Farbe in Verbindung mit an sich bereits furchteinflößenden Phänomenen, wie dem Weißen Hai oder dem Eisbären, auftrete. Einem Farbton, der das Gemüt in solchem Ausmaß zu erregen vermag, müsse, so Ishmael, geradezu etwas Übernatürliches innewohnen. Er spricht von der außerordentlichen Ausdrucksstärke der Leichenblässe als sichtbarem Symptom des Todes und führt auch die Darstellung der apokalyptischen Reiter in der Johannes-Apokalypse als Beleg an: Gerade der Tod sei es, der auf dem fahlen der vier Pferde reite.<sup>4</sup> Daher sei die durch das Weiße ausgelöste Furcht geradezu eine anthropologische Grundkondition. Ishmael vermutet, die Farbe wirke gerade durch ihren Verweis auf das nicht Darstellbare, Unaussprechliche, Unendliche, in dieser Intensität auf den Betrachter. Somit sei sie weniger selbst eine Farbe, als vielmehr die „visible absence of color, and at the same time the concrete of all colors“.<sup>5</sup> In einer rätselhaften Wendung zum Ende des Kapitels bezieht sich Ishmael schließlich auf die Theorien der „natural philosophers“<sup>6</sup> – das heißt auf die durch John Locke begründeten erkenntnistheoretischen Denktraditionen: Nehme man seine Überlegungen in Betracht, nach denen Farben gleichsam als ‚sekundäre Qualitäten‘ der Substanzen bloß durch die Wahrnehmung des Betrachters auf diese projiziert

<sup>3</sup> MELVILLE 1851/2002, S. 160.

<sup>4</sup> Die angegebene Stelle folgt, wie alle Bibelzitate dieser Untersuchung, dem Text der deutschen Einheitsübersetzung; Ofb 6,8: „Da sah ich ein fahles Pferd, und der, der auf ihm saß, heißt ‚der Tod‘; und die Untermelt zog hinter ihm her.“ (*equus pallidus* in der Vulgataausgabe, also eine eindeutig negativ – im Sinne von ‚hässlich‘ – konnotierte Blässe). Interessanterweise führt Melville hier nicht den ersten der apokalyptischen Reiter an, welcher als auf einem weißen Pferd reitend dargestellt wird (Ofb 6,2; der Vulgatext spricht hier von *equus albus*) – wahrscheinlich, weil für Melville das Fahle die eigentlich charakteristische Abwesenheit von Farbe besser zum Ausdruck bringt als Weiß als positiv-substantielle Farbe.

<sup>5</sup> MELVILLE 1851/2002, S. 165.

<sup>6</sup> Ebd.

werden,<sup>7</sup> gleiche die betrachtete Natur für Ishmael eigentlich einer Hure, welche durch schiere Kosmetik ihre eigene Verderbtheit zu kaschieren suche. Die visuelle Wahrnehmung jedoch beruhe auf dem Prinzip des Lichtes, welches in sich wiederum immer weiß oder farblos sei. Die Perzeption aller eiteln Erscheinungen also sei auf das Weiße zurückzuführen; die wahrnehmbare Welt sei auf immer in ein weißes Leinentuch gehüllt. Für eben jene Abgründigkeit des Weißen stünde Moby Dick als Albino, und alle diese Ausführungen rechtfertigten nach Ishmael die Hatz auf den Wal.

Melville operiert in den Ausführungen Ishmaels explizit mit dem Begriff des Sublimen.<sup>8</sup> Von besonderer Bedeutung für den weiteren Verlauf dieser Untersuchung ist hierbei der Umstand, dass Melville in seiner Darstellung des Weißen auf ein elaboriertes ästhetisches Konzept zu rekurrieren scheint: An einigen Stellen des Romans nimmt er implizit Bezug auf die Ästhetik in der Tradition Kants.<sup>9</sup> Neben den undurchdringlichen Tiefen des Ozeans und der übermenschlichen Kraft des Wals ist die Darstellung des Weißen im Roman eines der wiederkehrenden Motive für die Konfrontation des Menschen mit seiner Ohnmacht gegenüber der Schöpfung. Um diese Charakterisierung besser deuten zu können, bietet sich entsprechend Melvilles Bezugnahme im Roman auch hier ein Exkurs zur ästhetischen Theorie Kants an: In seiner *Kritik der Urteilskraft*,<sup>10</sup> ursprünglich mit der Intention verfasst, die Urteilskraft als Mittler zwischen Verstand und Vernunft in ihren apriorischen Prinzipien zu erfassen, findet sich auch eine theoretische Fixierung des Konzeptes des Erhabenen als Komplement zu einer Ästhetik des Schönen.

Urteilskraft ist für Kant zunächst die Fähigkeit des Menschen, Aussagen über die faktische Verfasstheit der Natur zu machen, d.h. entweder eine Erscheinung unter

<sup>7</sup> Vgl. hierzu LOCKE, John: *An Essay concerning Humane Understanding; In Four Books*, London : 1690 [online verfügbar unter: <http://www.gutenberg.org/ebooks/10615> (Buch 1 und 2), sowie <http://www.gutenberg.org/ebooks/10616> (Buch 3 und 4); letzter Zugriff am 24.11.2010].

<sup>8</sup> Vgl. den oben angegebenen Textauszug, S. 2.

<sup>9</sup> Für die folgenden Ausführungen, vgl. DOWNARD, Jeffrey: *The Color of the Sublime is White*, in: *Contemporary Aesthetics* 4 (2006), o. S. [online verfügbar unter: <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=391>; letzter Zugriff am 17.11.2010]. Der Autor stellt unter Rekurs auf die Darstellung von Ahabs Kampf gegen den Wal die Hypothese Kants von der Erhabenheit des Krieges infrage.

<sup>10</sup> KANT, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft* (Werkausgabe, 10; Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 57), Frankfurt a.M. : Suhrkamp 111990 [EA Berlin 1790]. Die hier getroffenen Ausführungen geben das Konzept Kants nur stark verkürzend wieder; für eine Darstellung der Implikationen dieser Schrift für die Genese einer genuin kantischen Ästhetik, siehe MAJETSCHAK, Stefan: *Ästhetik zur Einführung* (zur Einführung, 334), Hamburg : Junius 2007, S. 41 – 63.

einen allgemeinen Begriff zu ordnen (‚bestimmende Urteilskraft‘), oder aber für besondere Erscheinungen übergeordnete Kategorien überhaupt erst zu schaffen (‚reflektierende Urteilskraft‘). Gerade in letzterer liege das eigentliche kreative Potential des Menschen begründet; so legt Kant den Schwerpunkt seiner Schrift auf die reflektierende Urteilskraft, und sucht, für sie ein universales Prinzip herauszustellen. Er lokalisiert dieses im Betrachtungsgegenstand des Urteilenden selbst: der Natur. Diese sei in ihren Erscheinungen für die menschliche Urteilskraft *zweckmäßig*, d.h. sie eröffne sich der Erkenntnis, da sie in ihrer Mannigfaltigkeit dennoch immer in der Urteilskraft zugänglichen Kategorien erscheine. Und gerade in der Zweckmäßigkeit des Betrachtungsgegenstandes liegt nach Kant der Keim für ästhetisches Empfinden begründet: Erscheint dieser für unsere Urteilskraft gleichsam vorherbestimmt, also unseren Betrachtungskategorien zweckmäßig, stelle sich auf vorbegrifflicher Ebene ein Lustempfinden ein, welches mit dem Erleben von Schönheit assoziiert werde. Ein ‚ästhetisches Urteil‘ ist somit in der Philosophie Kants nicht ein Urteilen *über* Ästhetisches, sondern eines, welches bereits vor seiner Äußerung auf die im Urteilenden selbst *sinnlich* empfundene Zweckmäßigkeit des Betrachtungsgegenstandes zurückzuführen ist. Regulierende Instanz des Lustempfindens ist der *Geschmack*: Durch ihn wird als schön beurteilt, was Gegenstand eines interesselosen Wohlgefallens sein kann, was allein aufgrund seiner Existenz gefällt. Das Naturschöne hat in den Darlegungen Kants systematisch Vorrang gegenüber dem Kunstschönen. Zwar impliziert ein ästhetisches Urteil über die Schönheit natürlicher Gegenstände, wie oben erläutert, keinerlei Aussage über ihre objektive Verfasstheit, doch lassen sich Naturobjekte vor allem deswegen intensiver ästhetisch erleben, da sie durch ihre Zweckmäßigkeit für die menschliche Erkenntnis eine prinzipielle Übereinstimmung des Menschen mit der ihn umgebenden Natur zumindest aufscheinen lassen. Bei Werken der Kunst hingegen sei es weitaus weniger überraschend, wenn sie der menschlichen Wahrnehmung gemäß erscheinen – sind diese doch auf intentionales Handeln des Künstlers zurückzuführen. Die Natur werde als schön empfunden, da sie auf den Betrachter wirke, *als ob* ihr eine Absicht zugrunde liege; die Kunst hingegen könne nur als schön wahrgenommen werden,

wenn sie weniger als ein Resultat menschlicher Manipulation, sondern vielmehr als ein Produkt der Natur selbst erscheine. Das Vermögen des Künstlers, sein Werk als Teil der Natur erscheinen, und es so gewissermaßen auch an genuiner Naturschönheit teilhaben zu lassen, bezeichnet Kant als *Genie*. Da es sich bei diesem Talent um eine natürliche Gabe handle, seien vom Genie ausgeführte Werke der Kunst eben nicht nur Erscheinungen natürlicher Schönheit, sondern zumindest mittelbar auch selbst Produkt der Natur. Das Finden *ästhetischer Ideen*, also anschaulicher Darstellungen, die nie durch sprachliche Begriffe auszuschöpfen wären, sei das Hauptkriterium für die Originalität des Künstlergenies.<sup>11</sup>

Das Erhabene hingegen trennt Kant von der Erfahrung des Schönen; ersteres ist für ihn eine dem letzteren komplementäre Weise der ästhetischen Erfahrung.<sup>12</sup> Während in der Natur dasjenige Objekt als ‚schön‘ bezeichnet wird, welches sich in einer dem menschlichen Wahrnehmungsvermögen gemäßen Weise darstellt, seien als ‚erhaben‘ gerade jene Objekte zu bezeichnen, welche die Vorstellungskraft des betrachtenden Subjekts überstiegen. Alles Natürliche, welches sich dem Menschen als regelloses Chaos (Kant führt hier den aufgewühlten Ozean als Beispiel an), oder als überwältigende Macht (hier nennt Kant exemplarisch Gebirgsmassive) darbietet, wird als für die menschlichen Wahrnehmung geradezu unzweckmäßig beurteilt, und rufe daher zunächst ein Gefühl der Unlust hervor. Der in der *Naturschönheit* begründete Optimismus hinsichtlich der prinzipiellen Zweckmäßigkeit des Vorhandenen für den Erkennenden wird bei der Erfahrung des Erhabenen in sein Gegenteil verkehrt; die Erkenntnis der Natur mithilfe der dem Menschen verfügbaren Kategorien wird in der Erfahrung des Erhabenen unmöglich. Entsprechend verweist auch die Etymologie des synonym verwandten Terminus des *Sublimen* auf etwas der menschlichen Sphäre Enthobenes.<sup>13</sup> Trotz der empfundenen Unlust bei seiner Betrachtung unterscheidet sich das Erhabene in einem wesentlichen Aspekt vom bloß

<sup>11</sup> Vgl. hierzu die Schilderung des Antagonismus zwischen Wort und Bild in Reformation und Byzantinischem Bilderstreit, Kap. 3 und 5.

<sup>12</sup> Kant bezieht sich hier auch explizit und kritisch auf Edmund Burke, der dieses Thema bereits 1757 ausarbeitete (BURKE, Edmund: *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unsrerer Ideen vom Erhabenen und Schönen* (Philosophische Bibliothek, 324), Hamburg : Meiner 21989 [EA *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London 1757]). Eine Übersicht über die expliziten wie impliziten Bezugnahmen Kants auf Burke findet sich bei MAJETSCHAK 2007.

<sup>13</sup> Auch das lateinische Adjektiv *sublimis* kennzeichnet Objekte, welche ‚in die Höhe gehoben‘ sind.



Hässlichen: Kann das wahrgenommene Phänomen als *indirekte Erscheinung des Unendlichen* begriffen werden – also einer dem menschlichen Vermögen angemessenen Vorstellung seiner Grenzen –, schwinde die anfängliche Unlust bei seiner Betrachtung alsbald in eine Art „Wohlgefallen, aber mit Grausen“<sup>14</sup> um. Eine quasi indirekte Exemplifikation dessen, was nicht gedacht werden könne, nötige dem Betrachter Respekt vor der Natur ab, und lasse das betrachtete Objekt somit erhaben erscheinen. Mit Blick auf Kants Vorstellung eines ästhetischen Urteils muss auch hinsichtlich des Erhabenen noch einmal betont werden, dass der Betrachter in der Zuweisung dieser Charakterisierung keinerlei Seinsaussage über das betrachtete Objekt trifft, sondern vielmehr seinen sinnlichen Eindruck beim Gewährwerden desselben in Begriffe fasst: „it is not the object that is sublime.“<sup>15</sup>



Welche Rolle spielt nun aber Melvilles Schilderung des Weißen für unser Verständnis des Sublimen? Ishmael führt in einem ersten Interpretationsschritt seiner eigenen Beispiele die transzenierende Kraft des Weißen – sein Vermögen, über sich hinaus auf die Unendlichkeit, auf das, was jenseits der menschlichen Erkenntnismöglichkeiten liegt, zu verweisen – als Grund für dessen Erhabenheit an. Die durch das Weiße evozierte Unendlichkeit kann wohl als Erinnerung an die menschliche Endlichkeit gedeutet werden; der Schrecken, von dem Melville Ishmael beim Betrachten der Farbe sprechen lässt, wäre so auf die durch sie angedeutete Dimension des Todes zurückzuführen. Darüber hinaus jedoch beschreibt Ishmael das Weiße als die sichtbare Abwesenheit von Farbe, und gleichzeitig (aufgrund des daraufhin dargestellten Prinzips des Lichtes)<sup>16</sup> als konkrete Manifestierung aller Farben. Weiß ist die Konkretisierung dessen, was sich der menschlichen Erkenntnis entzieht; es deutet das Unendliche nicht positiv an, sondern verweist durch seine schiere Präsenz nur auf die Abwesenheit alles anderen, das der menschlichen Urteilskraft zugänglich ist. So wird es zum Schirm von in jedem Fall zum Scheitern verurteilten Spekulationen über die Beschaffenheit des die menschliche Sphäre

<sup>14</sup> KANT, Immanuel: *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, Riga : Friedrich Hartknoch 1771, S. 4 [EA 1764]. Damit folgt Kant Burke, der das Gefühl des Betrachters angesichts des Erhabenen als ein „Erschauern“ (*astonishment*), vgl. BURKE 1757/1989, S. 91.

<sup>15</sup> DOWNARD 2006.

<sup>16</sup> Vgl. S. 2.

Transzendierenden. Der Betrachter des Weißen wird unfehlbar stets auf seine eigene Endlichkeit zurückgeworfen. Besäße das Erhabene eine Substanz, Weiß wäre seine Farbe.

Auf die Bedeutung von Melvilles Roman für zahlreiche Künstler der Nachkriegszeit wurde bereits an anderer Stelle hingewiesen.<sup>17</sup> Auch das im Roman zumindest angedeutete Konzept des Erhabenen, dessen begriffliche Einrahmung für Kant eigentlich „einen bloßen Anhang zur ästhetischen Beurteilung der Zweckmäßigkeit der Natur“<sup>18</sup> darstellt, erlebt in der klassischen Kunsttheorie seit den 1950er Jahren eine signifikante Rezeption und Weiterentwicklung: Clement Greenberg postuliert 1960 einen allgemeinen selbstkritischen Impetus des Modernismus,<sup>19</sup> welcher im Wesentlichen auf Kant zurückgehe („because he was the first to criticize the means itself of criticism“),<sup>20</sup> und welcher sich vor allem in der medialen Selbstreflexivität der Kunst des 20. Jahrhunderts niederschlägt. Analog zu den Naturwissenschaften in der Tradition der Aufklärung lege die Kunst der Moderne ihrer Selbstkritik die ihr wesenseigenen Kategorien zugrunde: Kunst kritisiere Kunst mit den Mitteln der Kunst. Im Gegensatz zum recht allgemeinen Rückgriff auf Kant durch Greenberg versucht Barnett Newman auch direkt, das kantische Konzept des Erhabenen für sein praktisches und theoretisches Schaffen als Künstler fruchtbar zu machen; er untermauert sein dezidiert antiformalistisches Schaffen durch den Rekurs auf Kant theoretisch: In seinem programmatischen Essay *The Sublime Is Now*<sup>21</sup> legte Newman bereits 1948 die Bedeutung des Erhabenen für sein künstlerisches Schaffen dar. Ausgehend von der Dichotomie zwischen dem Schönen und dem Erhabenen, deren Genese er in schlaglichtartiger Behandlung zahlreicher Beispiele der europäischen Kunstgeschichte zu belegen sucht, legt

<sup>17</sup> DOWNARD 2006; sowie FIRESTONE, Evan: *Herman Melville's Moby-Dick and the abstract expressionists*, in: *Arts Magazine* 54/7 (März 1980), S. 120 – 124. Außerdem ließen sich hier Frank Stellas Arbeiten der in den späten 1980er Jahren entstandenen *Moby Dick Series* anführen.

<sup>18</sup> KANT 1790/1990, S. 167.

<sup>19</sup> GREENBERG, Clement: *Modernist Painting*, in: O'BRIAN, John (Hrsg.): *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism*, Bd. 4, *Modernism with a Vengeance, 1957 – 1969*, Chicago/London: The University of Chicago Press 1993, S. 85 – 93 [EA in: U.S. INFORMATION AGENCY (Hrsg.): *Voice of America Forum Lectures* (Transkriptionen von Vorträgen im VOA-Radioprogramm), Washington: Voice of America 1960].

<sup>20</sup> Ebd., S. 85.

<sup>21</sup> NEWMAN, Barnett: *The Sublime Is Now*, in: O'NEILL, John (Hrsg.): *Barnett Newman. Selected Writings and Interviews*, Los Angeles: University of California Press 1992, S. 170 – 173. [EA in: *Tigers Eye* 1.6 (Dez. 1948), S. 51 – 53]. Zur Rolle der Leere im künstlerischen Schaffen Newmans, vgl. BOEHM, Gottfried: *Die Epiphanie der Leere. Barnett Newmans Vir Heroicus Sublimis*, in: NORDHOFEN, Eckhard (Hrsg.): *Bilderverbot: Die Sichtbarkeit des Unsichtbaren* (ikon: Bild und Theologie), Paderborn et al.: Schöningh 2001, S. 39 – 57.

Newman das frei, was er als Hauptimpuls der Kunst der Moderne ausmacht: das Verlangen, das Schöne zu zerstören. Den europäischen Vertretern der klassischen Moderne attestiert Newman ein Scheitern darin, diesen Impuls in die Schaffung genuin erhabener Kunstwerke zu lenken, da die europäische Kunst auch in ihren kritischen Strömungen unauslöschlich an die Vorstellung des Schönen gebunden sei. Die Beziehungen des Menschen zum Absoluten könnten daher nur im Kunstschaffen der Vereinigten Staaten, als einer Kultur ohne den historischen Ballast der europäischen Tradition des Schönen, adäquat dargestellt werden. Newman spricht von den Künstlern, welche die Darstellung des Sublimen zu praktizieren in der Lage seien, immer in der ersten Person Plural – woran deutlich wird, dass er die theoretisch dargelegte Fähigkeit auch für sein eigenes Œuvre reklamiert. Auch die postmoderne Kunstkritik folgt Newman in seiner Argumentation: In *Der Augenblick, Newman*<sup>22</sup> schließt Jean-François Lyotard sich über 30 Jahre nach Newmans eigenen kunsttheoretischen Grundlegungen dessen an Kant angelehnten Ästhetik an. Werke Newmans, wie beispielsweise *Vir Heroicus Sublimis* von 1950/51 (Abb. 1), stünden für eine Ästhetik des Erhabenen, welche nicht um einen in einem finiten Zeitintervall zu konsumierenden *Inhalt*, sondern vielmehr um einen die Darstellung selbst transzendierenden *Sinn* kreise. Damit löse Newman das Problem der bereits im mosaischen Bilderverbot angelegten Unmöglichkeit, in Raum und Zeit das Unendliche und das Absolute abzubilden, im Sinne des von Kant (und wie wir gesehen haben, von Melville) angesprochenen Paradoxons der „negativen[n] Darstellung“<sup>23</sup> auf: Das Erhabene kann zwar nicht dargestellt, aber gerade durch den *Verzicht auf Darstellung* angedeutet werden.

Wesentliches Stilmittel der Kunst des Sublimen ist die *Leere*. Allein sie vermag es, durch Sichtbarmachung des Aktes der Auslassung auf die Grenzen des künstlerischen Darstellungs-, sowie des Erkenntnisvermögens des Betrachtenden hinzuweisen – und dadurch die Möglichkeit ihrer Transgression zu eröffnen. Eine Kunst, die in den ästhetischen Kategorien den Erhabenen operiert, bedarf folglich eines Kontextes ihrer

<sup>22</sup> LYOTARD, Jean-François: *Der Augenblick, Newman*, in: ders.: *Philosophie und Malerei im Zeitalter ihre Experimentierens*, Berlin : Merve 1986, S. 7 – 23 [EA in: BAUDSON, Michel (Hrsg.): *L'art et le temps. Regards sur la quatrième dimension* (Katalog zur Ausstellung im Palais des Beaux-Arts, Brüssel), Brüssel : Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles 1984].

<sup>23</sup> KANT 1790/1990, S. 201.

Zurschaustellung, der sie frei von Interferenzen mit Phänomenen jenseits des Künstlerischen zu voller Geltung bringt. Sie bedarf der Aufführung in einer Raumkonfiguration, welche den Betrachter in den kontemplativen Modus eines interesselosen Wohlgefallens am Bild versetzt und erhält.<sup>24</sup> Diese Aufgabe übernimmt der moderne Galerieraum, welcher so treffend durch Brian O'Dohertys Folge von Essays als *White Cube* definiert wurde.<sup>25</sup> Als Determinante nahezu jeder Zurschaustellung von Kunst ist er die kollaborative Instanz der Durchsetzung der Ästhetik des Erhabenen sowie seiner negativen Darstellung, und so die konkrete Materialisierung eines ästhetischen Paradigmas, welche „more than any single picture, may be the archetypal image of twentieth-century art“.<sup>26</sup> Das Weiße des Raumes steht hier nicht für einen konkreten Farbton, welcher die Deutung der in ihm versammelten Objekte in eine bestimmte Richtung zu lenken vermag. Es ist vielmehr sichtbares Zeichen der Abwesenheit einer solchen Deutung, um so etwas wie Objektivität in der Betrachtung von Gegenständen der Kunst zu garantieren.<sup>27</sup> Wesentliches Element in der Durchsetzung des Sublimen in der Kunst ist somit die Erhabenheit des White Cube selbst.

Die vorliegende Untersuchung verfolgt die Absicht, den White Cube als regulierende Instanz einer transzendentalen Ästhetik des Erhabenen fassbar zu machen, und eine mögliche Ursache seiner Genese aufzuzeigen. Nachdem die

<sup>24</sup> Ebenfalls unter Rekurs auf Kant findet sich der Hinweis auf das ‚interesselose Wohlgefallen‘ als diejenige Einstellung, „mit der wir uns heute versehen, wenn wir in Museen und Ausstellungen vor Kunstwerke treten“ bei HOFMANN, Werner: *Die Geburt der Moderne aus dem Geist der Religion*, in: ders. (Hrsg.): *Luther und die Folgen für die Kunst* (Katalog zur Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle, 10.11.1983 – 08.01.1984), München : Prestel 1983, S. 23 – 71, hier S. 48.

<sup>25</sup> O'DOHERTY, Brian: *Inside the White Cube: the Ideology of the Gallery Space. Expanded Edition*, Berkeley/Los Angeles/London : University of California Press, 1999 [EA *Inside the White Cube: Notes on the Gallery Space*, in: *Artforum* 14/7 (März 1976), S. 24 – 30; *Inside the White Cube: The Eye and the Spectator*, in: *Artforum* 14/8 (April 1976), S. 26 – 34; *Inside the White Cube: Context as Content*, in: *Artforum* 15/3 (November 1976), S. 38 – 44]. Die Angabe der Seitenzahlen folgt derjenigen der Aufsatzsammlung.

<sup>26</sup> Ebd., S. 14.

<sup>27</sup> Jean Baudrillard widmet in seiner Disserstationsschrift *Le système des objets* ein Kapitel den verschiedenen Stimmungswerten, die im traditionell-bürgerlichen sowie im modernen Intérieur zu Ausdruck kommen. Dort findet sich eine semiologische Deutung der Farbe – wobei dem Weißen auch hier wieder eine Eigenschaft zuerkannt wird, die der oben dargestellten in erstaunlicher Weise ähnelt. Weiß als Stimmungswert transportiere – entgegen der oft ‚vulgären‘ Farbigkeit der Seriengegenstände – noch immer das moralische Erbe seines bürgerlichen Ursprungskontextes: In traditionellen Inneneinrichtungen kommen vorwiegend Schwarz, Weiß und Grau gleichsam als „Nullpunkt der Farbe“ in dezidiert Opposition zu den mit Amoral konnotierten Naturfarben zum Einsatz. Auch als minoritäre Erscheinungen im Reigen der modernen Seriengegenstände bewahrten sich diese Farben ihre moralische Dimension; gerade Weiß als anorganischer Ton ohne jede visuelle Eindringlichkeit verweise auf eine traditionelle Wertsphäre, die das Natürliche möglichst zu verdrängen suche. Weiß im Innenraum transportiert auch hier normative Vorstellungen und ist zentrale Instanz ihrer Durchsetzung. Vgl. BAUDRILLARD, Jean: *Das System der Dinge. Über unser Verhältnis zu alltäglichen Gegenständen*, Frankfurt a.M./New York : Campus 32007 [EA *Le système des objets*, Paris : Gallimard 1968].

Bedeutung der Leere (oder, wie für Melvilles Darstellung des Albino-Wales gezeigt werden konnte: des Weißen) für das Sublime nachgewiesen werden konnte, wollen wir uns im Folgenden der Untersuchung der architektonischen Manifestierung des White Cube zuwenden: Es gilt aufzuzeigen, auf welche Weise das im Weißen des White Cube angelegte ästhetische Konzept in die Raumform des Würfels gebracht wird – und, welche Kraft dies bewirkt.

## Fixierungen des Sublimen. Wer kommuniziert?

Das wohl berüchtigtste architektonische Plädoyer für die Leere ist wohl Adolf Loos' Traktat zu *ornament und verbrechen*<sup>28</sup> – gerade, weil es im Kostüm der Polemik daherkommt: Loos sucht hier die moderne Ästhetik des purifizierten Raumes gegen die zeitgenössischen Erscheinungen der Jugendstil- und Werkbundarchitektur zu verteidigen. Der positive Entwurf eines schmucklosen (Innen-)Raums fußt allein auf der Verdammung des Dekorums; Loos postuliert, das Ornament sei evolutionär regelrecht überholt, und bezeichnet sein Fortbestehen im Kunstgewerbe- und Architekturbetrieb seiner Zeit als ein volkswirtschaftliches sowie ästhetisches Verbrechen. Der Stil der Moderne bestehe nicht in irgendeiner neuen Form des Ornaments, sondern vielmehr in dessen Überwindung. So ist bereits in seiner Forderung nach Leere in ihr eine Bedeutungsebene jenseits vollkommener Neutralität angelegt: Gerade die Abwesenheit von Dekorum bringt den Geist der Zeit, wie ihn Loos versteht, adäquat zum Ausdruck.

Erst durch die Architekturtheorie der Postmoderne jedoch konnte diese metaphorische Dimension der Leere des gebauten Raumes und seiner Hülle wieder extrapoliert werden: Die Schriften Charles Jencks' und Robert Venturis legen den kommunikativen Gehalt – und damit die implizite Metaphorizität – der vermeintlich purifizierten, also jedes Sinnzusammenhangs enthobenen, modernistischen Architektur offen.<sup>29</sup> Während Venturi diese Leugnung aufdeckt, und kon-

<sup>28</sup> LOOS, Adolf: *ornament und verbrechen*, in: GLÜCK, Franz (Hrsg.): *Adolf Loos. Sämtliche Schriften*, Bd. 1, *Trotzdem*, Wien: Herold 1962, S. 276 – 288 [Entstehung 1908; EA in: *Cahiers d'aujourd'hui* (Juni 1913)/*Frankfurter Zeitung*, 24.10.1929].

<sup>29</sup> Vgl. hierzu VENTURI, Robert: *Komplexität und Widerspruch in der Architektur* (Bauwelt-Fundamente 50), Braunschweig: Vieweg 1978 [EA *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York: MoMA 1966]; VENTURI, Robert/SCOTT BROWN, Denise/IZENOUR, Steven: *Learning from Las Vegas: The forgotten*

sequenterweise eine Architektur fordert, in welcher *Kommunikation* im Raum den Raum selbst als Primat architektonischer Erwägungen ablöst, entschlüsselt Jencks den modernen und postmodernen Formenkanon der Raumgestaltung regelrecht als Sprache. Beide jedoch weisen für den gebauten Raum das nach, was bereits für den White Cube gezeigt werden konnte: dass „das Fehlen von Informationen auf der Oberfläche – das in dem berühmten Slogan (...) von Adolf Loos zum Ausdruck kommt – selber zu einer mächtigen technischen Mitteilung der modernen Architektur wurde.“<sup>30</sup>

Der White Cube kann also als konkrete architektonische Materialisierung einer hegemonialen Ästhetik begriffen werden, der diese zugleich verkörpert und durchzusetzen hilft. Er ist die gebaute symbolische Form des Sublimen, und bringt selbst wiederum das Sublime hervor.<sup>31</sup> Indem er das Erhabene fixiert, wird er selbst zum Träger einer Mitteilung über das ihm zugrunde liegende ästhetische Prinzip. Er bringt einen Gestaltungswillen zum Ausdruck. Worin dieser wiederum begründet liegt, ist eine der zentralen Fragestellungen der vorliegenden Untersuchung. Hierfür ist zunächst zu klären, ob er als *ideologisches* Substrat erscheint, oder vielmehr als transzendente *Macht*. Bereits bei Marx und Engels ist die Deutung der Stadt – und damit des gebauten Raumes – als konkreter Form von Ideologie angelegt;<sup>32</sup> diese Lesart verfügt bis in die kanonischen linken Schriften des 20. Jahrhunderts über eine bemerkenswerte Kontinuität,<sup>33</sup> und scheint auch für O’Doherty ausschlaggebend

*Symbolism of Architectural Form*, Cambridge (Mass.)/London : The MIT Press, 21977; sowie JENCKS, Charles: *The Language of Post-Modern Architecture*, London : Academy Editions 1977.

<sup>30</sup> MANOVICH, Lev: *Black Box – White Cube*, Berlin : Merve 2005, S. 135. Manovich wählt zur Charakterisierung des White Cube eine negative Herangehensweise: Er stellt dessen Wesenszüge in Abgrenzung zu denen des Kinosales, den er in Anlehnung an den theaterwissenschaftlichen Terminus als ‚Black Box‘ bezeichnet, heraus – und begreift ihn ebenfalls, wie oben (Kap. 1) bereits dargelegt, als vorrangig kontemplativen Raum.

<sup>31</sup> Insofern könnte man beim vermeintlichen Mangel an Oberflächeninformationen/Ornament/Dekor von einer Art ‚verkleidetem Symbolismus‘ sprechen, zumal die Leere systematisch eingesetzt wird. Inwieweit sich der durch Erwin Panofsky in der Besprechung des *Arnolfini-Porträts* (1434) Jan van Eycks geprägte Begriff auf die oben geschilderten Phänomene anwenden ließe, kann in der vorliegenden Untersuchung leider nicht mehr als angedeutet werden, und muss Gegenstand weiterer Forschung bleiben. Vgl. hierzu: PANOFSKY, Erwin: *Die altniederländische Malerei. Ihr Ursprung und Wesen*, Köln : DuMont 2006, S. 198 – 200 [EA *Early Netherlandish Painting*, Cambridge (Mass.) : Harvard University Press 1953].

<sup>32</sup> Vgl. MARX, Karl/ENGELS, Friedrich: *Die deutsche Ideologie. Kritik der neuesten deutschen Philosophie in ihren Repräsentanten Feuerbach, B. Bauer und Stirner, und des deutschen Sozialismus in seinen verschiedenen Propheten* (Karl Marx – Friedrich Engels. Werke, 3), Berlin (DDR) : Dietz 1959 [Entstehung um 1845; EA Moskau : Marx-Engels-Lenin-Institut 1932]; sowie LEFÈBVRE, Henri: *La pensée marxiste et la ville*, Tournai : Castermann 1972.

<sup>33</sup> Gerade die Darstellung des Städtebaus als präferiertes Ausdrucksmittel des Spektakels, also des zur Gesellschaftsform avancierten Warenkonsums, zur Zelebrierung seiner selbst kann hier als Beispiel angeführt werden; vgl. DEBORD, Guy: *La Société du Spectacle* (Collection Folio, 2788), Paris : Gallimard 1992, S. 163 – 167. [EA Paris : Buchet-Chastel 1967].

gewesen zu sein – untersucht er doch in seiner Essayfolge, wie ihr Titel bereits andeutet, die *Ideologie* des Galerieraumes. Es wird zu zeigen sein, dass diese Deutung abzulehnen ist. Für die weitere Untersuchung wollen wir uns zunächst von der Hypothese leiten lassen, im White Cube werde diffuse *Macht* konkret sichtbar und wirksam. Als Materialisierung einer nichtepistemischen, pragmatischen Macht (im Gegensatz zu einem in der Ideologie angelegten, dogmatisch-verbindlichen und objektiven Wertesystem) erscheint die Architektur erstmals bei Friedrich Nietzsche: Dieser spricht von der Baukunst als „Macht-Beredtsamkeit in Formen“.<sup>34</sup>

Um den White Cube als Manifestierung von Macht lesen zu können, bedarf es eines kurzen Ausfluges in die Exegese des Werkes Michel Foucaults: Im Rahmen eines Seminars am 5. Januar 1983<sup>35</sup> fasst Foucault seine Strategie in zwei Punkten zusammen. Sie bestehe erstens darin, an die Stelle einer Geschichte der Dominanz eine Analyse der *Techniken der Gouvernamentalität*, und zweitens, an die Stelle einer Geschichte des Subjektes und der Subjektivierungen eine historische Analyse der *Prozesse der Subjektivierung* zu setzen. Wie Giorgio Agamben anlässlich der Veröffentlichung von *Contributions à la guerre en cours*, eines Textes des Autorenkollektivs TIQQUN zu bedenken gibt,<sup>36</sup> bleibt im Denken Foucaults die Schnittstelle zwischen den Techniken der Gouvernamentalität und den Prozessen der Subjektivierung scheinbar leer; sie scheinen als zwei nicht unmittelbar miteinander korrelierte Phänomene. Erst durch die Schriften von TIQQUN,<sup>37</sup> so Agamben, sei es möglich geworden, den Kreuzungspunkt zwischen den Analysegegenständen Foucaults zu denken – TIQQUN verorten ihn schlicht in allen Sozialbeziehungen

<sup>34</sup> NIETZSCHE, Friedrich: *Götzen-Dämmerung*, in: COLLI, Giorgio/MONTINARI,azzino (Hrsg.): *Friedrich Nietzsche. Der Fall Wagner – Götzen-Dämmerung – Der Antichrist – Ecce Homo – Dionysos-Dithyramben – Nietzsche contra Wagner* (Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe, 6), München: dtv; Berlin/New York: de Gruyter 21988, S. 55 – 160, hier S. 118. Der Hinweis auf diese Äußerung Nietzsches sowie deren Einordnung in eine umfassende Wesensbestimmung der Macht findet sich bei HAN, Byung-Chul: *Was ist Macht?* (Reclams Universal-Bibliothek, 18356), Stuttgart: Reclam 2005 S. 37 – 64, hier S. 42.

<sup>35</sup> Vgl. EWALD, François/FONTANA, Alessandro/GROS, Frédéric (Hrsg.): *Michel Foucault, Le Gouvernement de soi et des autres. Cours au Collège de France, 1982 – 1983* (Hautes Études), Paris: Gallimard/Le Seuil 2008.

<sup>36</sup> ‚Autorenkollektiv‘ ist eine Bezeichnung, welche TIQQUN selbst ablehnen; sie bezeichnen TIQQUN (hebräisch: תיקון, ‚Verbesserung‘, ‚Erlösung‘) vielmehr als ein ‚ein Instrument im Dienste einer Position‘. Für die folgenden Ausführungen, vgl. CONTRETEMPSWEB2: *Giorgio Agamben à propos de Tiquun, Contributions à la guerre en cours*, 22.04.2009, Video, auf: [http://www.dailymotion.com/video/x929gp\\_agamben-sur-tiquun\\_news](http://www.dailymotion.com/video/x929gp_agamben-sur-tiquun_news) [letzter Zugriff am 17.11.2010].

<sup>37</sup> Vgl. hierzu TIQQUN: *Theorie vom Bloom*, Zürich/Berlin: Diaphanes 2003 [EA *Tbéorie du Bloom*, Paris: La Fabrique 2000]; sowie ders.: *Contributions à la guerre en cours*, Paris: La Fabrique 2009 [Entstehung 1999]. Sämtliche Texte von TIQQUN sowie des *Comité Invisible* stehen auch online zum freien Download zur Verfügung, siehe: <http://www.bloom0101.org/page1.html> [letzter Zugriff am 01.12.2010].



der Gegenwart, sein Ort ist überall dort, wo menschliches Handeln stattfindet: Westliche Gesellschaften, die Machtmechanismen sowie die Prozesse der Subjektivierung seien schlicht kongruent. Eine zentrale Macht sei nicht mehr vorhanden; statt dessen biete sich das Soziale als immense Akkumulation von Vorrichtungen zur Regulierung des Gesellschaftskörpers dar. Eine Sozialtheorie sei somit nurmehr als Theorie der in den Regulierungsapparaten wirksamen Machtmechanismen möglich.

Wie also ist der White Cube zu denken? *Wer* kommuniziert über seine konkrete Form eine Ästhetik des Erhabenen? Und mit *welcher Absicht*? Im Hinblick auf das oben Erläuterte muss der White Cube als ein Regulierungsapparat vorgestellt werden, mit dessen Hilfe eine Ästhetik des Sublimen aus der okzidentalen Tradition der Aufklärung heraus den ganzen Gesellschaftskörper durchwirkt. Im Folgenden gilt es darzustellen, inwiefern er räumliche Konkretisierung von *Macht* ist, einer Macht, die sich selbst zwar einem ideologisierenden Zugriff amorph entzieht, die keine Gestalt in Form eines normativen Überbaus mehr annimmt, die sich jedem Versuch der *Sinngebung* verwehrt – welche aber unablässig im Begriff scheint, Sinn zu *stiften*.

## 2. Dem Museum seine Wände zurückgeben. Der White Cube als Abstraktions- technologie

Es konnte bereits gezeigt werden, dass die im Weißen hypostasierte Ästhetik des Erhabenen sich zunächst prototypisch in einem kontingenten Raum – dem White Cube – materialisiert. Die allgemein anerkannte Vorstellung von seiner Gestalt ist jedoch bisher oftmals auf das morphologische Spektrum der Beispiele beschränkt, welche O’Doherty in seiner Essayfolge anführt (Abb. 2). Dabei verweist die Wandfarbe bloß auf das Ziel, auf welches der White Cube hinwirkt; sie bildet seinen ästhetischen Vektor ab. Seine Funktionsweise selbst ist es jedoch, die ihn als Regulierungsapparat fassbar macht – die räumliche Dimension des Würfels verweist auf das *Wie* des Wirkens des White Cube. Insofern kann in der Darstellung der wesentlichen Charakteristika des Galerieraumes durch O’Doherty die Basis zur Unterscheidung eines *reinen* von einem primär *funktionalen* White Cube, eines *White Cube* von einem bloßen *Cube* gesehen werden. Die ermöglicht es uns, eine grundsätzliche funktionale Übereinstimmung zwischen dem öffentlich-gemeinnützigen Museum und dem privat-kommerziellen Galerieraum anzunehmen. Der Galerieraum fungiert daher in den folgenden Ausführungen als *Prototyp* des White Cube, während das Museum dessen Systematisierung abbildet. Der Galerieraum kann unabhängig von seiner kommerziellen Ausrichtung als Präsentationsinstanz verstanden werden, deren Funktionsprinzip sich ohne weiteres auch auf das bürgerliche Museum übertragen lässt.<sup>38</sup>

<sup>38</sup> Vgl. hierzu Kap. 2.2 sowie ‚Eine Genealogie‘.

Der moderne Galerieraum ist für O'Doherty vor allem Instanz eines grundlegenden Abstraktionsprozesses:

„The ideal gallery subtracts from the artwork all cues that interfere with the fact that it is ‚art‘. The work is isolated from everything that would detract us from its own evaluation of itself. This gives the space a presence possessed by other spaces where conventions are preserved through the repetition of a closed system of values. Some of the sanctity of the church, the formality of the courtroom, the mystique of the experimental laboratory joins with chic design to produce a unique chamber of esthetics. So powerful are the perceptual fields of force within this chamber that, once outside it, art can lapse into secular status. Conversely, things become art in a space where powerful ideas about art focus on them. (...) As modernism gets older, context becomes content.“<sup>39</sup>

Durch Anwendung einer ganzen Reihe architektonischer Hilfsmittel (man ist versucht, von ‚Tricks‘ zu sprechen)<sup>40</sup> wird im Innern des White Cube der Modus der Wahrnehmung der in ihm versammelten Objekte reguliert. Um den Raum von der Außenwelt abzuschirmen, sind seine Fenster oftmals verdunkelt. Seine Wände sind weiß getüncht. Die Decke wird so zur einzigen Lichtquelle. Der Fußboden, unabhängig von seiner Materialität, hat ein diskretes Schreiten des auf ihm Gehenden zu begünstigen. Ebenfalls diskret fällt die Einrichtung des Raumes aus: ein Pult (in seiner expliziten Erwähnung durch O'Doherty wohl ein Hinweis auf die kapitalistische Prägung des Raumes, schließlich werden in kommerziellen Galerien hierüber sämtliche Transaktionen abgewickelt) ist oftmals das einzige Möbelstück. Die so im Raum instituierte Technologie ist derart effizient, dass sie die Aura des Künstlerischen auch auf Gegenstände des Alltags überträgt: So wirke ein Standaschenbecher im Kontext des White Cube wie ein sakrales Objekt, während der Anblick eines aufgerollten Feuerwehrschauches in einem Museum für moderne Kunst wie eine ästhetische Scherzfrage anmute.<sup>41</sup> In einer 2004 für die Samstagsbeilage des britischen *Guardian* angefertigten Zeichnung (Abb. 3) bringt David Shrigley die Ausführungen O'Dohertys humorvoll mit den Mitteln der Kunst selbst auf den Punkt. Hier fungiert der Kubus als ästhetische Autorität von solcher Prägekraft, dass er selbst die Erhabenheit des Absurden durchzusetzen vermag.

<sup>39</sup> O'DOHERTY 1976/1999, S. 14.

<sup>40</sup> O'Doherty spricht hier von „laws as rigorous as those for building a medieval church“, die bei der Gestaltung des Galerieraumes zu Anwendung kämen (ebd., S. 15).

<sup>41</sup> Ebd.

Interessant in diesem Zusammenhang ist, dass O’Doherty andeutet, die perzeptionelle Prägung des Objektes durch seinen Ausstellungskontext, seine semantische Reinterpretation, gehe mit einer ontologischen Veränderung des Gegenstandes einher: Aus dem ‚Profanen‘ wird das ‚Sakrale‘.<sup>42</sup> O’Doherty beschreibt den modernen Galerieraum als Instanz einer Sakralisierung, die erstaunliche Parallelen mit der genuin religiösen Unterscheidung von ‚profan‘ und ‚sakral‘ durch den Akt der Weihe aufweist, wie sie an anderer Stelle durch Agamben charakterisiert wird.<sup>43</sup> Im Sprachgebrauch der römischen Juristen bezeichnete ‚weihen‘ (*sacrare*) den Austritt der Dinge aus der Sphäre des menschlichen Rechtes, und deren Eintritt in die Sphäre des Göttlichen. Dieser sich im Ritus vollziehende, rein religiös bedingte Akt der Absonderung bildet für Agamben regelrecht die Grundlage jeder Religion: Als solche lasse sich definieren, „was die Dinge, Orte, Tiere oder Menschen dem allgemeinen Gebrauch entzieht und in eine abgesonderte Sphäre versetzt. Nicht nur gibt es keine Religion ohne Absonderung, sondern jede Absonderung bewahrt in sich auch einen genuin religiösen Kern.“<sup>44</sup> Der White Cube bildet also, mit Agamben gesprochen, den rituellen Rahmen jedweden Absonderungsprozesses, der das Heilige von der menschlichen Sphäre scheidet. Er ist damit im doppelten Sinne eine Technologie der Abstraktion: *Semantisch* entfernt er vom ausgestellten Gegenstand jegliche unerwünschte Aspekte, die mit seinem Kunstcharakter interferieren – er schließt durch seine räumliche und funktionale Beschaffenheit sowohl unerwünschte Interpretationen als auch unerwünschte Interpreten aus. Dadurch trennt er das in ihm aufbewahrte Objekt *ontologisch* vom Bereich des Menschlichen ab, und überführt es ins Sakrale. Ähnlich dem Kultpersonal des römischen Tempels, darf der moderne Betrachter nur noch temporär an der Heiligkeit des abgesonderten Objektes teilhaben, es ist seinem freien Gebrauch gleichsam wie in einer *cella* entzogen. Die Erfahrung des Erhabenen im White Cube, die Begegnung mit einem Objekt, welches

<sup>42</sup> Wenngleich der Begriff des Profanen bei ihm nicht auftaucht, suggeriert die bei O’Doherty explizit angesprochene Dimension des Sakralen sowie der ebenfalls geschilderte Vorgang der Absonderung von Gegenständen in diese Sphäre die Möglichkeit der Interpretation seines Textes im Sinne dieser Dichotomie.

<sup>43</sup> Für die folgenden Ausführungen, vgl. AGAMBEN, Giorgio: *Lob der Profanierung*, in: ders.: *Profanierungen* (edition suhrkamp 2407), Frankfurt/Main : Suhrkamp 2005, S. 70 – 91 [EA *Profanazioni*, Rom : Edizioni nottetempo 2005]. Für ihn ist das *Museum* entsprechend mehr als physisch determinierter Raum: Es bezeichnet vielmehr eine „abgesonderte Dimension, in die verlegt wird, was einst als wahr und entscheidend empfunden wurde, jetzt aber nicht mehr.“ (S. 82).

<sup>44</sup> Ebd., S. 71.

auf das Unaussprechliche jenseits des Menschlichen verweist, wird durch die Raumkonfiguration der Galerie potenziert. Nicht nur deutet der Kontext des Gegenstandes (und damit auch dieser selbst) auf die vom freien Gebrauch des Menschen abgeschiedene sakrale Sphäre – beide, White Cube und (Kunst-) Objekt, *gehören dieser an*.

## 2.1 Technische Reproduzierbarkeit

Der White Cube wird als Regulierungsapparat, in welchem eine Technologie der Abstraktion wirksam wird, besser begreifbar, wenn wir verstehen, wogegen er sich abzugrenzen sucht. In seiner zum Ende des 20. Jahrhunderts etablierten Ideal- und Extremform<sup>45</sup> reagiert er auf ein ihm gegenläufiges Phänomen, welches mit der massenhaften Verfügbarkeit des Mediums der Fotografie seit den 1850er Jahren<sup>46</sup> die protoreligiöse Ästhetik des Erhabenen zunehmend infrage stellt. Die Fotografie führt die technische Reproduzierbarkeit des Kunstobjekts herbei, welche im emblematischen Aufsatz Walter Benjamins in einer Weise präzisiert wird, welche für die Kunsttheorie des gesamten 20. Jahrhunderts Geltung beanspruchen kann.<sup>47</sup>

Benjamin argumentiert, dass mit der Erfindung der Fotografie die erste Reproduktionstechnik vorliege, welche den Kopiervorgang unabhängig von künstlerischer Manipulation quasi automatisch durchzuführen in der Lage sei. Durch die fotografische Reproduktion eines Kunstwerks, welche an die Stelle seines einmaligen Vorkommens ein (potentiell) massenweises setzt, werde das Werk aus seinem „Hier und Jetzt“,<sup>48</sup> seiner einmaligen Entstehungs- und Gebrauchsgeschichte herausgelöst. Damit entbehrt die Reproduktion den Anspruch auf Echtheit, auf eine

<sup>45</sup> Vgl. hierzu auch den historischen Abriss seiner Entwicklung aus der Tradition des bürgerlichen Museums bei O'DOHERTY 1976/1999, S. 16 – 34. Insofern ist es kein Zufall, dass eine der heute kommerziell erfolgreichsten Galerien weltweit 1993 durch Jay Jopling im Londoner West End ausgerechnet unter dem Namen *White Cube* eröffnet wurde.

<sup>46</sup> Die Vervielfältigung fotografischer Abzüge im Negativverfahren ist freilich bereits seit den Experimenten William Henry Fox Talbots in den 1830er Jahren möglich; akut wird die Wirkung der Fotografie als Massenmedium jedoch wohl erst mit ihrer Kommerzialisierung in der Mitte des Jahrhunderts; vgl. hierzu SNYDER, Joel: Art. *Photography. An Overview*, in: *The Encyclopedia of Aesthetics*, online verfügbar auf: <http://www.oxfordartonline.com.proxy.ub.uni-heidelberg.de/subscriber/article/opr/t234/e0400> [letzter Zugriff am 02.12.2010].

<sup>47</sup> BENJAMIN, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (Essenzen), Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006 [Entstehung 1935; der Text der vorliegenden dritten und letzten von Benjamin autorisierten Fassung des Aufsatzes (1939) folgt dem der Werkausgabe Benjamins: TIEDEMANN, Rolf/SCHWEPPENHÄUSER, Hermann (Hrsg.): *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*, Bd. I.2, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980, S. 471 – 508].

<sup>48</sup> Ebd., S. 13.

gerade durch die Einmaligkeit ihres Urmodells begründete Authentizität, die als der „Inbegriff alles von Ursprung her an ihr Tradierbaren, von ihrer materiellen Dauer bis zu ihrer geschichtlichen Zeugenschaft“<sup>49</sup> einzig dem Original vorbehalten bleibe. Die *Aura* des Kunstwerkes, in der alle eben geschilderten Exklusiveigenschaften des Urbildes aufgehen, entzieht sich der Reproduktion. Mit der massenhaften Verfügbarkeit des Kunstwerkes in seinen Reproduktionen gehe auch ein grundlegender Funktionswandel der Kunst einher: War das Kunstwerk in seiner Einmaligkeit vor dem Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit an Ritual und Kultus gebunden, emanzipiere die Reproduktion die Werke der Kunst erstmals von ihrem „parasitären Dasein“<sup>50</sup> an diesen. An die Stelle ihres rituell bedingten Gebrauchswertes trete ein reiner Ausstellungswert:<sup>51</sup> „Das reproduzierte Kunstwerk wird in immer steigendem Maße die Reproduktion eines auf Reproduzierbarkeit angelegten Kunstwerks.“<sup>52</sup> Kunstschaffen im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit vollziehe sich also immer im Bewusstsein um die Möglichkeit der Vervielfältigung. Das Resultat dieses von Benjamin konstatierten weltgeschichtlich einmaligen Umbruches wird in demjenigen Perzeptionsmodus manifest, für den André Malraux eine reichliche Dekade später den Terminus des *Musée Imaginaire* prägte.<sup>53</sup> Aufgrund der massenhaften Verfügbarkeit fotografischer Reproduktionen großer Kunstwerke eröffne sich dem kunstaffinen Betrachter nunmehr ein imaginäres Museum, welches einzig im kollektiven Gedächtnis verankert sei, und welches damit die Defizienz des wirklichen Museums, das jeweils nur einen unvollständigen Zugang zu den kunsthistorisch relevanten Werken anzubieten vermag, überwinde. Wenngleich Malraux die Folgen der Reproduzierbarkeit weniger kritisch bewertet als Benjamin dies tut, räumt er der Fotografie ein schöpferisches Potential mit durchaus vampirischen Zügen ein, welches ebenfalls im Sinne der benjaminschen Postulate gedeutet werden kann: Malraux gesteht – gerade für fotografische Reproduktionen

<sup>49</sup> BENJAMIN 1939/2006, S. 16.

<sup>50</sup> Ebd., S. 24.

<sup>51</sup> Ebd., S. 26 – 29. Die Einführung des Ausstellungswertes hält Agamben für den fruchtbarsten Gedanken dieses Textes, da er die marxistische Dichotomie von Gebrauchs- und Tauschwert um eine dritte Kategorie erweitere, welche nicht auf einen der vorgenannten Begriffe reduziert werden könne, vgl. AGAMBEN 2005, S. 88f.

<sup>52</sup> BENJAMIN 1939/2006, S. 24.

<sup>53</sup> Für die folgenden Ausführungen, vgl. MALRAUX, André: *Le musée imaginaire* (Collection Folio/Essais), Paris : Gallimard 1965, ND 2008 [EA *La psychologie de l'art*, Bd. 1, *Le musée imaginaire*, Genf : Skira 1947].

dreidimensionaler (Kunst-)Objekte – eine Deutungsmacht der Fotografie über das fotografierte Objekt ein, welche in der Lage ist, den ursprünglichen Sinn des Bildobjektes vollständig durch seine fotografische Interpretation zu substituieren. Malraux spricht hier von einer „création par la photographie“,<sup>54</sup> und deutet die sich daraus ergebenden Konsequenzen für die jüngere Kunstgeschichtsschreibung an: „L’histoire de l’art depuis cent ans, dès qu’elle échappe aux spécialistes, est l’histoire de ce qui est photographiable.“<sup>55</sup> Das Paradigma des Ausstellungswertes gilt also nicht nur für die Kunstproduktion im Zeitalter der Fotografie, sondern erhält auch durch die moderne Kondition der wissenschaftlichen Praxis rückwirkend Geltung für das gesamte vorangehende Kunstschaffen. Für die Fragestellung der vorliegenden Untersuchung ist eine Idiosynkrasie der angelsächsischen Rezeption des Textes Malraux’ von herausragender Bedeutung: Das *Musée Imaginaire* wurde dort zunächst, dem Titel der britischen Erstausgabe folgend, als *Museum Without Walls* rezipiert.<sup>56</sup> Wenngleich Malraux in seinem Essay keinerlei Angaben zu den architektonischen Vorrichtungen macht, welche das Imaginäre Museum gebiert, wird gerade im Titel der englischen Ausgabe die eigentliche topologische Dimension seiner Ausführungen zum Ausdruck gebracht. Auf diesen Umstand weist auch Rosalind Krauss in einem Essay hin, in welchem sie die architektonischen Aspekte des *Musée Imaginaire* zu beleuchten sucht:<sup>57</sup> Malraux wählt als Exempel für seine Erläuterungen zum Wesen des Museums im Zeitalter der massenhaften Verfügbarkeit von Reproduktionen die *National Gallery of Art* (NGA) in Washington, welcher nach Krauss eine geradezu emblematische Bedeutung für das bürgerliche Museum der Moderne zukomme. Architektonisch stehe die NGA wie zahlreiche andere Museen des Westens in der Tradition italienischer Renaissance-Palazzi, da sie auf einer hier erstmals systematisch hervortretenden Raumordnung *en filade* beruhe. Diese sequentielle Raumordnung begünstige eine unzweideutige räumliche Narration, welche die taxonomischen

<sup>54</sup> MALRAUX 1947/2008, S. 98. Vgl. hierzu auch die durch Roland Barthes entwickelte Differenzierung zwischen dem *sens dénoté* und dem *sens connoté* in der Fotografie: BARTHES, Roland: *Le message photographique*, in: ders.: *L’Obvie et l’obtus. Essais critiques*, III, Paris : Seuil 1982, S. 9 – 24 [EA in : *Communications* 1 (1/1961), S. 127 – 183].

<sup>55</sup> MALRAUX 1947/2008, S. 123.

<sup>56</sup> MALRAUX, André: *Museum Without Walls*, London : Secker & Warburg 1967.

<sup>57</sup> Für die folgenden Ausführungen, vgl. KRAUSS, Rosalind: *Le Musée sans murs du postmodernisme*, in: *Cahiers du Musée national d’art moderne* 17/18 (1986), Sonderausgabe *L’Œuvre et son accrochage*, S. 152 – 158.

Kriterien, die der musealen Hängung zugrunde gelegt werden, von Raum zu Raum durchzusetzen hilft. Der im Museum hegemoniale Diskurs über die Geschichte der Kunst könne so räumlich vom Betrachter erfahren werden.<sup>58</sup>

Das Museum des 20. Jahrhunderts muss sich angesichts seiner drohenden Obsoleszenz durch die Möglichkeiten der technischen Reproduktion des in ihm Aufbewahrten, wie bereits in der Darstellung Krauss' deutlich wird, gerade *in Abgrenzung* zum Imaginären Museum profilieren, damit das in ihm sich vollziehende Kunsterleben eben nicht mehr als defizitär erachtet werden kann. Auch wenn die NGA als neoklassizistischer Bau in ihrer *Gestalt* nur bedingt den Kriterien O'Dohertys entspricht, kommen in ihr doch einige der zentralen *Funktionen* des White Cube zum Tragen. Die in ihr versammelten Objekte sind eindeutig (und meist unumkehrbar, sofern man die ethischen Richtlinien des *International Council of Museums*, welche die Veräußerung von Museumsbeständen nur in Ausnahmefällen sanktionieren, ernst nimmt)<sup>59</sup> vom freien Gebrauch der Menschen abgesondert, und werden durch ihren Ausstellungskontext selbst (beispielsweise durch die Raumfolge) einem hegemonialen Diskurs untergeordnet. Ob der „Entschälung“<sup>60</sup> des Kunstwerkes aus seiner Aura, bewirkt durch seine fotografische Reproduktion, können die im White Cube wirksamen Mechanismen als Versuch verstanden werden, dem imaginären Museum seine Wände zurückzugeben, und das durch die quasi-automatische Reproduktion des Kunstwerkes rationalisierte Kunsterlebnis wieder in den Bereich des Transzendentalen zu überführen. Eine Ästhetik des Sublimen ist auch immer an das Kriterium der Authentizität gebunden, da sich das künstlerische Genie als Naturgabe nur unmittelbar in der Schöpfung des

<sup>58</sup> Das durch Krauss erwähnte Bildbeispiel der NGA ließ sich für keine der im Rahmen dieser Untersuchung zugänglichen Ausgaben des Textes nachweisen; in der Baden-Badener Ausgabe von 1947 fehlt sogar die Reproduktion der Tenier-Darstellung der Gemäldegalerie des Erzherzogs Leopold-Wilhelm von 1647, welche sonst nahezu immer am Beginn des Textes zu finden ist. In der oben angegebenen Gallimard-Ausgabe (vgl. Anm. 53) findet sich auf der ersten Seite hingegen eine Innenansicht des venezianischen *Museo Correr*. Die durch Krauss am Beispiel der NGA dargestellte strikte Sequenzialität der Raumordnung wird bis in die 1990er hinein als die vorherrschende Konfiguration musealer Architektur beschrieben, vgl. PSARRA, Sophia: *Architecture and Narrative. The formation of space and cultural meaning*, London/New York : Routledge 2009. Ein Plädoyer für eine Semantik der musealen Narration, deren Struktur durch die zeitliche Bedingtheit des Rundgangs bestimmt wäre, findet sich unter anderem bereits bei BAL, Mieke: *The Discourse of the Museum*, in: GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce; NAIRNE, Sandy (Hrsg.): *Thinking about Exhibitions*, London/New York : Routledge 1996, S. 201 – 218.

<sup>59</sup> INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS/INTERNATIONALER MUSEUMSRAT (ICOM): *Ethische Richtlinien für die Museen von ICOM*, Paris et al.: ICOM 2006, S. 14f [online verfügbar auf: [http://archives.icom.museum/codes/ICOM\\_Ethische%20Richtlinien.pdf](http://archives.icom.museum/codes/ICOM_Ethische%20Richtlinien.pdf); letzter Zugriff am 03.12.2010].

<sup>60</sup> BENJAMIN 1939/2006, S. 20.



Kunstwerkes niederschlägt: Keine Andeutung des Unendlichen, keine Erfahrung des Erhabenen, ohne Aura. Der White Cube ordnet das rein auf seinen Ausstellungswert beschränkte Kunstwerk der Moderne einem Set von Mechanismen unter, die ihm (in der neu bestimmten rituellen – volkserzieherischen oder volkswirtschaftlichen – Aufgabe) wieder einen *Gebrauchswert* zuweisen.

## 2.2 Was ist ein Dispositiv?

Die ausführliche Charakterisierung des White Cube in den vorangegangenen Kapiteln wurde in der Intention verfasst, den modernen Galerieraum als *Dispositiv* vorzustellen. Im Denken Foucaults nimmt dieser Begriff eine zentrale Stellung ein: Er bezeichnet das Netz von Machtwirkungen, welches zwischen allem (sprachlich oder nichtsprachlich) Vorhandenem aufgespannt werden kann.<sup>61</sup> Wenngleich Foucault diesen Begriff entscheidend prägt, so beruht seine Verwendung des Terminus eigentlich auf der Reinterpretation seiner konventionellen Bedeutung im Französischen;<sup>62</sup> dort bezeichnet *dispositif* im militärischen Kontext die Gesamtheit aller zur Erreichung eines strategischen Ziels angewandten Mittel, im juristischen Zusammenhang die finale und eigentlich operationelle Partie der Urteilsverkündung oder sonstiger juristischer Texte, sowie im semantischen Feld der Technik die Art und Weise, nach welcher die Elemente einer Apparatur angeordnet sind – diese Bedeutung ist die im allgemeinen Sprachgebrauch am weitesten verbreitete. Sie verweist auch am deutlichsten auf die unmittelbare Etymologie des Begriffes: Im Lateinischen bezeichnet das Verb *disponere* den Akt des (An-)Ordnen, des Verteilens. Foucault synthetisiert in seinem Denken das gesamte dargestellte Bedeutungsspektrum des Begriffes zu einem Konzept zur Analyse von Machtwirkungen. Das Dispositiv ist verbindendes Element einer heterogenen Gesamtheit aus Diskursen, Gebäuden, Gesetzen, polizeilichen Maßnahmen, philo-

<sup>61</sup> Für die folgenden Ausführungen, vgl. FOUCAULT, Michel: *Das Spiel des Michel Foucault. Gespräch mit Alain Grosrichard, Gérard Wajeman, Jacques-Alain Miller, Guy Le Gaufey, Catherine Millot, Dominique Colas, Jocelyne Livi, Judith Miller*, in: DEFERT, Daniel/EWALD, François (Hrsg.): *Michel Foucault. Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*, Bd. III, 1976 – 1979, Frankfurt : Surhkamp 2003 [EA *Le jeu de Michel Foucault*, in: *Ornicar? Bulletin périodique du champ freudien*, 10 (Juli 1977), S. 63 – 93]; AGAMBEN, Giorgio: *Was ist ein Dispositiv?* (Transpositionen), Zürich : Diaphanes 2008 [EA *Che cos'è un dispositivo?* (I sassi di nottetempo), Rom : Edizioni nottetempo 2006]; sowie RUOFF, Michael: Art. *Dispositiv*, in: ders.: *Foucault-Lexikon. Entwicklung – Kernbegriffe – Zusammenhänge* (UTB 2896), Paderbon : Wilhelm Fink 2007, S. 101f.

<sup>62</sup> RAFFNSØE, Sverre: *Qu'est-ce qu'un dispositif? L'analytique sociale de Michel Foucault*, in: *Symposium* 12/1 (2008), S. 44 – 66, hier S. 46f.

sophischen Lehrsätzen etc., welches durch seine Einschreibung in ein Machtverhältnis das Vorhandene in eine bestimmte Richtung lenkt. Die sich in ihm niederschlagende Macht kann als Vektor dieser Ausrichtung begriffen werden;<sup>63</sup> die Natur der Verbindungen, die das Dispositiv zwischen den einzelnen Elementen herstellt, bestimmt die Ausrichtung des durch ihn geprägten Diskurses. Damit kommt dem Dispositiv eine immer bereits strategische Bedeutung zu. Es erfüllt die Funktion, „einer dringenden Aufforderung nachzukommen“.<sup>64</sup> Das strategische Ziel bildet die imperative Matrix, aus welcher heraus ein Dispositiv sich konstituiert; seine Genese erfolgt gewissermaßen *reaktiv*, da seine Existenz der Aufforderung nachgeordnet ist. Es dient einerseits dazu, ein bestimmtes Kräfteverhältnis angesichts eines logisch sowie chronologisch vorgeordneten Imperativs zu verändern, ist aber andererseits auch stets selbst in ein Machtspiel eingeschrieben, an Wissensgrenzen gebunden, die daraus hervorgehen, aber es genauso bedingen.

Agamben bedient sich dieses Konzeptes, um die Extension des Begriffes auf alles Vorhandene auszuweiten – auch auf Phänomene, deren Zusammenhang mit der Macht weniger offensichtlich ist als derjenige der Gegenstände (Sexualität, Wahnsinn, Gefängnis usw.), denen Foucault sich in seinen Analysen widmete. Agamben unternimmt eine Einteilung des Vorhandenen in zwei Gruppen, „einerseits die Lebewesen (oder die Substanzen), andererseits die Dispositive, von denen sich jene unablässig gefangennehmen lassen“,<sup>65</sup> sodass das Dispositiv verstanden werden kann als „alles, was irgendwie dazu imstande ist, die Gesten, das Betragen, die Meinungen und die Reden der Lebewesen zu ergreifen, zu lenken, zu bestimmen, zu hemmen, zu formen, zu kontrollieren und zu sichern.“<sup>66</sup> Aus dem ‚Nahkampf‘ zwischen den Substanzen und den Dispositiven gingen schließlich als dritte Klasse die Subjekte hervor; jedweder Nutzungs- und Aneignungsprozess sei somit auch immer Ausdruck einer Unterwerfung. Wenngleich Agambens Erweiterung des

<sup>63</sup> Vgl. DELEUZE, Gilles: *Was ist ein Dispositiv?*, in: EWALD, François/WALDENFELS, Bernhard (Hrsg.): *Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken* (edition suhrkamp, 1640; Neue Folge, 640), Frankfurt a.M. : Suhrkamp 1991, S. 153 – 162, hier S. 154f [EA *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, in: ASSOCIATION POUR LE CENTRE MICHEL FOUCAULT (Hrsg.): *Michel Foucault philosophe. Rencontre internationale, Paris 9, 10, 11 janvier 1988* (Des travaux), Paris : Seuil 1989, S. 185 – 195].

<sup>64</sup> FOUCAULT 1977/2003, S. 393.

<sup>65</sup> AGAMBEN 2006/2008, S. 26.

<sup>66</sup> Ebd.

foucaultschen Konzeptes vom Dispositiv, welche die Subsumtion *jeder* Erscheinung unter diesem Begriff nahelegt (Agamben selbst nennt beispielsweise das Mobiltelefon, die Landwirtschaft, die Zigarette – wobei die Aufzählung beliebig erweiterbar ist), zunächst ungerechtfertigt anmuten mag – impliziert sie doch eine in *allen* Gegenständen, Diskursen, Institutionen wirksame Macht, der wir uns ständig zu fügen haben –, führt er doch eigentlich nur eine graduelle Abstufung der Machtwirkungen in die Exegese Foucaults ein. Man wird zugeben, dass eine in den vorgenannten Gegenständen zumindest *mittelbar* wirksame Macht vorstellbar ist,<sup>67</sup> sodass in der Tat alles Vorhandene auf die ein oder andere Art zum Ort (mithin verschiedener) Subjektivierungen werden kann – was wiederum die Analyse jedes denkbaren Phänomens als *Dispositiv* rechtfertigt.

Eine Untersuchung des White Cube als Dispositiv im Lichte des eben dargestellten Dispositivcharakters alles Vorhandenen ist also durchaus möglich; sie muss sich aber gerade *aufgrund* des durch Agamben scheinbar instituierten epistemologischen *anything goes* durch die Universalität des Dispositivbegriffs die Frage nach ihren Beweggründen gefallen lassen. Wenn alles sich irgendwie als Dispositiv beschreiben lässt, warum dann überhaupt noch Zeit mit der Analyse singulärer Phänomene verschwenden? Was zeichnet den White Cube vor den restlichen (will sagen: allen anderen) Erscheinungen aus? Wie sich die Machtwirkungen in ihm manifestieren, inwiefern er als Apparat zur Regulierung und Kontrolle menschlichen Verhaltens gedacht werden kann, wurde bereits dargestellt.<sup>68</sup> In den folgenden Kapiteln soll nun aufgezeigt werden, dass der White Cube jedoch auf eine bestimmte Art aus dem Meer der ‚mittelbaren‘ Dispositive (also jener Erscheinungen, bei denen sich eine Verbindung mit der Macht nicht eben aufzudrängen scheint) herausragt. Im Folgenden wird zu zeigen sein, dass er über eine bestimmte Wurzel verfügt, welche ihn sozusagen in den Status eines ‚privilegierten‘ Dispositivs erhebt, und in unmittelbaren Zusammenhang mit der

<sup>67</sup> Beispielsweise: Abstraktion der zwischenmenschlichen Beziehungen und Oktroyierung eines bestimmten Verhaltens in der Bedienung von Mobiltelefonen, Simulation des primären Sektors in der postindustriellen westlichen Gesellschaft durch Hypersubventionierung mit den bekannten Folgen für die verbleibenden agrarisch geprägten Volkswirtschaften, die physische Konkretisierung des Vorranges fiskalischer vor sanitären Erwägungen in Gestalt der Zigarette usw.

<sup>68</sup> Vgl. S. 15 – 18.

Macht bringt. Damit würde eine historische Analyse des modernen Galerieraumes ein Komplement zu den durch Foucault untersuchten Phänomenen bilden.

### 2.3 Über den White Cube sprechen

Seit der Veröffentlichung von O'Dohertys Essayfolge hat es die Institutionenkritik in und durch die Kunst zu einer weithin verbreiteten Praxis gebracht.<sup>69</sup> *Kritik* ist hier jedoch in dem Sinne zu verstehen, den Foucault ihr in einer 1978 am *Collège de France* gehaltenen Vorlesung über das Erbe der Aufklärung zuordnet.<sup>70</sup> Ähnlich den oben dargestellten Ausführungen Greenbergs<sup>71</sup> lokalisiert Foucault das wesentliche Erbe der Aufklärung im durch Kant begründeten kritischen Impetus der Wissenschaften. Im Gegensatz zu Greenberg jedoch, der diese kritisch-reflexive Haltung als Motor für eine gewissermaßen evolutionäre Kunstentwicklung ansieht, betont Foucault die geradezu parasitäre Nachrangigkeit der Kritik gegenüber jedem Phänomen, gegen welches sie Stellung bezieht: Die Kritik existiert

„nur im Verhältnis zu etwas anderem als sie selbst: sie ist Instrument, Mittel zu einer Zukunft oder zu einer Wahrheit, die sie weder kennen noch sein wird, sie ist ein Blick auf den Bereich, in dem sie als Polizei auftreten will, nicht aber ihr Gesetz durchsetzen kann. All das macht, dass sie eine Funktion ist, die dem untergeordnet ist, was die Philosophie, die Wissenschaft, die Politik, die Moral, das Recht, die Literatur usw. positiv darstellen.“<sup>72</sup>

Die Kritik, wie sie Foucault erfasst, *bedarf* also des kritisierten Phänomens als Voraussetzung ihrer eigenen Existenz; ihr wohnt daher keinerlei subversives, sondern ein genuin konservatives Potential inne. Die durch die Tradition der Aufklärung ererbte kritische Praxis trägt zur *Fundierung* jedweder Erscheinung bei, deren *Überwindung* sie zu beabsichtigen mithin vorgibt. Als beispielhaft hierfür kann die von Jan Hoet 1986 kuratierte Ausstellung *Chambres d'Amis* in Gent gelten: Anstatt die Räume des dortigen *Museum van Hedendaagse Kunst* zu bespielen, beschloss Hoet, die Ausstellung in die Privatwohnungen von 70 Genter Bürgern zu verlegen, wobei in jeder der über die ganze Stadt verteilten Wohnungen meist nur *eine*

<sup>69</sup> Für einen Überblick über künstlerische Ansätze und Sichtweisen auf die Institutionskritik, vgl. ALBERRO, Alexander/STIMSON, Blake (Hrsg.): *Institutional critique: an anthology of artists' writings*, Cambridge (Mass.)/London: The MIT Press 2009.

<sup>70</sup> Für die folgenden Ausführungen, vgl. FOUCAULT, Michel: *Was ist Kritik?*, Berlin: Merve 1992 [EA *Qu'est-ce que la critique? (Critique et Aufklärung)*. *Transcription d'une conférence de mai 1978: 'Les Lumières et la rationalisation: savoir et pouvoir. Critique et Aufklärung à partir de Kant'*, in: *Bulletin de la Société Française de Philosophie* 84 (2/1990), S. 35 – 63].

<sup>71</sup> Vgl. S. 7.

<sup>72</sup> FOUCAULT 1978/1992, S. 8f.

ortspezifische und ephemere künstlerische Intervention zu besichtigen war. Hoet selbst bezeichnet das der Ausstellung zugrunde liegende Konzept im Begleitkatalog als „subversiv“,<sup>73</sup> da es sich durch vermeintliche Naivität dem musealen Zugriff entziehe. Er kritisiert die musealen Institutionen, welche in ihren Konservierungsbemühungen Gefahr liefen, die Kunstproduktion der Gegenwart zu ersticken, da sie ihren prozessualen Charakter nicht ausreichend berücksichtigten. Zudem werde durch den starren Rahmen, den der museale Kontext dem in ihm Ausgestellten auferlegt, eine ‚Aureole‘ des Elitismus auf das Werk projiziert, welches damit der Lebenswirklichkeit des Publikums enthoben werde. So erklärt Hoet auch die oftmals spürbare Abneigung eines signifikanten Teils des Publikums gegenüber der als hermetisch empfundenen zeitgenössischen Kunst. Seine Intention, das Museum aus der Präsentation von Kunst herauszuhalten, erweist sich jedoch als Lehrstück *über*, und damit als Erkenntnisgewinn *für* das Museum: Die in der Ausstellung eingenommene Außenperspektive durch Bespielung von (auch während der Ausstellung) bewohntem Raum lässt die Wesenszüge des Museums selbst deutlicher hervortreten. Gerade im Gegensatz zu dem für die Kunstbetrachtung im Wohnraum nicht immer eindeutig kodifizierten Normensystem, welches Ambivalenzen der Wahrnehmung ermöglicht und erzeugt, werde durch *Chambres d’Amis* augenfällig, wie übersichtlich der Museumsraum auch und gerade aufgrund der in ihm operativen Regeln sei. Was O’Doherty für den White Cube kritisch herausstellt, erweist sich im Falle der Genter Ausstellung als durchaus begrüßenswert. Insofern ist der von Hoet gewählte kritische Ansatz keineswegs subversiv; die Ausstellung wird vielmehr zu einer kollaborativen Instanz des Fortbestehens des institutionalisierten Galerieraumes.

Besonders deutlich tritt dieser fundierende Aspekt der Ausstellung in demjenigen künstlerischen Beitrag zutage, der als die ‚kritischste‘ aller präsentierten Arbeiten rezipiert wurde<sup>74</sup> – und der ausgerechnet als einziger das Prinzip der Ausstellung umzukehren versucht: Anstatt durch die Intervention in Privaträumen eine weitere

<sup>73</sup> HOET, Jan: *Chambres d’Amis: Eine Evasion*, in: ders. et al. (Hrsg.): *Chambres d’Amis* (Katalog zur vom Museum van Hedendaagse Kunst veranstalteten Ausstellung, Gent, 21.06.1986 – 21.09.1986), Gent: Museum van Hedendaagse Kunst 1986, S. 331 – 340, hier S. 331.

<sup>74</sup> Vgl. hierzu bspw. LAMOUREUX, Johanne: *The Museum Flat*, in: *Public 1* (1988), S. 71 – 84.

Filiale des *Museum van Hedendaagse Kunst* zu schaffen, zog Daniel Buren es vor, das ihm zur Bespielung vorgeschlagene Schlafzimmer eines Sammlerehepaares maßstabsgetreu in den Museumsräumen selbst zu *kopieren* (Abb. 4). Sein Kommentar zur Neigung des Museums, Phänomene der Gegenwart, und seien sie noch so banal, grenzenlos zu akkumulieren und sie so irreduzibel von ihrem Ursprungskontext zu entfremden, wird ausgerechnet mit den Mitteln selbst, die das Museum zu Verfügung stellt, geäußert. Burens Intervention steht so emblematisch für die durch Greenberg attestierte Selbstreferenzialität des Kunstsystems, wobei auch in ihr der durch Foucault beschriebene parasitäre Charakter dieser kritischen Haltung durchscheint. Das Museum zu kritisieren, bedeutet also nicht gegen das Museum *als solches*, sondern gegen das Museum *in seiner gegenwärtigen Verfassung* zu sein. Kritik ist kein Plädoyer für die Schaffung einer echten Alternative *jenseits* des Kritisierten; sie trägt vielmehr zu seiner *Aufwertung* bei. Insofern hat Foucault Recht, wenn er (mit Blick auf unmittelbar mit der Macht Verbundenes) definiert, Kritik sei als kosubstantieller Faktor der Regierung, als „Kunst, nicht dermaßen regiert zu werden“, <sup>75</sup> zu verstehen.

Unterzieht man den White Cube einer kritischen Analyse, so läuft man stets Gefahr, einem physisch-materiellen Dispositiv noch ein diskursives hinzuzufügen, welches die Existenz von ersterem nur zementiert. ‚Über den White Cube sprechen‘ ist gewissermaßen immer auch ‚für den White Cube sprechen‘. So macht die Analyse O’Dohertys zwar die dem Galerieraum inhärenten Machtwirkungen und ihr Funktionieren sichtbar, fixiert diese jedoch auch durch den über sie geführten Diskurs. Auch, wenn man versucht sein könnte, das in Reaktion auf die Essays O’Dohertys einsetzende institutionenkritische Kunstschaffen einer Andrea Fraser oder eines Hans Haacke als Symptom seiner allmählichen Überwindung zu deuten (womit die terminologische Bestimmung des White Cube durch O’Doherty und der Zeitpunkt seines Verschwindens in eins fallen würden), können wir mit dem durch Foucault bereitgestellten Instrumentarium darin eine immer aufs Neue sich

<sup>75</sup> FOUCAULT 1978/1992, S. 12.

vollziehende Reaktualisierung seiner Legitimität sehen.<sup>76</sup> Das Schaffen Yann Sérandours bildet in dieser Hinsicht eine Ausnahme, da er sich nicht mit dem White Cube als Institution, sondern genau mit dem über die Institution geführten Diskurs beschäftigt. In seinem Œuvre, welches neben bildnerischen Arbeiten auch eine rege Auseinandersetzung mit dem Medium des Buches umfasst, arbeitet er sich am Konzept des White Cube regelrecht ab. Die für unsere Zwecke sicherlich naheliegendste Arbeit ist wohl die Präsentation eines Buchobjekts, welches 18 Ausgaben der *Expanded Edition* des Textes O’Dohertys in einem weißen Schuber versammelt, sodass die in quadratischem Format publizierten Bücher einen perfekten weißen Würfel bilden (Abb. 5). Der Diskurs über den White Cube selbst tendiert, so könnte man Sérandour verstehen, wiederum zur Bildung eines solchen Zwangsmechanismus. Noch überzeugender allerdings als dieser Zugriff, welcher wiederum mit den Mitteln musealer Präsentation Stellung zum Museum nimmt, ist im die unter seinem Namen herausgegebene *Édition palimpseste* des Textes, welcher gleichzeitig als persönliche Künstlermonographie Sérandours Schaffen zwischen 2004 und 2009 dokumentiert (Abb. 6).<sup>77</sup> Sérandour wählt für seine Ausgabe das Format von *Artforum* (26,7 x 26,7 cm), plaziert ein Quadrat vom Format der *Expanded Edition* von O’Dohertys Text (je 20,3 cm Seitenlänge) auf den Seiten des Buches, und lässt sowohl das ursprüngliche Layout des Textes in *Artforum*, der amerikanischen Buchausgabe der Essays, sowie der erst seit 2009 erhältlichen (nicht quadratisch publizierten) französischen Ausgabe des Textes halbtransparent auf jeder Seite durchscheinen. Gleich einem durch den Titel seines Buches evozierten Palimpsest werden hier also die verschiedenen Straten des durch O’Doherty angestoßenen Diskurses durch ein gleichsam archäologisches Verfahren sichtbar gemacht. Sérandour nimmt hier eine Art „Ereignishaftmachung“<sup>78</sup> vor, die es ihm

<sup>76</sup> Frasers berühmte *Gallery Talks*, Performances in Form von Führungen durch Kunstinstitutionen, in denen sie sich Anfang der 1990er Jahre kritisch-humorvoll mit den Mechanismen des Ausstellungsbetriebs auseinandersetzte, seien hier nur exemplarisch angeführt: Nach den greifbaren Bilddokumenten ihrer ersten derartigen Performance 1989 im *Philadelphia Museum of Art* zu urteilen, bestand ihr Publikum ausschließlich aus Vertretern der gebildeten WASP-Oberschicht, die sich amüsiert bei der Transparentmachung ihrer Ausschlussmechanismen zusah – und diese so reproduzierte.

<sup>77</sup> SÉRANDOUR, Yann: *Inside the White Cube – Édition palimpseste* (Livres d’artistes, Christoph Keller Editions), Zürich : Ringier/Paris : gb agency 2009.

<sup>78</sup> FOUCAULT 1978/1992, S. 30. Im französischen Originaltext spricht Foucault von einer „procédure d’événementialisation“.

erlaubt, durch die *Analyse* des Diskurses selbst einen Metastandpunkt einzunehmen, und so den (kritischen) Diskurs über den White Cube schlicht *unwirksam* zu machen.



## Eine Genealogie

Kants *Kritik der Urteilskraft* kann wohl als geistesgeschichtliche Schwelle zur Universalisierung des Kunstsammelns mit staatlichem Bildungsauftrag angesehen werden. Der Kunstrezipient wird hier erstmals aufgrund universaler anthropologischer Konditionen von den sozialen Kategorien entkoppelt, die ihn bisher definierten: Der zum Erleben des Schönen oder des Erhabenen befähigte Kunstbetrachter ist nicht mehr nur der gesellschaftlich und finanziell Privilegierte, sondern der Bürger als solcher.<sup>79</sup> Daher ist es wenig erstaunlich, dass die Ausarbeitung der Schrift durch Kant historisch mit der Einrichtung der ersten demokratisch geprägten Museen koinzidiert. Diese ‚Vergesellschaftung‘<sup>80</sup> der Kunst wiederum zieht die Herausbildung von Mechanismen nach sich, welche den Modus der Kunstbetrachtung normieren und so einen nivellierten Erkenntnismehrwert durchsetzen; die sich bereits vor dem White Cube als Phänotyp durchsetzende Raumordnung *en filade* wurde oben bereits exemplarisch angeführt.<sup>81</sup> Damit wird das Museum als Sonderfall des Galerieraumes bereits ab dem späten 18. Jahrhundert als

<sup>79</sup> Dieser Gedanke findet sich bereits bei HINZ, Berthold: *Säkularisierung als verwerteter ‚Bildersturm‘. Zum Prozeß der Aneignung der Kunst durch die Bürgerliche Gesellschaft*, in: WARNKE, Martin (Hrsg.): *Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks* (Kunstwissenschaftliche Untersuchungen des Ulmer Vereins für Kunstwissenschaft, 1), München : Hanser 1973, S. 108 – 120.

<sup>80</sup> Hierbei ist (in Anlehnung an die bereits durch Rousseau vorgenommene Unterscheidung der beiden Aspekte der Staatsbürgerschaft) zu beachten, dass der Adressat dieses Prozesses wohl eher der *Bourgeois* als der *Citoyen* ist – wobei zu untersuchen wäre, ob nicht vielmehr eine Substituierung des sich aktiv an der Gestaltung des gesellschaftlichen Lebens beteiligten *Citoyen* durch den sich primär über monetäre Kriterien distinguierenden, und damit sich dem Gemeinwesen gewissermaßen verweigernden *Bourgeois* intendiert oder zumindest unabsichtlich erreicht wird. Das Museum wäre so eine zentrale Instanz sozialer Atomisierung. Im Folgenden werden Termini wie ‚Vergesellschaftung‘ und ‚Demokratisierung‘ daher immer im Sinne einer Zugänglichmachung für die Bourgeoisie verwendet. Für die Differenzierung von *Citoyen* und *Bourgeois*, vgl. ROUSSEAU, Jean-Jacques: *Du contrat social, ou: principes du droit politique*, Amsterdam : Marc Michel Rey 1762, Kap. VI [online verfügbar unter: [http://www.ibiblio.org/ml/libri/r/Rousseau\]\]\\_ContratSocial\\_p.pdf](http://www.ibiblio.org/ml/libri/r/Rousseau]]_ContratSocial_p.pdf); letzter Zugriff am 12.12.2010]. Für diesen Hinweis bin ich Marco Hessenauer zu Dank verpflichtet.

<sup>81</sup> Vgl. S. 20.

Ort von Machtwirkungen begreifbar, in welchem durch die Ausstellung von Objekten spezifische Wissensbeziehungen vermittelt werden.<sup>82</sup>

Die Demokratisierung der musealen Institution und der in ihm versammelten (kunst-)historischen Zeugnisse kann daher als die Herausbildung eines regelrechten „exhibitionary complex“<sup>83</sup> verstanden werden, welcher sich parallel und komplementär zum von Foucault beschriebenen disziplinierenden Gefängniswesen der Moderne herausbildet.<sup>84</sup> In seiner Untersuchung der europäischen Strafvollzugssysteme der Neuzeit konstatiert Foucault für den Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert einen Wandel von der am Körper des Verurteilten exerzierten peinlichen Strafe (Folter, Marter, Tod) hin zu einem umfassenden System von disziplinierenden, also auf individuelle Läuterung angelegten Strafmaßnahmen, welche in Jeremy Benthams Entwurf des *Panopticon* ihre ideale Verkörperung fänden.<sup>85</sup> Benthams Vision eines Modellgefängnisses besteht aus zwei ineinander gestellten zylindrischen Baukörpern, welche von einem Satteldach mit Laterne überspannt sind (Abb. 7). Der äußere Zylinder umschließt den inneren als mehrgeschossiger Zellenkranz; die Trennwände der Zellen sind so angeordnet, dass ihre gedachten Verlängerungen sich im Mittelpunkt des Baus kreuzen. Dort befindet sich der Überwachungszyylinder, in welchem die Wohnung des Direktors und die Kapelle der Anstalt untergebracht sind. In der Außenwand des Zellenkranzes ist für jede Zelle ein Fenster angebracht, durch welches Licht in die einzelnen Zellen dringt. Da die dem inneren Zylinder zugewandte Seite des Zellenkranzes durch Eisengitter gebildet wird, fällt das Außenlicht durch die Zellen auch auf den Überwachungs-

<sup>82</sup> Einen Hinweis auf die den Museen des 19. Jahrhunderts und ihrer taxonomischen Ordnung inhärenten Machtwirkungen gibt WHITEHEAD, Christopher: *Establishing the maifesto: art histories in the nineteenth-century art museum*, in: KNEEL, Simon/MCLEOD, Suzanne/WATSON, Sheila (Hrsg.): *Museum Revolutions. How Museums change and are changed*, London/New York: Routledge 2007, S. 48 – 60.

<sup>83</sup> BENNETT, Tony: *The Exhibitionary Complex*, in: *New Formations* 4 (1988), S. 73 – 102.

<sup>84</sup> FOUCAULT, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses* (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 184), Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, ND 2009 [EA *Surveiller et punir*, Paris: Gallimard 1975].

<sup>85</sup> Vgl. hierzu BENTHAM, Jeremy: *Panopticon, or The Inspection House; containing The Idea of a New Principle of Construction, applicable to any Sort of Establishment, in which persons of any description are to be kept under Inspection: and in particular to Penitentiary Houses, Prisons, Houses of Industry, Work-Houses, Poor-Houses, Manufactories, Mad-Houses, Lazarettos, Hospitals, and Schools: with A Plan of Management adapted to the Principle*, London/Dublin: T. Payne 1791. Foucault bespricht dieses ausführlich in *Surveiller et punir* (wie Anm. 84), sowie in: FOUCAULT, Michel: *The Eye of Power: A Conversation with Jean-Pierre Barou and Michelle Perrot*, in: LEVIN, Thomas/FROHNE, Ursula/WEIBEL, Peter (Hrsg.): *Ctrl [Space]. Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother* (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im ZKM|Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, vom 12.10.2001 bis zum 24.02.2002), Cambridge/London: The MIT Press 2002, S. 94 – 101. [EA *L'œil du pouvoir*, Einleitung zu: BENTHAM, Jeremy: *Le panoptique*, Paris: Belfond 1977, S. 9 – 31].

zylinder. Während die Insassen so dem Blick des Direktors ausgeliefert sind, ist dieser im zentralen Zylinder durch die Anbringung von Blendvorrichtungen vor ihren Blicken vollkommen geschützt. Das Gebäude selbst gewährleistet die optimale Überwachung zahlreicher Häftlinge durch nur einen (oder wenige) Aufseher; da erstere niemals wissen können, zu welchem Zeitpunkt sie durch den Aufseher beobachtet werden, wird ihnen ein permanent regelkonformes Verhalten oktroyiert – sie sind gezwungen, sich stets so zu verhalten, *als ob* sie überwacht würden. Die so in der Gebäudestruktur selbst eingeschriebene und wirksame Macht überträgt Foucault metaphorisch auf die im Zuge der Aufklärung eingerichteten Disziplinierungsmechanismen wie dem modernen Strafvollzugssystem, welche auf sozialer Ebene eine individuelle reflexive Kontrolle durchsetzen, und deutet die westlichen Gesellschaften der Moderne insgesamt als „Disziplinargesellschaft[en].“<sup>86</sup>

Die Herausbildung des ‚exhibitionary complex‘<sup>87</sup> kann, folgt man der Argumentation Tony Bennetts, als Erweiterung und Vollendung des durch Foucault diagnostizierten Disziplinarsystems gedacht werden: Nach Bennett steht die Genese von Institutionen wie Weltausstellungen, Arkaden, und dem bürgerlichen Museum – kurzum, von Einrichtungen, welche nicht den Verschluss von Körpern oder Dingen, sondern deren Zurschaustellung zum Ziel haben – im 19. Jahrhundert in engem Zusammenhang mit den im Strafvollzug instituierten Maßnahmen gesellschaftlicher Disziplinierung. Die vorgenannten Ausstellungsinstanzen bilden den ‚exhibitionary complex‘, dessen Aufgabe darin besteht, durch öffentliche Ausstellung von Körpern oder Objekten die Mitteilungen der Macht in den gesamten Gesellschaftskörper zu diffundieren. Die neuen Formen der Zurschaustellung ordnen die ausgestellten Objekte einem über sie geführten Diskurs unter, und üben so auch als ‚object lessons in power‘<sup>88</sup> eine regulierende Wirkung auf ihr Publikum aus, da sie durch die der Ausstellung zugrunde liegenden Selektionskriterien normiertes Wissen konsumierbar machen.<sup>89</sup> Nicht nur der im modernen Ausstellungswesen manifeste Bildungs-

<sup>86</sup> FOUCAULT 1975/2009, S. 269.

<sup>87</sup> BENNETT 1988.

<sup>88</sup> Ebd., S. 84. Die folgenden Ausführungen beziehen sich auf Bennetts Darstellung.

<sup>89</sup> Bennett formuliert, der ‚exhibitionary complex‘ sei ein Netz von ‚exhibitionary forms which, in simultaneously ordering objects for public inspection and ordering the public that inspected, were to have a profound and lasting influence on the subsequent development of museums, art galleries, expositions, and department stores.‘, siehe: ebd., S. 83.

anspruch jedoch sei es, welcher eine disziplinierende Funktion auf das Ausstellungspublikum auszuüben vermöge; darüber hinaus sei auch die gegenseitige Beobachtung der Besucher bei Massenveranstaltungen ein regulierender Faktor: Das panoptische Prinzip wird durch den ‚exhibitionary complex‘ nicht einfach umgekehrt, indem der Masse die Insignien der Macht vorgeführt werden. Vielmehr besteht die eigentlich herbeigeführte Verschärfung der Disziplinarmaßnahmen in der Demokratisierung der Person des Aufsehers, sodass die Masse ihrer eigenen Aufsicht zugeführt wird. Die im Rahmen von Ausstellungen hergestellte intensivierete Öffentlichkeit bildet den Rahmen zur Durchsetzung einer Technologie, welche einer Gesellschaft aus freiwillig sich regulierenden Bürgern dabei hilft, sich zu organisieren.



Bezeichnen wir also das seit dem 19. Jahrhundert ubiquitäre Ausstellungswesen, welches durch die Einsetzung disziplinierender Maßnahmen als eine zentrale Instanz gesellschaftlicher Regulierung fungiert, mit dem Begriff des ‚exhibitionary complex‘, so bildet der White Cube dessen kleinste Einheit.<sup>90</sup> Um den kanonischen Diskurs mit Legitimität zu unterfüttern, sind in ihm Techniken zur Herstellung von Authentizität wirksam, welche den in ihm versammelten Objekten Autorität verleihen. Um fortan in der Lage zu sein, über den White Cube zu sprechen, ohne in die Falle der Kritik zu tappen und damit zu seiner Perpetuierung beizutragen, soll für die folgenden Ausführungen ein genealogischer Zugriff gewählt werden. Es konnte bereits gezeigt werden, dass der *systematische* Einsatz des Ausstellungsdispositivs mit der Herausbildung des modernen (bürgerlich-demokratischen) Ausstellungswesens einhergeht. Die Geschichte des White Cube als Instanz privater Zurschaustellung reicht jedoch noch weit hinter das 19. Jahrhundert zurück: Er findet, wie im Folgenden zu zeigen sein wird, seine Wurzeln in der Auseinandersetzung um den Status des Bildes selbst – wobei die Kunst, derjenige Begriff also, für dessen Durchsetzung der White Cube entsteht, nur eine mögliche Spielart dieser Auseinandersetzung um das Bild ist.

Eine *Kritik* des White Cube läuft stets Gefahr, ein symbiotisches Verhältnis mit dem kritisierten Gegenstand einzugehen, und so seine Existenz zu zementieren. Da

<sup>90</sup> Vgl. hierzu auch S. 15 sowie Kap. 2.2.

sie sich in der *Theorie* manifestiert, fügt sie einem bestehenden Dispositiv noch ein weiteres hinzu, bzw. erweitert das bereits bestehende. Das Dispositiv ist ein Netz aus Diskursen und Institutionen, welches den in ihnen latenten Machtwirkungen eine Richtung gibt; die Theorie ist ein Netz aus Hypothesen, welche die einzelnen Postulate in eine intelligible Ordnung zwingt. Insofern ist der White Cube das Medium der Theorie schlechthin: Durch Anordnung im Raum kann ein komplexes Argument illustriert, und der Ausschluss konkurrierender Deutungen verschwiegen werden. So weisen das durch Alfred Barr entwickelte Diagramm zur Entstehung der modernen Kunst, wie es auf dem Umschlag des Katalogs zur 1936er Ausstellung *Cubism and Abstract Art* des MoMA abgebildet ist (Abb. 8), und selbst die heutige Hängung der *Painting and Sculpture Galleries* in der dritten und vierten Etage des MoMA-Kernbaus (Abb. 9) noch immer bemerkenswerte Gemeinsamkeiten auf:<sup>91</sup> Beide, Diagramm und Ausstellung, führen als visualisierte sowie veräumlichte Theorie einen komplexen Diskurs mit Haupt- und Nebenwegen, die jedoch alle in dieselbe Richtung führen und schließlich in *einem* Ziel – ihrer jeweils konstitutiven Gegenwart – münden.

Die Methode der *Genealogie* hingegen kann im Bewusstsein der Bedingtheit wissenschaftlicher Theoriebildung (oder besser: der Verfahren der konsensualen Festsetzung ephemerer Wahrheiten) gerade als „Anti-Wissenschaft“<sup>92</sup> verstanden werden; sie eröffnet einen Ausweg, indem sie Machtwirkungen historisch analysiert, und gerade in ihrer Diskontinuität zu begreifen sucht. Anstelle des Postulats einer kontinuierlich-evolutionär-teleologischen Entwicklung (oder eines subversiven Gegenentwurfs zu eben dieser) setzt die Genealogie die Positivität des Vorhandenen als eigentliche Subversion. Sie kann mit Foucault verstanden werden als „Versuch, die historischen Wissensarten aus der Unterwerfung zu befreien, d.h. sie fähig zum Widerstand und zum Kampf gegen den Zwang eines theoretischen, einheitlichen und formalen Diskurses zu machen.“<sup>93</sup> Obschon der Vergleich des Forschungsgegen-

<sup>91</sup> Die Kontrastierung von Diagramm und Raumordnung findet sich bereits angelegt bei PSARRA 2009, S. 185 – 210.

<sup>92</sup> FOUCAULT, Michel: *Historisches Wissen der Kämpfe und Macht. Vorlesung vom 7. Januar 1976*, in: ders.: *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin : Merve 1978, S. 55 – 74, hier S. 62 [Audiomitschnitt online verfügbar unter: <http://michel-foucault-archives.org/spip.php?article386>, letzter Zugriff am 08.12.2010].

<sup>93</sup> Ebd., S. 64f.

standes der vorliegenden Untersuchung mit den grausamen Realitäten stalinistischer Diktaturen vermessen, ja verwerflich erscheinen mag, gibt uns Foucault mit einer Äußerung zum Gulag das methodologische Rüstzeug an die Hand, die Analyse des White Cube von hier an fortzuführen – weswegen in der folgenden Sentenz der Begriff des ‚Gulag‘ durch den des ‚White Cube‘ zu ersetzt wird: Die Frage nach dem White Cube bedeutet nicht, in seinen theoretischen Grundlagen nach Keimen für reale Entwicklungen zu suchen, sondern

„all diese Diskurse, so alt sie auch sein mögen, von der Realität des [White Cube] aus zu befragen. Statt in diesen Texten nach dem zu suchen, was im voraus den [White Cube] verurteilen könnte, geht es vielmehr darum, sich danach zu fragen, was in ihnen den [White Cube] möglich gemacht hat, was ihn weiterhin rechtfertigt, und was heute erlaubt, seine unerträgliche Wahrheit immer noch hinzunehmen. Die Frage nach dem [White Cube] darf nicht in den Termini des Irrtums (Umsetzung der Theorie), sondern muß in Termini der Realität gestellt werden.“<sup>94</sup>

<sup>94</sup> FOUCAULT, Michel: *Mächte und Strategien. Antwort auf Fragen von ‚Les révoltes logiques‘*, in: ders. 1978, S. 199 – 216, hier S. 201 [EA *Pouvoirs et stratégies (Gespräch mit Jacques Rancière)*, in: *Les Révoltes logiques* 4 (Winter 1977), S. 89 – 97].

### 3. Protestantische Ästhetik und der Mythos der Kunst

Uns ist eine von Hans Sixt Ringle 1650 gemalte Innenansicht des Basler Münsters überliefert (Abb. 10), welche zwei für unsere Untersuchung entscheidende Aspekte zum Ausdruck bringt.<sup>95</sup> *Erstens* liefert das Gemälde eine gestaltsgetreue Wiedergabe des Innenraumes der seit dem 10. Februar 1529 purifizierten protestantischen Kirche – wobei die Folgen dieses ‚Reinigungsprozesses‘ um noch in der Mitte des 17. Jahrhunderts deutlich in der Erscheinung des Raumes abzulesen sind: Rund 200 Bürger der Stadt bringen an jenem Februartag 1529 ihren Unmut über den altgläubigen städtischen Klerus zum Ausdruck, indem sie ins Münster eindringen und dort alle Stein- und Holzskulpturen, rund 40 Altäre, sowie das große Kreuz über dem Lettner – kurzum: nahezu alle *Bildwerke*, welche die personale Präsenz von Figuren der Heilsgeschichte herzustellen suchen – zerstören. In der Folge wird auch das Sakramentshaus von 1439 abgerissen, der heilige Martin an der Westfassade in einen anonymen Ritter umgearbeitet, sowie sämtliche Wände und Decken weiß getüncht. Was bei der Darstellung von 1650 daher auffällt, ist weniger der noch verbleibende Bauschmuck (wie der sogenannte ‚Blaue Lettner‘, der vor der Hauptapsis des Gebäudes auszumachen ist), sondern vielmehr die organisierte und umfassende Bestuhlung des gesamten Raumes: „Die Kirche ist zur Versammlungshalle geworden, die in erster Linie Sitzgelegenheiten aufweist.“<sup>96</sup> Diese

<sup>95</sup> Für die folgenden Ausführungen zum Werk und seinem Entstehungskontext, vgl. BERKEMEIER-FAVRE, Marie: *Mit der Reformation werden Kirchen zu Versammlungshallen*, in: DUPEUX, Cécile/JEZLER, Peter/WIRTH, Jean (Hrsg.): *Bildersturm. Wahnsinn oder Gottes Wille? Verehrung, Schändung und Untergang des mittelalterlichen Kultbildes* (Katalog zur Ausstellung vom 02.11.2000 bis zum 16.4.2001 im Bernischen Historischen Museum, sowie vom 31.05.2001 bis zum 30.09.2001 im Musée de l'Œuvre de Notre-Dame, Strasbourg), München: Wilhelm Fink 2000, S. 371.

<sup>96</sup> Ebd.

wiederum sind dergestalt angeordnet, dass sie maximale Aufmerksamkeit für die Predigt gewährleisten – einige sind gar vollständig zur Kanzel hin ausgerichtet, die nunmehr das eigentliche Zentrum des Raumes und der Liturgie bildet. Die relative Leere des Kirchenraumes transportiert eine Mitteilung, in welcher immer auch der Verweis auf die konkrete *Abwesenheit* von Bildern implizit mitschwingt, war doch der vormals katholische Kirchenraum von einer visuell ebenso wirksamen Bilderfülle geprägt.<sup>97</sup> Die Purifizierung des Innenraumes dient der Schaffung eines Distinktionsmerkmals, mit dessen Hilfe sich die protestantische Partei im Zuge der konfessionellen Konflikte in der Frühzeit der Reformation von den altgläubigen Verfechtern der katholischen Position sichtbar abzugrenzen versucht. Damit bildet das Basler Münster um 1650 eine mögliche Konkretisierung derjenigen Raumkonfiguration, die idealtypisch bereits ein Jahrhundert zuvor in der Predella des durch Lucas Cranach d. Ä. ausgeführten Altars in der Wittenberger Stadtkirche (Abb. 11) angelegt ist: Luther predigt in einem bis auf die kahlen Wände und Fliesen purifizierten Innenraum, der „auf ein absolutes und metaphorisches ‚Innere[s]‘“<sup>98</sup> zu verweisen scheint, der Gemeinde, während der Inhalt seiner Predigt im Zentrum des Bildes durch die Darstellung Christi am Kreuz evoziert wird. Durch die visuelle Kargheit des Raumes kann dieser als metaphorische Instanz für die Innerlichkeit verstanden werden; so wird auch das Kruzifix nicht als solches, sondern wiederum als gleichsam *inneres* Bild und Gegenstand von Luthers Predigt aus der Kanzel vorstellbar. Das Kreuz ist hier nicht als Teil der liturgischen Ausstattung, sondern vielmehr als *Metapher* für die Lehre Luthers zu verstehen, die keiner konkreten Materialisierung mehr bedarf. Für Basel fällt der Bildersturm, dem das Münster 1529 ausgesetzt war, auch mit einer konfessionellen Neuausrichtung des Baus zusammen: Es ist seither Hauptkirche der reformierten Kirche der Stadt. Im Zuge der Reformation und der durch sie bedingten religiösen Konflikte scheint sich ein gewandeltes Bildverständnis herauszubilden, welches sich konkret in einer neuen

<sup>97</sup> Vgl. Kap. 1. Zur Rolle des Basler Münsterschatzes und seiner Rolle in Liturgie sowie in der politischen Kommunikation vor den bilderstürmerischen Ausschreitungen der Reformation, vgl. MÜLLER, Achatz von: *Der Kirchenschatz als politisches Zeichensystem*, in: HISTORISCHES MUSEUM BASEL (Hrsg.): *Der Basler Münsterschatz* (Katalog zur Ausstellung vom 27.02.2001 bis zum 03.06.2001 im Metropolitan Museum of Art, New York, vom 13.07.2001 bis zum 21.10.2001 im Historischen Museum, Basel, sowie vom 01.12.2001 bis zum 24.02.2002 im Bayerischen Nationalmuseum, München), Basel : Christoph Merian 2001, S. 217 – 229.

<sup>98</sup> BELTING, Hans: *Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen*, München : Beck 2006, S. 184.



Gestalt des Kirchenraumes niederschlägt – und dem ein gewisser ikonoklastischer Impetus innezuwohnen scheint. Die Bilder scheinen fortan ihrer konsensualen Legitimität zu entbehren, und müssten daher entfernt oder doch zumindest einem rigiden Kontrollsystem unterworfen werden.

Die Darstellung des Innenraums des Basler Münsters informiert jedoch *zweitens* in einem Detail auch über eine andere Neuerung in Bezug auf das Verständnis vom Bild nach der Reformation: Auf dem Sockel des im Bildvordergrund dargestellten Opferstocks hat Ringle es mit *IO. SIXT RINGLE. PINXIT Ao 1650* signiert. Das Bild transportiert so auch eine Idee von der Autorschaft am Bildobjekt, welche historisch nicht über die Zeit der Reformation zurückzureichen, dafür bis in die Gegenwart fortzuwirken scheint. Während noch bei Cranach – trotz der Prominenz des Malers und seiner Bekanntschaft mit Luther selbst – seine Künstlerpersönlichkeit scheinbar in den Hintergrund tritt, hat sich bereits hundert Jahre später eine Art künstlerisches Selbstbewusstsein nicht nur herausgebildet, sondern auch verfestigt, welches die Urheberschaft am Bild einfordert und bewirbt. Hier ist hervorzuheben, dass dieses neue Verständnis der Künstler von sich selbst und ihrem Tun ausgerechnet mit einer Phase koinzidiert, die von einer (wie oben dargestellt, mithin gewaltsamen) Diskreditierung des Bildes einhergeht: In der Tat wird es zu zeigen sein, dass die Abwertung des *Bildes* als solches auf scheinbar paradoxale Weise mit der Genese der *Kunst* und ihrer relativen Autonomie einhergeht.<sup>99</sup>

Bereits bei oberflächlicher Betrachtung scheint sich also die Bedeutung der Reformationszeit für die Genese des White Cube in seiner heutigen Form abzuzeichnen. Nicht nur instituieren die protestantischen Vorstellungen vom Bild einen verräumlichten Modus seiner Darbietung, welche in ihrer purifizierten Leere als Vorläufer des modernen Galerieraumes erscheinen; auch die Vorstellung von *Kunst*, derjenigen Idee also, die der White Cube wesentlich durchzusetzen anstrebt, tritt erst mit dem neuen Bildverständnis der Reformationszeit deutlich hervor. Die Reformation erscheint als Schwelle zu einer „Ära der Kunst“,<sup>100</sup> deren wesentlicher Agent der White Cube ist, geradezu prädestiniert für eine genealogische Unter-

<sup>99</sup> Vgl. hierzu BELTING, Hans: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München : Beck 2004 [EA 1990].

<sup>100</sup> Ebd., S. 9; Hervorhebung im Original.

suchung desselben. Mit anderen Worten: Die theoretischen Grundlagen für die Genese des White Cube müssten in der reformatorischen Unterscheidung von ‚Bild‘ und ‚Kunst‘ zu finden sein. Auf Basis dieser vorläufigen Arbeitshypothese soll daher die Möglichkeit einer ‚Geburt des White Cube aus dem Geist des Protestantismus‘<sup>101</sup> geprüft werden, da dieser scheinbar mit der Genese des modernen Kunstbegriffes selbst einhergeht und das in ihm zum Ausdruck kommende neue Verständnis vom Bild auf die ein oder andere Art umzusetzen hilft.

Die Reformation kennt kein einheitliches Schrifttum zur Frage des Bildes: In der *Confessio Augustana*, dem 1530 auf dem Augsburger Reichstag von den lutherischen Reichsständen dargelegten Glaubensbekenntnis, fehlt eine Behandlung der Bilderfrage (und damit der Konfiguration des Kirchenraumes<sup>102</sup> als primärem Ort ihrer Aufführung) ganz. In der als Entgegnung auf dieses Dokument verfassten *Confessio Tetrapolitana*, welche die evangelische Position der oberdeutschen Städte (Straßburg, Memmingen, Lindau, Konstanz) in Abgrenzung gegen die lutherische Abendmahlslehre auf dem selben Reichstag illustriert, wird eine Theorie des Bildes zumindest angedeutet,<sup>103</sup> jedoch erlangt auch diese keine universal verbindliche Gültigkeit für alle protestantischen Kirchen. Damit ist das Bildverständnis in der Tradition der Reformationszeit so heterogen wie der Protestantismus selbst – wird doch das Prädikat ‚protestantisch‘ in der modernen Historiographie nicht nur auf die verschiedenen Strömungen der (mittelbar) in der Nachfolge der antikatholischen Position der Reformationszeit stehenden Glaubensgemeinschaften, sondern auch auf die präreformatorischen Bewegungen, die eine kritische Haltung zur römischen Kirche vertraten (Hussiten, Waldenser usw.) angewendet.<sup>104</sup> Daher sollen für die vorliegende Untersuchung zwei protestantische Positionen voneinander geschieden

<sup>101</sup> Dieser Rekurs auf Nietzsche erscheint in dieser Arbeit gewissermaßen gefiltert durch Werner Hofmann und den auf Nietzsches Schrift zur Geburt der Tragödie rekurrierenden Titel seines Aufsatzes im Hamburger Ausstellungskatalog von 1983/84; vgl. HOFMANN 1983.

<sup>102</sup> Zum protestantischen Kirchenbau und seinen Charakteristika, vgl. HAMMER-SCHENK, Harold: Art. *Kirchenbau III: Kirchenbau des 16. bis 18. Jb. (Spätgotik bis Frühklassizismus)*, in: *Theologische Realenzyklopädie (TRE)*, Bd. 18, *Katechumenat/Katechumenen – Kirchenrecht*, Berlin/New York: De Gruyter 1989, S. 456 – 498. Der Autor stellt vor allem formale und stilistische Gemeinsamkeiten aller protestantischen Kirchenbauten bis ins 17. Jahrhundert fest (protestantische Kirchen sind meist gotisierende Hallenkirchen), die jedoch im Rahmen unserer Fragestellung nur von geringer Bedeutung sind.

<sup>103</sup> Vgl. hierzu LOEWENICH, Walter von: Art. *Bilder VI: Reformatorische und nachreformatorische Zeit*, in: *TRE*, Bd. 6, *Bibel – Böhmen und Mähren*, Berlin/New York: De Gruyter 1980, S. 546 – 557, hier S. 554.

<sup>104</sup> Zur Vielfalt des Protestantismusbegriffes, mit einer Übersicht über seine zeitgenössischen Spielarten, vgl. GRAF, Friedrich Wilhelm: *Der Protestantismus. Geschichte und Gegenwart* (C.H. Beck Wissen, 2108), München: Beck 2006.

und miteinander verglichen werden, um aus den Ergebnissen dieses komparativen Zugriffs eine Art protestantischen Minimalkonsens in der Bilderfrage zu extrahieren: zum einen der Standpunkt der eigentlich ‚reformierten‘ Kirche, die sich vorrangig aus der calvinistischen Position heraus entwickelt, und welchem die sozialwissenschaftliche Forschung mithin eine bis in die Moderne hineinragende *gesellschaftliche* Prägekraft zuschreibt,<sup>105</sup> zum anderen derjenige der lutherischen Partei, welcher von einigen Autoren im Feld der Kunstwissenschaft als Keimzelle für die Entwicklung der modernen *Kunst* angesehen wird.<sup>106</sup> Es soll untersucht werden, ob eine der beiden Strömungen auf die ein oder andere Weise bis in die Gegenwart fortwirkt. Insofern verstehen wir unter ‚Protestantismus‘ zunächst ein in zwei klar voneinander abzugrenzende Positionen zu differenzierendes Phänomen, dessen gemeinsames Charakteristikum am Ende des Kapitels herauszuarbeiten sein wird. Bereits zu Beginn der Untersuchung kann die Prämisse festgehalten werden, dass die protestantische Stellungnahme (beider analysierten Parteien) zur Bilderfrage meist *situativ* bedingt ist, und stets auf konkrete Entwicklungen reagiert. Daher widmen wir uns zur Rekonstruktion der beiden Positionen auch vorrangig den in Predigten sowie im Medium der Flugschrift und des Buches geäußerten Überlegungen, und tragen so auch zweier Spezifika der Reformationszeit Rechnung: erstens der neuen Rolle des Predigers in der reformierten Liturgie, und zweitens dem Aufkommen von Drucken als ein erstes massenhaft (re-)produzierbares Medium.<sup>107</sup>

<sup>105</sup> Vgl. WEBER, Max: *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus* (Beck'sche Reihe, 1614), München : Beck 32010 [EA in: *Archiv für Sozialwissenschaften und Sozialpolitik* 20 (1904), S. 1 – 54; sowie ebd. 21 (1905), S. 1 – 110; überarbeitete Fassung 1920]; sowie Kap. 4.1.

<sup>106</sup> Exemplarisch hierzu HOFMANN 1983, S. 46, sowie MAY, Gerhard: Art. *Kunst und Religion VI: Frühe Neuzeit*, in: TRE, Bd. 20, *Kreuzzüge – Leo XIII*, Berlin/New York : De Gruyter 1990, S. 274 – 292.

<sup>107</sup> Zur Rolle des Buchdruckes für die Genese der modernen Massenmedien, vgl. MCLUHAN, Marshall : *The Gutenberg galaxy. The making of typographic man*, London : Routledge and Kegan Paul 1962. Die Rolle von Drucken als Leitmedium der konfessionellen Kontroversen der Reformationszeit wird u.a. referiert bei JEZLER, Peter: *Die Reformation und die Bilderfrage*, in: DUPEUX/JEZLER/WIRTH 2000, S. 290f; sowie bei LUCKE, Peter: *Gewalt und Gegengewalt in den Flugschriften der Reformation* (Göppinger Arbeiten zur Germanistik, 149), Göppingen : Kümmerle 1974.

### 3.1 Das Ende der Bilder<sup>108</sup>

Peter Bürger verortet in seiner 1974 erstmals erschienenen *Theorie der Avantgarde*<sup>109</sup> die Keimzelle der Autonomie der Kunst, d.h. ihrer „Herauslösung (...) als einem besonderen Bereich menschlicher Aktivität“<sup>110</sup> in der höfischen Kunst der Renaissance und der in ihr wirksamen Unterscheidung zwischen materieller und ideeller Produktion. Während er das Fortwirken dieser hier scheinbar erstmals vorgenommenen Absonderung bis in die Moderne nachzuweisen sucht, verzichtet er auf eine historische Darstellung der Genese dieses Kunstverständnisses selbst, da die kunst- und sozialwissenschaftliche Forschungslage in dieser Hinsicht noch zu wünschen übrig lasse. Hans Belting's Untersuchung *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, 1990 erstmals erschienen und seither in zahlreichen Auflagen und Übersetzungen reaktualisiert, kann wohl für sich beanspruchen, diese Lücke zu füllen: Ihr kommt das Verdienst zu, durch die systematische Befragung der Modalitäten der Kunstwerdung die epistemologischen Kriterien der Kunstgeschichtsschreibung nachhaltig verschoben zu haben.<sup>111</sup> In seiner Schrift analysiert Belting das Bildverständnis des Christentums von der Spätantike bis zur Reformation, und konstatiert eine ab dem 15. Jahrhundert sich langsam durchsetzende und bis heute fortwirkende Privatisierung des Bildes.<sup>112</sup> War die Ikone, personales Bildnis des Heiligen und Beweis seiner Präsenz, in der katholischen sowie orthodoxen Lebenswelt des Mittelalters (mit kirchengeschichtlich bedingten graduellen Unterschieden) funktional noch stark in den kirchlichen Ritus

<sup>108</sup> In den folgenden Ausführungen wird es nicht zu vermeiden sein, dass die Begriffe ‚Bild‘ und ‚Kunst‘ mithin synonym verwandt werden, obgleich, wie in diesem Kapitel dargelegt wird, sie auf zwei gegensätzliche Bildkonzeptionen verweisen. Wir können im Zusammenhang dieser Untersuchung allerdings immer dort, wo nicht explizit zwischen den beiden Kategorien unterschieden wird, den einen durch den jeweils anderen ersetzen, da ‚Kunst‘ jenen Modus des Bildverständnisses bezeichnet, der sich in der frühen Neuzeit erstmals systematisch durchsetzt – und eben jene Epoche wird auf den folgenden Seiten analysiert.

<sup>109</sup> BÜRGER, Peter: *Theorie der Avantgarde* (edition suhrkamp, 727), Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974 [EA 1974].

<sup>110</sup> Ebd., S. 49.

<sup>111</sup> Um nur ein Beispiel für den Einfluss von Belting's Schrift zu nennen, sei darauf verwiesen, dass die französische Fassung des Textes (*Image et culte: Une histoire de l'image avant l'époque de l'art*, Paris: Cerf 1998) zum Literaturkanon des ersten Jahres des Masterstudienganges Museologie der Pariser *Ecole du Louvre* gehört. Angesichts des Umstandes, dass eine Qualifikation an dieser Hochschule in Frankreich noch immer den Königsweg für eine Tätigkeit im musealen Bereich bildet, kann davon ausgegangen werden, dass Belting zumindest mittelbar von einem Gutteil der heute in den Museen Frankreichs in leitender Funktion beschäftigten Angestellten rezipiert wurde.

<sup>112</sup> Die folgenden Ausführungen folgen, soweit nicht anders vermerkt, den Darstellungen bei BELTING 1990/2004.

eingebunden und theologisch normiert,<sup>113</sup> gingen die ab dem Spätmittelalter ausgefochtenen intrareligiösen Auseinandersetzungen mit einer Neuverortung des Bildverständnisses einher. Die Geschichte des ‚Bildes‘, worunter Belting ausschließlich die *imago*, das personale Bildnis versteht, erfährt um 1500 einen Bruch, da das Bild seither in den Kategorien von ‚Kunst‘, also eines sich in relativer Autonomie vollziehendem bildnerischen Schaffens, aufgeht. Bereits durch die klösterliche Mystik sowie den im ausgehenden Mittelalter verstärkt praktizierten Bildstiftungen durch wohlhabende Laien wird das Bild zunehmend zur Privatsache, neue Bildgattungen wie das seit dem 15. Jahrhundert in Westeuropa verbreitete Porträt, das Stifter- sowie das Andachtsbild legen von diesem Funktionswandel Zeugnis ab. Man kann versucht sein, diese Verschiebung der Funktion der Kunst als einen Vorgang der Säkularisierung zu betrachten, durch welchen ein ursprünglich der kirchlichen Sphäre vorbehaltenes Gut nunmehr in den weltlichen Gebrauch überführt wird. Diese materielle Form der Säkularisierung, stellt somit eine erste Form der Kommodifizierung des Bildes dar: Dem nunmehr privaten Bild wird systematisch ein Tauschwert zugewiesen; die Kunstwerdung zieht als eine der Erscheinungsweisen der durch Marx postulierten „ursprünglichen Akkumulation“ eine erste Korruption des rituellen Gebrauchswertes des Bildes nach sich, der im durch Benjamin konstatierten Ausstellungswert zu gipfeln scheint.<sup>114</sup> Der Tauschwert der Kunst wird fortan durch die Instanz des Marktes reguliert, welcher als eigenständige Wertsphäre dem kommodifizierten Bildobjekt objektive Tauschkriterien oktroyiert, die nicht mehr in seinem traditionellen Gebrauch, sondern ausschließlich in der Eigengesetzlichkeit des Marktes selbst begründet sind.

<sup>113</sup> Für die liturgische Rolle der Ikone in der orthodoxen Kirche und ihrer Abgrenzung zur „abendländischen Kunstauffassung“, vgl. THON, Nikolaus: *Ikone und Liturgie* (Spohia. Quellen östlicher Theologie, 19), Trier : Paulinus 1979, S. 107 – 203.

<sup>114</sup> Vgl. S. 18; sowie HINZ 1973, S. 112. Hinz bezieht sich hier auf die bourgeoise Vergesellschaftung des Bildes im 19. Jahrhundert; im Lichte des oben Dargestellten kann seine Diagnose jedoch auch bereits auf die Genese des Privatbildes angewandt werden, auf die Belting hinweist. Der Begriff der ‚ursprünglichen Akkumulation‘ bezeichnet in seiner Prägung durch Karl Marx die an die klassische Nationalökonomie in der Tradition von Adam Smith angelegte historische Schwelle einer ersten umfassenden Umwandlung von Geld, Produktions- oder Lebensmitteln in *Kapital*, sowie die damit einhergehende Scheidung des Arbeiters vom Eigentum an Vorgenanntem. Der Markt polarisiert sich nach Marx im 16. Jahrhundert erstmals und nachhaltig in Kapitalbesitzer und die Arbeiterschaft: „Die sog. ursprüngliche Akkumulation ist also nichts als der historische Scheidungsprozeß von Produzent und Produktionsmittel. Er erscheint als ‚ursprünglich‘, weil er die Vorgeschichte des Kapitals und der ihm entsprechenden Produktionsweise bildet.“; vgl. MARX, Karl: *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*, Bd. 1/1, *Der Produktionsprozeß des Kapitals* (Karl Marx – Friedrich Engels: Werke, 23), Berlin : Dietz 2001, S. 741 – 791, hier S. 742 [EA Hamburg : Otto Meissner 1867; der Text der vorliegenden Ausgabe folgt der vierten, von Friedrich Engels durchgesehenen und herausgegebenen Auflage, Hamburg 1890].

Die künstlerisch-schöpferische Dimension des Bildobjekts erfährt in der Renaissance nördlich und südlich der Alpen eine nie dagewesene Aufwertung. Das Bild zeugt nun nicht mehr von der Präsenz des Jenseitigen, sondern ist gänzlich im Diesseits verankert: Als Kunstwerk gibt es Auskunft über seinen physisch-materiellen Charakter selbst; erfüllt es repräsentative Aufgaben, kann es durch die in der Renaissance entwickelten künstlerischen Techniken veristischer Darstellung, wie beispielsweise die mathematische Fundierung perspektivischer Spielarten, immerhin für die Dinge der sinnlich wahrnehmbaren Wirklichkeit eine verlässliche Zeugenschaft für sich in Anspruch nehmen. In der Bildkritik der Reformation schließlich tritt eine massive Diskreditierung des traditionellen Bildes zu den sich langsam herausbildenden, genuin ‚künstlerischen‘ Bildgattungen hinzu: Die theologische Zurückweisung des Authentizitätsanspruches des Bildes im sakralen Bereich geht mit einer Neubestimmung seiner Funktion im Privatraum einher. An die Stelle des Bildes tritt nun die Kunst. Das Bild ist nicht mehr Beweis göttlicher Präsenz, sondern schlicht „Beleg von Kunst“,<sup>115</sup> der vom Künstler, welcher nun erstmals systematisch als Urheber des Bildes hervortritt, selbst durchgesetzt wird.<sup>116</sup> Der reformatorischen Infragestellung des Bildes im traditionellen liturgischen Gebrauch kommt insofern eine katalysierende Stellung zu, als dass hier eine Dialektik des Bildverständnisses ins Werk gesetzt wird, welche bis in unsere Zeit fortzuwirken scheint – die immer unvollkommene Unterscheidung zwischen der sakralen von der profanen Sphäre und der in ihnen jeweils zulässigen Bilder. Für die evangelische Position bilanziert Belting:

„Die leeren Wände in den Kirchen der Reformierten bezeugen die Abwesenheit der ‚abgöttischen‘ Bilder der Papisten. Sie sind das Symbol der gereinigten und entsinnlichten

<sup>115</sup> BELTING 1990/2004, S. 26. Hier soll jedoch kein kunstimmanenter Automatismus behauptet werden; welche Mechanismen die Kunstwerdung und die Perpetuierung dieses Konzeptes bis in die Gegenwart fortschreiben, wird im folgenden Kapitel zu untersuchen sein. Selbstverständlich wird Beltings Epochisierung auch mithin kritisch bewertet. So darf angenommen werden, dass die durch ihn vorgenommene Trennung zwischen Bild und Kunst an der Schwelle der Neuzeit differenziert werden muss, da sich auch bereits in Reaktion auf den Byzantinischen Bilderstreit phasenweise ein Bildverständnis durchsetzte, welches dem der Kunst gleich kam; vgl. hierzu BARBER, Charles: *From Image into Art: Art after Byzantine Iconoclasm*, in: *Gesta* 34 (1/1995), S. 5 – 10.

<sup>116</sup> Der Status des Kunstobjekts käme damit sowohl in der europäischen Kunstgeschichte als auch im bildnerischen Schaffen der anderen Kulturen der Welt dem eines Zombies gleich; die Kunst wäre der Wiedergänger des Bildes im Galerieraum. Ob die funktionale Ablösung des Bildes durch die Kunst ohne Rest aufgeht, kann allerdings bezweifelt werden: Bildzeugnisse moderner Wallfahrtsorte sind nur ein allzu augenfälliges Beispiel für eine irritierende Kontinuität des Bildes. Vgl. hierzu STOCK, Alex: *Diesseits und jenseits der Kunst. Bildtheologische Anmerkungen*, in: NORDHOFEN 2001, S. 117 – 130.

Religion, die nun auf das Wort schwört. Die gefüllten Wände der Bilderkabinette, für die sich Luther nicht interessiert, zeugen dagegen für die Präsenz der Malerei, die man in Schlüsselwerken von Gattungen und Künstlern sammelt. Die entstehende Kunstsammlung ist vom Verdikt gegen die Bilder in den Kirchen nicht betroffen. Hier erhalten Bilder, die in der Kirche ihre Funktion verloren, neue Funktionen in der Repräsentation von Kunst.“<sup>117</sup>

Das hier bereits angedeutete und im Folgenden eingehender zu untersuchende (unbeabsichtigte) Zugeständnis einer autonomen Kunstsphäre, die sich dem theologischen Zugriff entzieht, die Scheidung zulässiger profaner von problematischen sakralen Bildern, in der sich die Abtrennung eines neuen von einem alten Kunstverständnis vollzieht, lässt uns zunächst mit einem (wie zu zeigen sein wird, pseudo-)paradoxalen Problem zurück: *Morphologisch* weist der White Cube große Ähnlichkeit mit den purifizierten *Sakralräumen* protestantischer Kirchen auf,<sup>118</sup> die in ihm zur Aufführung gebrachte Kunst hingegen gehört nach der Lesart Beltings dem Bereich des *Profanen* an – und das, obwohl im White Cube Mechanismen wirken, die, wie bereits gezeigt wurde, eher Parallelen mit einem sakralisierenden Weihevorgang aufweisen.<sup>119</sup> Wie ist der White Cube als *Sakralraum* zur Durchsetzung von *profaner* Kunst befähigt?

### 3.2 *Eidola*

Die in der Reformation vorgenommene Unterscheidung zwischen ‚Bild‘ und ‚Kunst‘ speist sich auch aus kunstimmanenten Quellen: Sie koinzidiert mit einer bis dato unerhörten Hochphase des Bildes, welches durch die Verfeinerung gerade der malerischen Mittel und Techniken erstmals ein wirklichkeitstreues Abbild zu evozieren in der Lage war.<sup>120</sup> Eine Regulierung des Bildes scheint hier somit zu jenem historischen Zeitpunkt besonders geboten, als es sein bisher größtes mimetisches Vermögen entfaltet. Diese ontologische Unterscheidung zwischen ‚Bild‘ und ‚Kunst‘

<sup>117</sup> BELTING 1990/2004, S. 510. Allerdings differenziert Belting hier nicht zwischen den mithin stark voneinander abweichenden Positionen der einzelnen Parteien, wie sie in den folgenden Kapiteln (3.2 sowie 3.3) dargestellt werden. Ungeachtet seiner hier nur implizit geäußerten Verallgemeinerung ist es in diesem Kontext indes interessant, dass Belting ähnlich der eingangs besprochenen Darstellung des Weißen bei Melville die symbolische Dimension, die *Sichtbarkeit* der Abwesenheit der Bilder betont, und so auf das positive Darstellungsvermögen der Leere ebenso hinweist, wie die postmodernen Architekturtheoretiker dies für die Bauten des Modernismus tun; vgl. ‚Fixierungen des Sublimen‘.

<sup>118</sup> Vgl. S. 36 – 39.

<sup>119</sup> Vgl. S. 15 – 18.

<sup>120</sup> Vgl. LENTES, Thomas: *Zwischen Adiaphora und Artefakt. Bildbestreitung in der Reformation*, in: HOEPS, Reinhard (Hrsg.): *Handbuch der Bildtheologie*, Bd. 1, *Bild-Konflikte*, Paderborn et al. : Schöningh 2007, S. 213 – 240, hier S. 231 – 233.

birgt ikonoklastisches Potential, da sie ein normatives Urteil über die in ihren Definitionsbereich fallenden Objekte impliziert, und so in Kategorien von Legitimität und Illegitimität operiert. Hierdurch ist der die Unterscheidung Treffende in der Lage, dem Bildgegenstand sein Existenzrecht zu-, aber ebensovot abzuerkennen. Die Differenzierung von ‚Bild‘ und ‚Kunst‘ scheidet so – je nach sakralem oder profanem Kontext – zulässige von unzulässigen Bildern, *Ikonen* von *Idolen*, und rechtfertigt ihre Beibehaltung oder ihre Zerstörung.

Bereits in unseren modernen Begriffen von Bildersturm oder -verehrung ist ein Werturteil verborgen, welches auf die in der Reformation wirksame Verschiebung verweist:<sup>121</sup> Wir sprechen bei Bilderzerstörungen von *Ikonoklasmus*, und bei seinem Gegenstück, der Bilderverehrung bzw. –anbetung, von *Idolatrie*. Umgekehrt (also: *Idoloklasmus* und *Ikonolatrie*) wären die Begriffe nicht denkbar, da sie so ihrer eindeutig pejorativen Dimension entbehren würden; beide beziehen zum beschriebenen Phänomen kritisch Stellung. So bezeichnet *eidos* (εἶδος) im Altgriechischen das äußere Erscheinen von Gegenständen, ein Schein- oder Trugbild. *Eikon* (εἰκών) hingegen beschreibt ein Ebenbild, impliziert also die Dimension von im Objekt aufscheinender Wahrhaftigkeit. *Idole* sind somit diejenigen Bildwerke, denen Falschheit unterstellt wird, während als *Ikonen* jene Bilder bezeichnet werden, welchen ein über ihre Bildwirklichkeit hinaus wirkender Geltungsanspruch zugestanden wird. ‚Idolatrie‘ und ‚Ikonoklasmus‘ bringen im Grunde den selben Vorwurf zum Ausdruck – nämlich den, jeweils die falschen Bilder anzubeten (Götzen ohne Wahrheitsanspruch) oder zu zerstören (wahrhaftige Abbilder des Transzendenten). Es ist für uns daher im Folgenden von besonderem Interesse, einige der Schriften der Reformationszeit, deren Autoren Stellung zum Bildersturm beziehen, eingehender zu untersuchen, da in ihnen die graduellen Unterschiede in der Wahrnehmung der Bilderfrage deutlich durchscheinen. Sind alle Ikonen schlicht Idole, oder sind Idole bloß „die Bilder der anderen“?<sup>122</sup>

<sup>121</sup> Für die folgenden Ausführungen, vgl. BELTING 2006, S. 14; 175f.

<sup>122</sup> Ebd. Belting verweist hier auf eine Typologie der Ikonoklasten in Anlehnung an diejenige, welche Bruno Latour in einem Essay anlässlich der großen *Iconoclash*-Ausstellung 2001 im ZKM|Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe etabliert; vgl. LATOUR, Bruno: *Iconoclash, oder: Gibt es eine Welt jenseits des Bilderkrieges?* (Publikation anlässlich der Ausstellung *Iconoclash. Jenseits der Bilderkriege in Wissenschaft, Religion und Kunst*, vom 04.05.2002 bis zum 04.08.2002 im ZKM|Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe),



Die radikalste Position hinsichtlich der Bilder wird durch Andreas Rudolf Bodenstein, genannt Karlstadt, in seiner Schrift *Von abtuhung der Bylder* vertreten:<sup>123</sup> Sie erscheint in Wittenberg am 27. Januar 1522, nach mehrmonatigen Unruhen angesichts einer sich in den Hauptvertretern der sogenannten Wittenberger Bewegung (Karlstadt selbst, sowie Gabriel Zwilling und Justus Jonas) sich kristallisierenden Opposition gegen die Aufstellung von Bildwerken in der Wittenberger Stadtkirche.<sup>124</sup> Der Rat der Stadt beschließt am 24. Januar die Entfernung der Bilder aus der Kirche, worauf Karlstadt in seiner Flugschrift Bezug nimmt. Er begrüßt das Vorhaben der Stadtobersten, die „betrüglliche[n] bilder vnd Olgetzen“<sup>125</sup> aus dem Kirchenraum zu entfernen, als „eyn nottliche reformation vnd ein alten loblichen Christlichen gebrauch“,<sup>126</sup> und sucht die Wittenberger Praxis unter Rekurs auf die Heilige Schrift zu rechtfertigen. Bildwerke in Gotteshäusern verstießen gegen das erste mosaische Gesetz,<sup>127</sup> da sie ihren Anbetern gleichsam Abgötter seien. Karlstadt belegt diese dem Objekt allein geltende Verehrung anhand der oftmals prachtvollen Ausstattung der im Kircheninnern versammelten Bilder, sowie der ihnen entgegengebrachten Ehrerbietung. Auch das darauf folgende Gebot untersage die zeitgenössische Praxis der Bilderdevotion, da es schlichtweg jede bildliche Darstellung Gottes verbietet.<sup>128</sup> Karlstadt widerspricht vehement dem auf

Berlin : Merve 2002. Auf diese Typologie wird später noch in einer weiteren Anmerkung (vgl. Anm. 158) zurückzukommen sein.

<sup>123</sup> BODENSTEIN, Andreas Rudolf, gen. KARLSTADT: *Von abtuhung der Bylder / Vnd das keyn Betdler vnther den Christen seyn soll* (Kleine Texte für theologische und philologische Vorlesungen und Übungen, 74; Faksimile der EA Wittenberg : Nickell Schyrlentz 1522), Bonn : Marcus und Weber 1911.

<sup>124</sup> Die Forschungsliteratur gerade zu Karlstadts Schrift ist, wohl aufgrund ihres exemplarischen Charakters für alle weiteren Entwicklungen, Legion. Für die folgenden Ausführungen, vgl. WIRTH, Jean: *Andreas Bodenstein von Karlstadt rechtfertigt anfangs 1522 die ersten ikonoklastischen Maßnahmen in Wittenberg theoretisch*, in: DUPEUX/JEZLER/WIRTH 2000, S. 294; SCHNITZLER, Norbert: *Ikonoklasmus – Bildersturm. Theologischer Bilderstreit und ikonoklastisches Handeln während des 15. und 16. Jahrhunderts*, München : Fink 1996, S. 237 – 254; ULLMANN, Ernst: *Karlstadts Schrift , Von Abtuhung der Bylder’, ihre Entstehung und ihre Folgen*, in: CHRISTIN, Olivier/GAMBONI, Dario (Hrsg.): *Krisen religiöser Kunst. Vom 2. Nicaenum bis zum 2. Vatikanischen Konzil*, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l’homme 2000, S. 111 – 119; sowie SCAVIZZI, Giuseppe: *Arte e architettura sacra. Cronache e documenti sulla controversia tra riformati e cattolici (1500 – 1550)* (Collana interpretazioni e documenti, 2), Rom : Casa del Libro 1981, S. 58 – 63.

<sup>125</sup> BODENSTEIN 1522/1911, S. 1.

<sup>126</sup> Ebd.

<sup>127</sup> Ex 20,1–3: „Dann sprach Gott alle diese Worte: Ich bin Jahwe, dein Gott, der dich aus Ägypten geführt hat, aus dem Sklavenhaus. Du sollst neben mir keine anderen Götter haben.“; sowie homolog in Dtn 6,5f.

<sup>128</sup> Im Alten Testament finden sich zahlreiche Stellen, die auf ein göttliches Bilderverbot hinweisen. Exemplarisch seien hier nur dessen explizite Nennungen im Rahmen des Dekalogs aufgeführt; vgl. Ex 20,4–6: „Du sollst Dir kein Gottesbild machen und keine Darstellung von irgend etwas am Himmel droben, auf der Erde unten oder im Wasser unter der Erde. Du sollst Dich nicht vor anderen Göttern niederwerfen und dich nicht verpflichten, ihnen zu dienen. Denn ich, der Herr, dein Gott, bin ein eifersüchtiger Gott: Bei denen, die mir feind sind, verfolge ich die Schuld der Väter an den Söhnen, an der dritten und vierten Generation; bei denen, die mich lieben und auf meine Gebote achten, erweise ich Tausenden meine Huld.“; sowie Dtn 5,8–10. Zu einem generellen Bilderverbot

Gregor den Großen zurückgehenden Diktum, die Bilder seien die Schrift der Laien,<sup>129</sup> und hält diesem einige Bibelstellen entgegen, welche er auf das Primat des göttlichen Wortes hin interpretiert. Auch den eventuellen Einwand, die Darstellung Christi sei durch seine Inkarnation gerechtfertigt, lässt Karlstadt nicht gelten: Gott offenbare sich allein durch den Geist, die körperlich-bildliche Dimension Christi selbst sei dem gegenüber nachrangig. Des weiteren beruft sich Karlstadt auf Paulus, der sich im ersten Korintherbrief gegen den Götzendienst in der durch ihn gegründeten Gemeinde wendet;<sup>130</sup> Bilder, so Karlstadt, stünden der Seligwerdung der Laien regelrecht im Weg. Gott könne sich nicht in der bloßen Materialität von Bildnissen manifestieren, da diese menschengemacht sind: „Vnßere bilder haben keynen vrsprung von gott ya sie seind von got verboten.“<sup>131</sup> Bilder zeugen nicht von der Präsenz Gottes, sondern seien bloße Zeugen ihrer selbst. Aufgrund ihres diesseitigen Ursprungs sei es auch nicht möglich, Bilder als Vermittler zwischen menschlicher und göttlicher Sphäre zu betrachten; die dem Bild entgegengebrachte Ehrerbietung ginge nicht auf den Abgebildeten über: „Alle die got worhafftiglich anbeten die beten got ym geist an. (...) Alle die got in bildern anbeten die beten ym yn lügen ann.“<sup>132</sup> Die Verehrung der Bilder trage Züge der Prostitution, sodass die zeitgenössischen Kirchen „billich hurheußner sollen geacht werden ßo bilder in yenen gestelt vnd geert werden.“<sup>133</sup> Auch gegen das Argument, das mosaische Bilderverbot besitze keine Gültigkeit für die Christen, da es als Teil des Alten Testaments nur für

ausgeweitet findet sich das Gebot in Dtn 4, 16–19: „Laufft nicht in euer Verderben, und macht euch kein Gottesbildnis, das irgend etwas darstellt, keine Statue, kein Abbild eines männlichen oder weiblichen Wesens, kein Abbild irgendeines Tiers, das auf der Erde lebt, kein Abbild irgendeines gefiederten Vogels, der am Himmel fliegt, kein Abbild irgendeines Tiers, das am Boden kriecht, und kein Abbild irgendeines Meerestiers im Wasser unter der Erde.“

<sup>129</sup> Gregor der Große (um 540 – 604) selbst spricht in diesem Zusammenhang eigentlich von Bildern als ‚Schrift der Ungelehrten‘ (*quod legentibus scriptura, hoc idiotis praestat pictura*); erst später machte Durandus in seiner Zusammenfassung der gregorianischen Position daraus die *littera laicorum*, vgl. ZINK, Markus: *Theologische Bildhermeneutik. Ein kritischer Entwurf zu Gegenwartskunst und Kirche*, Münster/Hamburg/London: Lit 2003, S. 314; sowie GREGOR DER GROßE: *Ad Serenum Massiliensem Episcopum*, in: NORBERG, DAG (Hrsg.): *Gregor der Große, Registrum epistularum. Libri VIII–XIV, Appendix* (Corpus Christianorum Series Latina 140 A), Turnhout: Brepols 1982, XI, 10 [Oktober 600].

<sup>130</sup> 1 Kor 10,14: „Darum, liebe Brüder, meidet den Götzendienst!“; im griechischen Text spricht Paulus hier explizit von *eidolatria*, vgl. BELTING 2006, S. 15.

<sup>131</sup> BODENSTEIN 1522/1911, S. 11.

<sup>132</sup> Ebd., S. 18. Damit bezieht Karlstadt Stellung gegen Basilius den Großen (um 330 – 379), der den Übergang der Ehrerbietung vom Bild auf den Abgebildeten aus der Homonymie von Gottvater und Christus heraus begründet. Zu den theologischen Positionen zum Bilderkult bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts, vgl. WIRTH, Jean: *Soll man Bilder anbeten? Theorien zum Bilderkult bis zum Konzil von Trient*, in: DUPEUX/JEZLER/WIRTH 2000, S. 28 – 37; sowie Kap. 5. Der Primat des göttlichen *logos* geht zurück auf einen Vers im Johannes-Evangelium; Joh 4,24: „Gott ist Geist, und die ihn anbeten, müssen ihn im Geist und in der Wahrheit anbeten.“

<sup>133</sup> BODENSTEIN 1522/1911, S. 21.

die Juden verbindlich sei, verwehrt sich Karlstadt, und führt an, Christus selbst hätte sich und sein Wirken in der direkten Nachfolge der heilsgeschichtlichen Ereignisse des Alten Testaments verortet.

Obschon Karlstadt in seiner Schrift die Wahrhaftigkeit des Bildes scheinbar fundamental infrage stellt, ist das Titelblatt der Flugschrift (Abb. 12) selbst recht konventionell bildlich ornamentiert: Der Titelschriftzug wird von zwei Karyatiden gerahmt, und am unteren Bildrand findet sich gar eine figürliche Darstellung, welche an die alttestamentarische Legende des Isaakopfers angelehnt sein könnte.<sup>134</sup> Am Titelblatt von Karlstadts Flugschrift wird somit deutlich, dass auch er in seiner vermeintlichen Extremposition zumindest implizit noch zwischen zulässigen und unzulässigen Bildern differenziert. Im Kirchenraum selbst seien Bilder rundweg abzulehnen, da diese dort zwangsläufig zum Götzendienst verleiteten. Es scheinen aber auch bei Karlstadt andere Kontexte und Zwecke denkbar, in denen man sich des Bildes bedienen kann. Indes waren es gerade seine fundamentalen Bildkritiken, die unmittelbar nach der Veröffentlichung des Traktats das meiste Gehör fanden: In den ersten Februartagen des Jahres 1522 kommt es in Wittenberg zu tumultartigen Szenen; die Bürgerschaft der Stadt stürmt die Pfarrkirche und zerstört einen Gutteil der Bildwerke.

Mit der Schrift Karlstadts wird eine radikal bilderfeindliche Position innerhalb der reformatorischen Kräfte erstmals deutlich und systematisch artikuliert. Wenngleich dem durch die Bildverdammung initiierten bilderstürmerischen Impetus innerhalb Wittenbergs aufgrund der raschen Rückkehr Luthers von der Wartburg nur eine kurze Lebensdauer beschieden war,<sup>135</sup> flammt diese ikonoklastische Haltung auch in den späteren Schriften Ulrich Zwinglis und vor allem in denen Johannes Calvins wieder auf – wobei eine erstaunliche argumentative Kongruenz zwischen ihren bildtheologischen Erörterungen und Karlstadts Traktat festzustellen ist: Zwingli<sup>136</sup> verfolgt in Zürich ob der dortigen Praxis der Bildverehrung zunächst einen konzilianteren Kurs; angesichts vereinzelter bilderstürmerischer Akte in der Stadt und

<sup>134</sup> Dieser Verdacht, formuliert als Kritik an der Stringenz Karlstadts, findet sich bei BELTING 2006, S. 178.

<sup>135</sup> Luther hatte sich angesichts der gegen ihn verhängten Reichsacht inkognito als ‚Junker Jörg‘ aus Wittenberg auf die Wartburg zurückgezogen, vgl. Kap. 3.3.

<sup>136</sup> Für die folgenden Ausführungen, vgl. GARSIDE, Charles: *Zwingli and the Arts* (Yale Historical Publications, 83), New Haven/London: Yale University Press 1966, S. 146 – 178; sowie LOEWENICH 1980, S. 551 – 553.

ihrer Umgebung plädiert er für ein geordnetes und durch Mehrheitsbeschluss der Gemeinden zu legitimierendes Entfernen der Bilder aus dem Kirchenraum. Bildliche Darstellungen Gottes, so Zwingli 1523 in seiner Schrift *Eine kurze christliche Einleitung*,<sup>137</sup> seien von Gott verboten, sofern sie zur Anbetung verleiten; das mosaische Bilderverbot sei somit als Ergänzung zum ersten Gebot zu verstehen. Nichtsdestotrotz bestehe das wirksamste Mittel gegen Götzenbilder nicht in ihrer Entfernung (wenngleich er diese im Falle von Altarbildern als unabdingbar erachtet), sondern vielmehr in der aktiven Predigt gegen diese. Nach dem ‚Götzenkrieg‘ in Zürich jedoch, der nahezu chirurgischen Entfernung und Zerstörung sämtlicher Bildwerke aus den Kirchen der Stadt unter Beteiligung Zwinglis selbst,<sup>138</sup> bezieht er erneut theoretisch Stellung zur Bilderfrage, und gelangt zu eindeutigeren Schlussfolgerungen: 1525 erläutert er in seiner *Antwort, Valentin Compar gegeben*<sup>139</sup> dass er sich zwar weder den Ikonoklasten noch den Ikonodulen zurechne, dennoch verpflichte das erste Gebot die Gläubigen zur unbedingten Entfernung von Bildern aus dem Kirchenraum. In diesem würden sie nahezu zwangsläufig zu Götzen, zumal einige so ‚hüererisch‘ gemalt wären, dass sie regelrecht zur Unzucht verleiteten. Er nimmt indes eine zentrale Unterscheidung vor: Das Bilderverbot richte sich nur gegen solche Bilder, die angebetet werden. Entsprechend wurden in Zürich sowohl die Glasfenster als auch die Sitzfigur Karls des Großen am Südturm des Münsters von der durch Zwingli begleiteten Purifizierungsaktion verschont. Während Karlstadt eine Art idolatrischen Automatismus behauptet, nach welchem jedwedes Bildwerk im Kirchenraum zur Anbetung verleite, infolgedessen auch angebetet werde, und so per se unzulässig sei, macht Zwingli die Zulässigkeit des Bildes im Kirchenraum von der konkreten Anbetungspraxis, die an ihm vollzogen wird, abhängig. Bilder, die ohne devotionalen Kult rein zur Zierde des Baus fungieren, duldet er; jedoch kann auch er sich über die reine Ornamentierung hinaus keinen

<sup>137</sup> ZWINGLI, Ulrich: *Eine kurze christliche Einleitung*, in: EGLI, EMIL (Hrsg.): *Huldreich Zwinglis sämtliche Werke*, Bd. 2 (Corpus reformatorum, 89), Zürich : Theologischer Verlag 1908, S. 626 – 663.

<sup>138</sup> Für eine Schilderung der Ereignisse vom 20.06. bis zum 02.07.1524, vgl. GARSIDE 1966, S. 159f.

<sup>139</sup> ZWINGLI, Ulrich: *Eine Antwort, Valentin Compar gegeben*, in: EGLI, EMIL (Hrsg.): *Huldreich Zwinglis sämtliche Werke*, Bd. 4 (Corpus reformatorum, 91), Zürich : Theologischer Verlag 1927, S. 35 – 159. Compar war Landschreiber des Kantons Uri, und verfasste gegen Ende des Jahres 1524 oder im Frühjahr 1525 eine Kritik der theologischen Lehre des Reformators, die sich unter anderem auch auf seine Bilderfeindlichkeit bezog. Leider ist das Originaldokument verloren.

legitimen Gebrauch des Bildes im Kirchenraum vorstellen. Die Bildtheologie nach Zwingli bildet die Grundlage für dasjenige Bildverständnis, welches sich in den reformierten Kirchengebieten allgemein durchsetzen sollte.<sup>140</sup>

Wie oben bereits angedeutet, wurde Karlstadt ob der Rückkehr Luthers nach Wittenberg eine systematische Umsetzung seiner Bildkritik verwehrt: Er musste zunächst Wittenberg und schließlich Sachsen verlassen; von 1534 war er bis zu seinem Tod 1541 in Basel als Pfarrer und Professor tätig.<sup>141</sup> Als die unmittelbarste Konkretisierung seines Traktats in einer Politik des Bildes kann das theologische Wirken Johannes Calvins in Genf gesehen werden:<sup>142</sup> Auf sein Betreiben hin werden dort 1535 *sämtliche* Bildwerke aus den Kirchen der Stadt dauerhaft entfernt. In seinem erstmals 1536 erschienenen und bis 1559 in zahlreichen Fassungen bearbeiteten Hauptwerk, der *Institutio christianae religionis*,<sup>143</sup> sucht Calvin unter anderem diesen Schritt systematisch zu rechtfertigen: Calvin postuliert entsprechend des johanneischen Diktums,<sup>144</sup> Gott sei Geist und müsse als solcher angebetet werden. Das alttestamentarische Bilderverbot habe auch für das Christentum fortdauernde Gültigkeit, was durch das Neue Testament bezeugt werde. Er stimmt mit Karlstadt in der Ansicht überein, Bildern komme keinerlei pädagogischer Wert zu; auch weist er die Rolle des Bildes als Schrift für die Illiteraten zurück, da er in bildlichen Darstellungen Gottes die Gefahr eines sich unterschwellig durchsetzenden blasphemischen Anthropomorphismus angelegt sieht. Indes gesteht er die Notwendigkeit eines dem menschlichen Fassungsvermögen gemäßen Bildes des Göttlichen als anthropologische Grundkondition aller Gläubigen ein. Entsprechend des ebenfalls von Karlstadt postulierten Primats des göttlichen Wortes räumt Calvin jedoch der Predigt allein das Vermögen ein, die Gläubigen hierin zu unterweisen. Zwar gibt er im Gegensatz zu Karlstadt explizit zu, dass auch zulässige Bilder vorstellbar seien (Bilder mit historischen Darstellungen seien mithin in der Lage, den

<sup>140</sup> MAY 1990, S. 281.

<sup>141</sup> Für die unmittelbaren Auseinandersetzungen im Zuge der Rückkehr Luthers nach Wittenberg, vgl. SCAVIZZI 1981, S. 63 – 73; sowie BRECHT, Martin: *Martin Luther*, Bd. 2, *Ordnung und Abgrenzung der Reformation 1521 – 1532*, Stuttgart : Calwer Verlag 1986, S. 66 – 72.

<sup>142</sup> Für die folgenden Ausführungen, vgl. MAY 1990, S. 281; sowie LOEWENICH 1980, S. 553f.

<sup>143</sup> CALVIN, Johannes: *Unterricht in der christlichen Religion*, Neukirchen-Vluyn : Neukirchener 1997 [nach der letzten Ausgabe von 1559 übersetzt und bearbeitet von Otto Weber; online verfügbar unter: [http://www.calvin-institutio.de/display\\_page.php?elementId=61](http://www.calvin-institutio.de/display_page.php?elementId=61), letzter Zugriff am 15.12.2010].

<sup>144</sup> Vgl. Anm. 132.

Betrachter über die dargestellten Geschehnisse zu belehren), jedoch seien auch diese im Kirchenraum rundweg abzulehnen. Bilder sind für ihn als Verletzung der Majestät Gottes im Kirchenraum untersagt – selbst das Kreuz als Symbol hält er für überflüssig, solange die Kreuzigung in der Predigt evoziert wird.<sup>145</sup>

### 3.3 *Adiaphora*

In Anbetracht der oben exemplarisch vorgestellten theologischen Differenzen zwischen den einzelnen Positionen der antikatholischen Reformation des 16. Jahrhunderts kann diese keineswegs als homogenes Phänomen verstanden werden; vielmehr ist es ob der manifesten Unterschiede zwischen den einzelnen Standpunkten ihrer Hauptvertreter geradezu zwingend, von „Reformationen“<sup>146</sup> zu sprechen, um der Pluralität, in der sich die Bewegung darstellt, Rechnung zu tragen. Die oben besprochenen Bildtheologien<sup>147</sup> sind der ‚reformierten‘ Position zuzurechnen, welche sich hauptsächlich in Fragen der Abendmahlslehre von derjenigen der Lutheraner unterscheidet: Während letztere dieses als Sakrament im vollen Umfang, d.h. als symbolische Handlung, in welcher göttliches Heilswirken manifest wird (Leib und Blut Christi sind wahrhaftig in der Gestalt von Wein und Brot im Abendmahl gegenwärtig), beibehalten, wird diese Ansicht von den Vertretern des reformierten Standpunktes als magisches Ritual abgelehnt. Das Abendmahl hat hier nurmehr den eingeschränkt sakramentalen Status einer zeichenhaften Handlung.<sup>148</sup> Ebenso wie sich hier in der lutherischen Position eine konziliantere Haltung gegenüber der bestehenden altgläubigen Praxis abzeichnet, wird die Frage nach dem Bild durch Luther generell in weniger apodiktischer Weise beantwortet als in den Schriften der Reformierten.<sup>149</sup>

<sup>145</sup> Zur Zeichenhaftigkeit des Kreuzes und dessen Tradition seit dem Byzantinischen Bilderstreit, vgl. BELTING 1990/2004, S. 175 – 177.

<sup>146</sup> GRAF 2006, S. 10.

<sup>147</sup> Vgl. Kap. 3.2.

<sup>148</sup> Vgl. hierzu auch die oben (S. 39) erwähnten lutherischen und reformierten Glaubensbekenntnisse von 1530, welche diesen konfessionellen Positionenstreit zum Ausdruck bringen; MELANCHTON, Philipp: *Confessio Augustana*, in: [N.N.] (Hrsg.): *Die Bekenntnisschriften der evangelisch-lutherischen Kirche*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1930, S. 50 – 137, hier Art. 10 [online verfügbar auf: <http://www.reformatio.de/pdf/CAL-AT-DT.PDF>, letzter Zugriff am 16.12.2010].

<sup>149</sup> Die folgenden Ausführungen beziehen sich, soweit nicht anders angegeben, auf PREÜB, Hans: *Martin Luther der Künstler*, Gütersloh: Bertelsmann 1931, S. 51 – 66; sowie LOEWENICH 1980, S. 548 – 550.

Auch Luther bedient sich zur Diffamierung kirchlicher Bildwerke des bereits bei Karlstadt verwandten Terminus des ‚Ölgötzen‘,<sup>150</sup> und die Wiedergabe der im paulinischen Diktum angelegten *eidolatria* als ‚Götzendienst‘ geht auf seine Bibelübersetzung zurück – allerdings nimmt er überhaupt erst systematisch zur Bilderfrage Stellung, um eben die von Karlstadt verfochtene radikale Position und ihre bilderstürmerischen Konsequenzen in Wittenberg zurückzuweisen: Angesichts der Ereignisse in der Stadt beschließt Luther, der seit 1521 als ‚Junker Jörg‘ auf der Wartburg untergetaucht war, um sich ob der über ihn verhängten Reichsacht in Sicherheit zu bringen, am 1. März 1522, nach Wittenberg zurückzukehren. In den zwischen dem 9. und dem 16. März 1522 (der *Invocavit*-Woche) in der Stadtkirche gehaltenen Predigten nimmt er Stellung zum vollzogenen Bildersturm und seiner theoretischen Grundlage.<sup>151</sup> Im Gegensatz zu Karlstadt, Zwingli, und Calvin formuliert Luther hier explizit, dass Bilder „unnoettig, sonder frey sein, wir mügen sie haben oder nicht haben“,<sup>152</sup> wenngleich er konzediert, dass es wünschenswert wäre, man käme gänzlich ohne sie aus. Das im Dekalog ausgesprochene Bilderverbot richtet sich nur gegen die Anbetung, nicht aber gegen die Anfertigung und den Besitz von Bildern – sonst hätte Moses mit der Errichtung der ehernen Schlange schließlich gegen das von ihm selbst empfangene Gebot verstoßen.<sup>153</sup> Mit Paulus argumentiert Luther, dass die gewaltsame Entfernung von Bildern nur die Bildverehrer in ihrer Position zu bestärken, nicht aber die Abgötter aus ihren Herzen zu tilgen vermöge.

Die ausführlichste Auseinandersetzung mit Karlstadt und der von ihm aufgeworfenen Bilderfrage nimmt Luther jedoch erst in seiner 1525 erschienenen Schrift *Wider die himmlischen Propheten, von den Bildern und Sakrament* vor:<sup>154</sup> Er bezieht darin Stellung gegen die Bilderstürme in Straßburg und Zürich, und

<sup>150</sup> Vgl. S. 46.

<sup>151</sup> Vgl. hierzu LUTHER, Martin: *Ein ander Sermon D.M. Luthers am dinstag nach Invocavit*, in: PIETSCH, Paul (Hrsg.): *D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. X/3, *Predigten 1522*, Weimar : Böhlau 1905, S. 21a – 30a [11. März 1522]; sowie ders.: *Ein Sermon durch M.L. Mittwoch nach Invocavit gepredigt*, ebd., S. 30c – 40a.

<sup>152</sup> Ebd., S. 26a.

<sup>153</sup> Num 21,7–9: „Die Leute kamen zu Mose und sagten: Wir haben gesündigt, denn wir haben uns gegen den Herrn und gegen Dich aufgelehnt. Bete zum Herrn, dass er uns von den Schlangen befreit. Da betete Mose für das Volk. Der Herr antwortete Mose: Mach Dir eine Schlange, und hänge sie an einer Fahnenstange auf. Jeder, der gebissen wird, wird am leben bleiben, wenn er sie ansieht. Mose machte also eine Schlange aus Kupfer und hängte sie an einer Fahnenstange auf. Wenn nun jemand von einer Schlange gebissen wurde und zu der Kupferschlange aufblickte, blieb er am Leben.“

<sup>154</sup> LUTHER, Martin: *Wider die himmlischen Propheten, von den Bildern und Sakrament*, in: DRESCHER, Karl (Hrsg.): *D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. XVIII, *Schriften 1525*, Weimar : Böhlau 1908, S. 62 – 125.

postuliert in Anlehnung an seine Ausführungen in den *Invocavit-Predigten* von 1522, dass eine Entfernung von Bildwerken aus den Kirchenräumen nur unter geregelter Führung der Obrigkeit überhaupt von Erfolg gekrönt sein könne. Ähnlich den Ausführungen Calvins geht auch er hier von der anthropologischen Prämisse einer allgemein bildlichen Vorstellung aus – doch zieht Luther hieraus gänzlich konträre Schlüsse. Es liege in der Natur des Menschen selbst begründet, dass sich beim Vernehmen oder Lesen eines Begriffes unweigerlich in ihm ein inneres Bild dieses Begriffes abzeichne; die Vorstellungskraft des Menschen sei bildhaft. Luther führt aus:

„So weys ich auch gewiss, das Gott wil haben, man solle seyne werck hoeren und lesen, sonderlich das leyden Christi. Soll ichs aber hoeren odder gedencken, so ist myrs unmueglich, das ich nicht ynn meym hertzen sollt bilde davon machen, denn ich wolle, odder wolle nicht, wenn ich Christum hore, so entwirfft sich ynn meym hertzen eyn mans bilde, das am creutze henge, gleich als sich meyn andlitz naturlich entwirfft yns wasser, wenn ich dreyn sehe, Ists n̄ nicht sunde sondern gut, das ich Christus bilde ym hertzen habe, Warumb sollts sunde seyn, wenn ichs ynn augen habe? syntemal das hertze mehr gillt denn die augen und weniger soll mit sunden befleckt seyn denn die augen, als das da ist der rechte sitz und wonunge Gottes.“

Entgegen dem calvinistischen Postulat eines unbedingten Primats des göttlichen Wortes sieht Luther in der Bildhaftigkeit der menschlichen Vorstellung eine mögliche Begründung für den pädagogischen Einsatz der Bilder, und geht damit selbst über das Zugeständnis Zwinglis hinaus, der Bilder zu reinem Zierat erklärt. Bilder – auch solche, die im Kirchenraum aufgestellt sind – sind für Luther zunächst weder gut noch böse, da sie doch nur die menschliche Vorstellung ins Anschaulich-Bildhafte übertragen. In der lutherischen Theologie werden Bilder daher den *Adiaphora* zugerechnet, einer aus der stoischen Philosophie entlehnten Kategorie für alle ethisch neutralen Gegenstände.<sup>155</sup> *Adiaphora*, so können wir mit Luther sprechen, sind jene Dinge oder Phänomene, welche von Gott „frey gelassen“, also nicht mit ethischer Valenz belegt worden seien – neben Bildern nennt Luther hier beispielsweise das Essen und Trinken sowie das „weyber nemen“.<sup>156</sup> Diese ethische

<sup>155</sup> Der Begriff selbst taucht in den Schriften Luthers nur drei Mal auf, erlangt jedoch gerade in der weiteren Ausarbeitung der lutherischen Position durch Philipp Melancthon und im sogenannten ‚Adiaphhoristischen Streit‘ zwischen den Anhängern der gemäßigten Position Melancthons sowie den radikaleren Gnesiolutheranern nach dem Tod Luthers große Bedeutung; vgl. KRÜGER, Friedhelm: *Ist die Friedensfrage eine Bekenntnisfrage im Sinne des ‚status confessionis‘?*, in: AMMERMANN, Norbert/EGO, Beate/MERKEL, Helmut (Hrsg.): *Frieden als Gabe und Aufgabe. Beiträge zur theologischen Friedensforschung*, Göttingen: V&R unipress 2005, S. 97 – 116.

<sup>156</sup> LUTHER, Martin: *Wider die neuerung zu wittenberg angericht durch d. Carlostat, weyl d. Martinus Nach dem reychstag zu worms gehalten in seiner pathmo war*, in: PIETSCH 1905, S. lx.



Leerstelle dürfe, so Luther, auch nicht durch anthropogenetische Normsetzungen gefüllt werden, vielmehr sei die Neutralität des Dinges als gottgegeben zu akzeptieren. Die Bilder selbst sind daher nicht per se abzulehnen; vielmehr sei die an ihnen vollzogene kultische Praxis ausschlaggebend für ihre Unzulässigkeit. Im Gegensatz zur Position Karlstadts und Calvins, der zufolge die Aufstellung von Bildwerken im Kirchenraum zwangsläufig ihre Anbetung und damit ihren Missbrauch nach sich zieht, deutet Luther die Freiheit der Gläubigen, entweder das Bild selbst oder das in ihm Dargestellte zu verehren, wie auch Zwingli tendenziell zugunsten der Betenden. Die *Ikone* ist für Luther also keineswegs zwangsläufig mit dem *Idol* gleichzusetzen; ihr Status ist schlicht unentschieden, solange sich am Bild keine eindeutig ketzerische Handlung vollzieht. Nichtsdestotrotz stellt Luthers Postulat des Bildes als neutralem *Adiaphoron* eine Abwertung der katholischen Ikonenpraxis dar, da er den ikonoklastischen Impetus seiner Zeitgenossen durch eine weitaus radikalere ‚Deontologisierung‘<sup>157</sup> des Bildes begegnet, als Karlstadt, Zwingli oder Calvin diese vornehmen. Seine Behauptung absoluter und unabänderlicher Neutralität des Bildes erweist sich in theoretischer Hinsicht als die radikalere ikonoklastische Haltung, da er nicht dem Irrtum aufsitzt, der den Erwägungen der Vertreter der reformierten Position zugrunde liegt: Die *Zerstörung* oder *Entfernung* des Bildes muss schließlich als ultimatives Zugeständnis an dessen Macht angesehen werden – so verbleibt auch die vermeintlich weitreichende bilderstürmerische Position immer in den Kategorien eines (nur nicht auf die richtige Weise) durch das Bild vermittelten *Wirkens*.<sup>158</sup> An die Stelle der Zerstörung der *äußeren* setzt Luther entsprechend die Korrektur der *inneren* Bilder. Hierfür räumt er der Predigt zwar die größte Prägekraft ein, erwägt aber im gleichen Zug auch einen didaktischen Einsatz

<sup>157</sup> Dieser Begriff ist jener Verbform entlehnt, wie sie sich zur Beschreibung des geschilderten Vorganges an anderer Stelle findet; vgl. hierzu LENTES 2007, S. 221.

<sup>158</sup> Für eine Skizze der eigentlichen Tragweite der dem Bild durch die Ikonoklasten konzidierten Wirkmacht, vgl. BAUDRILLARD, Jean: *Simulacres et simulation*, Paris: Galilée 1981, S. 15. Für die durch Latour erarbeitete Typologie der Bilderstürmer ergibt sich hieraus eine bemerkenswerte Konsequenz: Latour differenziert fünf ikonoklastische Typen. Typ A ist nach ihm der Fundamentalist, welcher *alle* Bilder kategorisch ablehnt. Typ B hingegen sei jener, welcher überkommene durch neue, temporär adäquatere Bilder zu ersetzen sucht. Typ C verkörpert eine opportunistische Haltung; er ist nicht gegen Bilder, sondern nur gegen die Bilder der jeweiligen Gegner (vgl. S. 46). Typ D bezeichnet Akteure einer unbewussten, retrospektiven, sich mithin in der Absicht der Bewahrung vollziehenden Zerstörung. Typ E schließlich sei „einfach das Volk, das weder Ikonoklasten noch Ikonophile [achtet]“ (LATOURE 2002, S. 58). Während Latour als Beispiel für Ikonoklasten des Typs A ausgerechnet Luther anführt, dürften die obigen Ausführungen gezeigt haben, dass sein Ikonoklasmus eher einer Synthese aus B und E – Bilder sind neutral, aber tendenziell positiv umzuwerten – entspricht.

des Bildes selbst; schließlich sei im mosaischen Gesetz allein das Bild Gottes verboten – und dieses Verbot sei als Teil des Dekalogs eigentlich ohnehin nur für das Judentum verbindlich. Luther in der Lage, die Relativität des mosaischen Bilderverbotes zu propagieren, da er Ex 20,4 im Gegensatz zur jüdischen Zählweise als bloßes Addendum zum ersten Gebot ansieht; als bedeutsamer erachtet er den in Ex 20,7 geäußerten Grundsatz, den Namen Gottes nicht unnützlich zu führen – diesem erkennt er den Status eines eigenständigen (zweiten) Gebotes zu.<sup>159</sup>

Luther begründet mit seiner *Bildkritik* auch eine künstlerisch fruchtbare *Bildpolitik*.<sup>160</sup> Er bedient sich für seine Kritik des Bildes in seiner gegenwärtigen Verfassung<sup>161</sup> selbst auch dezidiert der Bildmedien seiner Zeit, und setzt so die Entwicklung einer genuin protestantischen Ästhetik im Sinne eines positiven Paradigmas und seiner bildnerischen Umsetzung in Gang. Das lutherische Bildverständnis stellt aufgrund seiner relativen Affirmation des Bildes als solches einen Sonderfall der Bildtheologien der Reformationszeit dar: Während sich die anderen Positionen nur graduell in ihrer prinzipiellen Ablehnung des Bildes im Kirchenraum unterscheiden, eröffnet Luther mit dem Postulat eines möglichen didaktischen Einsatzes von Bildern im Kirchenraum die Möglichkeit zur Herausbildung einer neuen, eigenständigen materiellen Kultur.<sup>162</sup> Zwar ist durch den generell ikonoklastischen Impetus der konfessionellen Neuordnung der Reformationszeit in vielen – auch lutherischen – Gebieten ein Rückgang der Kunstproduktion zu verzeichnen,<sup>163</sup> doch erweist sich der Standpunkt Luthers, die gregorianische Bildpädagogik anzuerkennen, bereits zu Lebzeiten des Reformators als

<sup>159</sup> Vgl. hierzu LUTHER, Martin: *Dominica Ante ferias Matthei Anno 25*, in: PIETSCH, Paul: *D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. XVI, *Reihenpredigten über 2. Mose 1524/27*, Weimar: Böhlau 1899, S. 422d; sowie die knappe Abhandlung über das erste und zweite Gebot im *Kleinen Katechismus* von 1529: „Die zehne gebot wie sye ain hauszuatter seinem gesind eynfeltigklich fyrhalten soll. (...) Das erst. Du solt nit ander goetter haben. Was jst das? Antwort. Wier soellen Got vber alle ding fürchte liebe vnd vertrawen. Das ander. Du solt den namen deines gottes nicht vnnutzlich furen. Was jst das? Antwort. Wier soellen got fürchte vnd liebe, das wier bey seinem name nit flüche, schwere, zaubern, liege oder triegen, sondern den selbige jn allen noeten Anruffen Beten lobe vnd dancke.“ (ders.: *Vnderweysunge was ain haiszuatter sein hausgesind leeren soell jn 5 taffeln gefasset*, in: DRESCHER, Karl (Hrsg.): *D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. XXX/1, *Katechismuspredigten 1528; Großer und Kleiner Katechismus 1529*, Weimar: Böhlau 1910, S. 243f). Nichtsdestotrotz entspricht die Zählung Luthers der zeitgenössischen katholischen Gliederung des Dekalogs.

<sup>160</sup> Vgl. hierzu BELTING 2006, S. 182.

<sup>161</sup> Vgl. S. 27.

<sup>162</sup> Die Ambivalenz der reformatorischen Positionen wird in dieser Weise herausgestellt bei JEZLER 2001, S. 291.

<sup>163</sup> MAY 1990, S. 283. Hier wird gar eine qualitative (!) Minderung der Kunst in den reformierten Gebieten des frühen 16. Jahrhunderts diagnostiziert.

Katalysator eines neuen positiven Bildverständnisses und seiner Materialisierung in eben diesem Medium.

Die Symbiose aus lutherischem Bildverständnis und dem Kunstschaffen seiner Zeit war bereits Gegenstand zahlreicher Darstellungen,<sup>164</sup> wobei gerade die Rolle des engen Verhältnisses Luthers zu Lucas Cranach d. Ä. besonders hervorgehoben wird. Um die Durchsetzung des neuen lutherischen Bildverständnisses mit den Mitteln der Kunst selbst besser einordnen zu können, ist es für unsere Untersuchung sinnvoll, diese an einigen konkreten Beispielen zu illustrieren. Gerade den frühen Porträts Luthers durch Cranach kommt in dieser Hinsicht eine programmatische Bedeutung zu: Sie fungieren als Instrumente einer neuen Bildpolitik, indem sie einzig ihren ontologischen Bildstatus selbst zum Thema machen.<sup>165</sup> Diese durch Cranach selbst sowie durch Georg Spalatin, Generalsekretär am sächsischen Hof, verlegten Drucke können als regelrechte ‚Gegenikonen‘ verstanden werden, da sie zwar in derselben medialen und ikonographischen Gestalt wie die im frühen 16. Jahrhundert weithin verbreiteten Andachtsdrucke mit Heiligenabbildungen auftreten, jedoch jedweden Anspruch auf Ikonizität, d.h. auf Wahrhaftigkeit der Abbildung, in den begleitenden Bildunterschriften zurückweisen – auch, um die Porträts Luthers selbst gegen eventuelle idolatrische Praxis seiner Anhänger zu verwahren. So zeigt Cranachs *Zweiter Bildnis-Stich Luthers* von 1520 (Abb. 13) den Reformator in einer veristischen Darstellung als Augustinermönch mit Habit und Tonsur, doch warnt die lateinische Bildinschrift vor einer Verwechslung der Darstellung mit dem Dargestellten: Die unvergänglichen Abbilder seines Geistes bringe Luther selbst hervor, seine sterblichen Züge nur das Wachs des Lukas. Bemerkenswert ist hierbei, dass die Inschrift mit dem Begriff der *Simulachra* auf die Abbilder von Luthers Geist verweist – ist es doch gerade dieser Terminus, der in der Vulgata den griechischen Begriff der *eidola* wiedergibt.<sup>166</sup> Die scheinbar durch das Bild selbst reklamierte Nähe zum Idol (und damit die Verwahrung gegen jedwede Ikonizität) wird hier allerdings durch die

<sup>164</sup> Exemplarisch sei in diesem Zusammenhang verwiesen auf: WARNKE, Martin: *Cranachs Luther. Entwürfe für ein Image*, (Fischer-Taschenbücher, 3904; Kunststück), Frankfurt a.M.: Fischer 1984; sowie HOFMANN, Werner (Hrsg.) *Köpfe der Lutherzeit* (Katalog zur Ausstellung vom 04.03.1983 bis zum 24.04.1983 in der Hamburger Kunsthalle), München: Prestel 1983.

<sup>165</sup> Für die folgenden Ausführungen, vgl. BELTING 2006, S. 189 – 196.

<sup>166</sup> BELTING 2006, S. 15.

Verwendung des Vornamens Cranachs gewissermaßen relativiert: Durch den Verweis auf ‚das Wachs des Lukas‘ (*cera Lucae*) rückt Cranach sein Bildnis assoziativ in die Nähe der Lukas-Madonnen – also derjenigen Legende, nach welcher der Evangelist Lukas die Muttergottes im Bild porträtiert hätte, indem Engel seine Hände führten.<sup>167</sup> Die Absicht Cranachs beim Rekurs auf diese genuin katholische Legende unter der Verwendung einer solch offenen Formulierung kann jedoch durchaus als Polemik gedeutet werden<sup>168</sup> – schließlich ist es unwahrscheinlich, dass er ausgerechnet in einem Bildnis Luthers auf eine privilegierte Anschauung des Göttlichen Anspruch erhebt. Unzweideutig nimmt schließlich die Bildunterschrift des *Dritten Bildnis-Stichs Luthers* von 1521 (Abb. 14) Bezug auf den ontologischen Status des Bildes, indem Cranach auf Anregung Luthers hin hier den Begriff der *effigies* bemüht.<sup>169</sup> Die Bildinschrift unter einer Darstellung Luthers mit Doktorhut lautet nunmehr ‚Das Werk des Lucas hier ist das sterbliche Abbild Luthers, das ewige Bild seines Geistes formt er selbst‘ (*LVCAE OPVS EFFIGIES HAEC EST MORITVRA LVTHERI ARTHERNAM MENTIS EXPRIMIT IPSE SVA*), wobei gerade *effigies* auf eine Erweiterung der ‚ikonische[n] Differenz‘<sup>170</sup> zwischen Darstellung und Dargestelltem hinweist: Im Porträt von 1520 werden die ‚sterblichen Züge‘ Luthers im Porträt von 1520 noch mit *vultus* bezeichnet, wobei der Begriff eine unmittelbar mit der Individualität der Person verbundenes *Angesicht* bedeutet.<sup>171</sup> *Effigies* hingegen bezeichnet eine Bildlichkeit zweiten Grades, es kann zweierlei bedeuten – ‚das *Gesicht als Bild* und das *Bild vom Gesicht*; das eine sitzt *am Körper*, das andere wird *vom Körper* abgenommen.“<sup>172</sup> Die Verwendung des Ausdruckes verdoppelt somit die ontologische Lücke, welche bereits zwischen Person und Antlitz besteht, indem es dieser Unterscheidung noch die Differenz zwischen Antlitz und Abbild hinzufügt.

<sup>167</sup> Ebd., S. 209 – 214.

<sup>168</sup> Ebd., S. 213.

<sup>169</sup> Vgl. hierzu KUNZ, Tobias: *Geistliche Porträts der frühen Neuzeit im Spannungsfeld konfessioneller Identifikationsstrategien*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 46 (2004), S. 125 – 145, hier S. 130f.

<sup>170</sup> BELTING 2006, S. 191.

<sup>171</sup> So taucht der Begriff unter anderem an denjenigen Stellen des Vulgatatextes auf, welche vom Angesicht Gottes, also der Sichtbarkeit seines Wesens selbst, sprechen (Ps 4,7; 89,16; 90,8; Spr 16,15; Klgl 3,35; 1 Petr 3,12). Da Gottvater nicht *bildlich* gedacht werden darf, muss *vultus* als sinnlich erfahrbare Manifestation des Wesens Gottes selbst verstanden werden.

<sup>172</sup> BELTING 2006, S. 191.

Während in den Bildnissen Luthers die neue Bildtheologie nur unter Zuhilfenahme der Schrift durchgesetzt werden kann, entwickelt Cranach in späterer Zeit auch ein spezifisch lutheranisches ikonographisches und kompositorisches Programm, um bildliche Darstellungen gleichsam ‚lesbar‘ zu gestalten.<sup>173</sup> Die zum Lebensende Cranachs hin entstandene Mitteltafel des Altars der Weimarer Stadtkirche (Abb. 15) kann als Beispiel einer solchen „argumentative[n] Darstellung“<sup>174</sup> verstanden werden. Sie vereint Figuren, die mit der in der Bildmitte dargestellten Kreuzigung in keinerlei szenischem Zusammenhang stehen – so sind neben dem Kruzifix nicht nur die üblichen Akteure der Heilsgeschichte, sondern auch Cranach und Luther abgebildet. Die Ikonographie des Bildes ist somit keine rein narrative, vielmehr weist sie durch die Multiplikation nicht unmittelbar in Beziehung zueinander stehender Erzählstränge eine genuin *argumentative* Struktur auf. Auf mimetischer Ebene erschließt sich dem Betrachter der Bildsinn nicht; es bedarf eines abstrahierenden Verständnisses zur Sinnkonstruktion. So wird die Figur Christi im Bild zweifach direkt wiedergegeben, einmal als Gekreuzigter in der Bildmitte, sowie als Bezwinger von Tod und Bösem im Vordergrund links (also zur Rechten des Gekreuzigten). Zu dessen Linken stehen versammelt: Johannes der Täufer, welcher nach oben zum Gekreuzigten sowie nach unten zu einem den Opfertod Christi symbolisierenden Lamm deutet; es folgt Cranach selbst, der den Betrachter aus dem Bild heraus direkt anblickt; mit der Darstellung Luthers, der eine aufgeschlagene Bibel in Händen hält, schließt die Darstellung im vorderen Bildgrund rechts heraldisch links ab. Eine ausführliche Deutung dieser Konstellation im Kontext der weiteren, im Bildhintergrund aufgeführten Szenen würde den Rahmen

<sup>173</sup> Als eine Sonder- und Extremform protestantischen Kunstschaffens seien an dieser Stelle noch die in der Epoche der frühen Konfessionalisierung erstmals als eigenständiges liturgisches Gerät aufgefassten Schriftaltäre zu nennen, die den Verzicht auf bildliche Darstellung durch die Beschränkung auf den Text und seine Gestaltung auf die Spitze treiben. Wenngleich derlei Schrifttafeln kein genuin protestantisches Novum darstellen, da sie oftmals bereits aus vorreformatorischer Zeit übernommen werden, bildet ihr Funktionswandel hin zum Altarbild, welches sowohl bildlich-metaphorisch auf das im Text evozierte biblische Heilsgeschehen, als auch als *Antibild* auf die Abwesenheit des früheren Altarbildes hinweist, die eigentliche Innovation. Vgl. hierzu BELTING 2006, S. 164f; sowie DIEDERICHS-GOTTSCHALK, Dietrich: *Die protestantischen Schriftaltäre des 16. und 17. Jahrhunderts in Nordwestdeutschland. Eine kirchen- und kunstgeschichtliche Untersuchung zu einer Sonderform liturgischer Ausstattung in der Epoche der Konfessionalisierung* (Adiaphora, 4), Regensburg : Schnell & Steiner 2005.

<sup>174</sup> BÜTTNER, Frank: ‚*Argumentatio*‘ in Bildern der Reformationszeit. Ein Beitrag zur Bestimmung argumentativer Strukturen in der Bildkunst, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 57 (1/1994), S. 23 – 44, hier S. 24. Für die folgenden Ausführungen, vgl. außerdem FRIEDLÄNDER, Max/ROSENBERG, Jakob: *Die Gemälde von Lukas Cranach*, Stuttgart : Parkland 1989, S. 158f; sowie NOBLE, Bonnie: *Lucas Cranach the Elder: art and devotion of the German Reformation*, Lanham et al. : University Press of America 2009, S. 138 – 162.

dieser Untersuchung sprengen.<sup>175</sup> Bereits die non-narrative Bildkomposition – durch die Vervielfältigung der Person Christi sowie durch die heilsgeschichtlich heterogene Staffage des Vordergrundes – erhellt jedoch eine unmissverständliche Absicht seines Urhebers: Durch die geschickte Implementierung künstlerisch-gestalterischer Mittel selbst wird hier das Bild seiner zweifelhaften Ontologie entledigt; die hier eingesetzte komplexe Ikonographie verschließt das Bild gegen eventuelle Verehrung, da es weniger seine personal-mimetische, sondern vielmehr seine *kompositorisch-argumentative* Dimension durchsetzt. Es bietet sich dem Betrachter nicht als *imago*, als personales Bildnis der Dargestellten dar, sondern ist vielmehr beredtes Medium eines komplexen Diskurses mit eigener visueller Semantik.<sup>176</sup> In der schaubildhaften Lesbarkeit des Bildes kommt zumindest implizit noch immer das protestantische Primat der Schrift zum Ausdruck. Damit steht die Darstellung Cranachs im Übrigen exemplarisch für ein originär protestantisches Kunstschaffen, wie es sich im Zuge der konfessionellen Auseinandersetzungen vor allem in den lutherisch geprägten Gebieten herausbildet.<sup>177</sup>



Beruhet der White Cube als Abstraktionstechnologie somit auf der positiven Ästhetik, die sich im Zuge der lutherischen Konzeption des Bildes als *Adiaphoron* herausbildet? Schließlich geht auch der White Cube gewissermaßen ikonoklastisch vor, wenn er mit der Evozierung des Sublimen interferierende Deutungen exkludiert; das Bild ist in seinem Status unentschieden, solange nicht die im Galerieraum wirksamen Mechanismen greifen. Um zu erörtern, ob diese Analogie für den Nachweis einer Verwandtschaft zwischen dem White Cube und der in der Reformationszeit ausgefochtenen Bildkontroverse ausreicht, widmen wir uns im Folgenden zunächst dem eigentlichen Kern des oben erläuterten Bildverständnisses, um anschließend zu prüfen, auf welche Weise dieser in die Jetztzeit tradiert wird.

<sup>175</sup> Darum sei hier erneut verwiesen auf die Darstellung bei NOBLE 2009.

<sup>176</sup> Inwiefern damit das auf Horaz zurückgehende Diktum von der Wesensgleichheit von Poesie und Malerei (*ut pictura poesis*) hier mit Blick auf die Malerei selbst reinterpretiert wird (und damit Lessings im *Laokoon* vorgenommene Differenzierung vorwegnimmt oder umlenkt), könnte dereinst Gegenstand einer eingehenderen Untersuchung sein. Vgl. hierzu bereits LEE, Rensselaer: *Ut pictura poesis. The humanistic theory of painting*, in: *The Art Bulletin* 22 (4/1940), S. 197-269.

<sup>177</sup> Vgl. hierzu BELTING 2006, S. 189.

## Der Vorrang des Ethischen

Wir wollen im Folgenden versuchen, trotz der oben geschilderten Vielfalt der protestantischen Konzeptionen des Bildes, eine grundlegende Gemeinsamkeit dieser Auseinandersetzungen zu extrapolieren. Bisher lässt sich eine Art kleinster gemeinsamer Nenner der im dritten Kapitel versammelten Positionen feststellen: Allen Autoren scheint es in ihren Schriften an einer Vermeidung von zukünftigem oder der Delegitimierung von gegenwärtigem Götzendienst<sup>178</sup> gelegen – ungeachtet der jeweils zugrunde gelegten Bildontologie. Gleichgültig also, ob der Idolatrievorwurf durch die Unzulässigkeit des Bildes selbst oder bloß die an ihm vollzogene devotionale Praxis begründet wird, scheint im protestantischen Bildverständnis ein künstlerisch mithin ausgesprochen fruchtbarer, *moderater* Ikonoklasmus ins Werk gesetzt, dem an prominenter Stelle bereits eine das gesamte Kunstschaffen der Moderne einschließende Prägekraft zugeschrieben wurde. Werner Hofmann behauptet im einleitenden Essay des Kataloges zur Ausstellung *Luther und die Folgen für die Kunst*<sup>179</sup> eine Kontinuität des lutherischen *Adiaphoron*-Begriffes für das Kunstverständnis vom 16. bis mindestens zum Ende des 20. Jahrhunderts. Luthers Ansicht der ethischen Neutralität des Bildes konstituiere den „Freibrief“<sup>180</sup> für die Moderne, wobei die Künstler der Neuzeit als Epigonen dieser Haltung zu gelten hätten:

„Was ein Bild ist, was es aussagt, was es bedeutet, entscheidet sich im Betrachter. Das Kunstwerk wird zu einem Angebot, das sich im Rezipienten vollendet, wenn nicht überhaupt erst konstituiert: (...) Alles das hat mit Luther begonnen. Seine Abwertung der Bilder schlug in deren Aufwertung um, die Beschränkung erwies sich als Befreiung.“<sup>181</sup>

<sup>178</sup> Vgl. hierzu MAY 1990, S. 280.

<sup>179</sup> HOFMANN 1983, S. 45f.

<sup>180</sup> Ebd.

<sup>181</sup> Ebd.

So versteht Hofmann das Wesen der Kunst der Neuzeit und seine Genese durch die lutherische Bildbefragung. Jedoch lässt uns dieses Verständnis weiterhin mit dem oben bereits konstatierten Paradoxon zurück: Wie geht ein undogmatisches Bildverständnis (man könnte hier auch von einem ‚profanen‘ Verständnis sprechen) mit der im White Cube vollzogenen, quasi sakralen Normierung des Bildes zusammen? Wie kann die in den ersten beiden Kapiteln gestellte Diagnose zum Wesen des Galerieraumes angesichts der These Hofmanns noch Geltung beanspruchen? Muss die Hypothese der im White Cube wirksamen Zwangsmechanismen im Hinblick auf den unverbindlichen Angebotscharakter des Bildes, der nach Hofmann im lutherischen *Adiaphoron*-Begriff begründet liegt, revidiert werden?

Ein bisher noch nicht angesprochener Aspekt vieler protestantischer Schriften zur Ästhetik kann hier vielleicht einen Ausweg aufzeigen: Es handelt sich um den entweder latenten oder manifesten Vorrang ethisch-ökonomischer vor ästhetisch-bildontologischen Erwägungen, der in den oben besprochenen Texten an zahlreichen Stellen greifbar wird. Bereits Karlstadts Schrift deutet im Titel eine über die Bildkritik hinausreichende Zielsetzung an, handelt diese doch nicht nur von der Entfernung der Bilder aus der Wittenberger Stadtkirche und der Rechtfertigung ihrer Notwendigkeit, sondern eben auch von der Linderung der Armut – so formuliert Karlstadt im Untertitel seines Traktats, „das keyn Betdler vnther den Christen seyn soll“.<sup>182</sup> Von deren Nennung im Untertitel jedoch abgesehen, behandelt Karlstadt im Traktat selbst die Frage nach den Bettlern nur beiläufig: In der dem Text vorausgeschickten Widmung erwähnt er eine neue Beutelordnung der Stadt Wittenberg, welche das Betteln fortan untersage, die Armenfürsorge jedoch weiterhin fortführe.<sup>183</sup> Darüber hinaus spricht Karlstadt im Rahmen seiner Bildtheologie nur noch ein weiteres Mal von den Armen, wenn er die mit der Bildverehrung oftmals einhergehende Praxis der Opferung von Geld oder Kerzen als verwerflich bezeichnet.<sup>184</sup> Gerade mit Blick auf die prekäre Situation der Armen stelle die am

<sup>182</sup> BODENSTEIN 1522/1911.

<sup>183</sup> Zur Beteiligung Karlstadts selbst an der Ausarbeitung dieser Ordnung, vgl. ZORZIN, Alejandro: *Karlstadt als Flugschriftenautor* (Göttinger Theologische Arbeiten, 48), Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht 1990, S. 307.

<sup>184</sup> BODENSTEIN 1522/1911, S. 12.



Bild vollzogene Opferpraxis einen Fall von „greulichem myßbrauch“<sup>185</sup> desselben dar. Schließlich wendet er sich in einem der Schrift beigegebenen Artikel speziell der Bettlerfrage zu: Diese sollten nicht mit Almosen abgespeist, sondern so unterstützt werden, dass sie sich eigenes Handwerk oder Handel als Lebensgrundlage einrichten könnten.<sup>186</sup> In welcher Beziehung nun aber Armut und Idolatrie zueinander stehen, erhellt Karlstadt nicht. Mehr als ein impliziter Verweis auf die bereits für das frühe Christentum nachweisbare Auffassung von den Armen, deren Kenntnis Karlstadt bei seinen Lesern des 16. Jahrhunderts vielleicht voraussetzen konnte, findet sich bei ihm also nicht: Bereits in den Bildkritiken des vierten Jahrhunderts wird das Argument hervorgebracht, *eidola* seien als trügerischer Luxus abzulehnen; anstatt Gottesdarstellungen zu stiften, sollten wohlhabende Gläubige vielmehr den Witwen, Kranken und sonstigen Bedürftigen spenden – schließlich seien diese die wahren Abbilder Gottes.<sup>187</sup>

Der Umstand, dass Karlstadt seine ethischen Erwägungen nicht explizit auf die Bilder bezieht, macht ihn für Luther angreifbar – denn mit seinen radikalen Forderungen verbleibt Karlstadt für Luther in genau jenen Kategorien, die er zu kritisieren vorgibt: Nach Luther ist es nicht der ontologische Status des Bildes selbst, sondern vielmehr die Praxis seiner Stiftung und Anbetung, in welcher die Illegitimität der altgläubigen Bildpraxis begründet liege. Ungeachtet des ontologischen Status des Bildes stehen Stiftung und Anbetung in diesem Kontext als zwei mögliche Exempla für das Prinzip der Werkfrömmigkeit, welches Luther als die eigentliche Fundierung jedweden moralisch verwerflichen Handelns ausmacht: Bereits 1520 bezieht Luther in seiner Schrift *Von den guten Werken*<sup>188</sup> vehement Stellung gegen die bis dato gängige Bußpraxis, welche auf der Akkumulation ‚guter Werke‘ zur Verkürzung der Zeit im Fegefeuer beruhte. Entgegen der dieser Praxis zugrunde liegenden Annahme, der Gläubige könne sich durch Absolvierung einzelner kontingenter Handlungen, wie der Stiftung von Bildern oder der Vergabe von

<sup>185</sup> BODENSTEIN 1522/1911, S. 12.

<sup>186</sup> Vgl. hierzu ULLMAN 2000, S. 116f. Der hier behandelte Zusatzartikel fehlt erstaunlicherweise in allen Editionen des Textes, welche im Rahmen dieser Untersuchung zugänglich gemacht werden konnten.

<sup>187</sup> Vgl. hierzu THÜMMEL, Hans Georg: Art. *Bilder IV: Alte Kirche*, in: TRE 1980, S. 525 – 531.

<sup>188</sup> LUTHER, Martin: *Sermon von den guten werckenn*, in: KNAAKE, Joachim Karl Friedrich (Hrsg.): *D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. VI, *Schriften 1519/1520 (einschl. Predigten, Disputationen)*, Weimar: Böhlau 1888, S. 202 – 276 [1520].

Almosen, einen Verdienst vor Gott erwerben, rekuriert Luther auf die paulinische Sentenz, das Leben des gerechten Menschen sei einzig aus dem Glauben begründet.<sup>189</sup> Dieses deutet er als Verpflichtung des Christen auf ein gottgefälliges Leben, welches sich nicht in finiten Handlungen erschöpft, sondern sich vielmehr in jedem Moment erneut unter Beweis stellen müsse.<sup>190</sup> Somit ist für Luther die Regulierung der inneren Bilder die logische Vorkehrung gegen Idolatrie: Es geht ihm nicht um die Beseitigung der äußeren Wirkkräfte, sondern einzig um die Disziplinierung, die der Gläubige stets an sich selbst vorzunehmen hat. So ist auch die durch ihn eingeräumte Möglichkeit eines pädagogischen Nutzens des Bildes zu verstehen: Luther ist es hier vor allem um die nachhaltige Prägung des inneren Bildes gelegen, weswegen er sich – im Übrigen der kantischen Ästhetik nicht unähnlich<sup>191</sup> – für eine Gestaltung des äußeren Bildes einsetzt, welche in möglichst hohem Maße den Wahrnehmungskategorien des Betrachters entgegen kommt; daher die Genese einer durch seinen Einfluss auf Cranach begründeten protestantischen Kunst mit der für sie so charakteristischen ‚Lesbarkeit‘. Die Bilderfrage wird von Luther vor allem in ethischen Kategorien gelöst, da sie für ihn als Addendum zum ersten Gebot keine Eigenständigkeit für sich in Anspruch nehmen könne.<sup>192</sup> Mit anderen Worten: Die Bilderfrage ist für Luther keine *ästhetische*, sondern schlicht eine *ethische* – somit vollzieht sich ihre Lösung auch nicht in erster Linie an den Bildern selbst. Die bloße *Beseitigung* der Bilder in ikonoklastischen Akten verbleibt für ihn in den eigentlich zu überwindenden Kategorien der Werkgerechtigkeit, da auch die Bilderstürmer hoffen würden, sich durch diese kontingente Handlung einen besonderen Verdienst vor Gott zu erwerben. Luther parallelisiert in seiner vierten Invocavit-Predigt in Wittenberg daher explizit die vorangegangenen ikonoklastischen Ereignisse und die

<sup>189</sup> Röm 1,17: „Denn im Evangelium wird die Gerechtigkeit Gottes offenbart aus Glauben zum Glauben, wie es in der Schrift heißt: *Der aus Glauben gerechte wird leben.*“ Wenngleich sich Paulus mehrmals auf diesen alttestamentarischen Grundsatz zu berufen scheint, findet sich ein vergleichbarer Ausspruch dort nur ein Mal, im Buch des Propheten Habakuk (Hab 2,4: „Sieh her, wer nicht rechtschaffen ist, schwindet dahin, der Gerechte aber bleibt wegen seiner Treue am Leben.“). Der Vulgatext spricht hier von *fides* als Grund für das Überleben des Gläubigen; allerdings bezeichnet *incredulus* hier das, was in der Einheitsübersetzung mit ‚nicht rechtschaffen‘ wiedergegeben wird. Da der Ausdruck sich gewöhnlich auf den Glauben bezieht, kann so der Bezug zur paulinischen Interpretation des Textes hergestellt werden.

<sup>190</sup> Vgl. hierzu JEZLER, Peter: ‚*Hübsche Kirchen bauen, viel stiften, pfeifen, lesen und singen, viele Messen halten*‘ – *das alles nützt den Seelen nicht*, in: DUPEUX/JEZLER/WIRTH 2000, S. 296.

<sup>191</sup> Vgl. S. 4f.

<sup>192</sup> Vgl. S. 55.

ikonophile Praxis der Bildstiftungen.<sup>193</sup> Gott selbst frage nicht nach dem Bild, und so sei am Bild vollzogenes Handeln – gleichgültig, mit welcher Intention – auch niemals gottgefällig; vielmehr stellten beide Akte in ihrer unzulässigen Festschreibung des göttlichen Willens blasphemische Anmaßungen dar.

Durch die Kopplung der Bilderfrage an die Kategorie der Werkfrömmigkeit unternimmt Luther eine umfassende Ethisierung des Schönen: Fortan gilt in der Kunstauffassung des Protestantismus die Formel: ‚schön‘ (als *ästhetische Kategorie*) = ‚gut‘ (als *ethische Kategorie*).<sup>194</sup> Damit geht allerdings das einher, was Hans Urs von Balthasar in seiner Untersuchung zum christlichen Konzept der Herrlichkeit als die „Entästhetisierung der Theologie“<sup>195</sup> durch den Protestantismus bezeichnet: die exzessive Rationalisierung theologischer Erwägungen durch den unbedingten Vorrang des Bibelwortes und die damit verbundene Zurückweisung des sinnlich Wahrnehmbaren als eigenständiger Wirkursache.

<sup>193</sup> LUTHER, Martin: *Die vierde Predigt am Mittwoch nach dem Sontage Innuocait*, in: PIETSCH 1905, S. 30c – 40c [12. März 1522].

<sup>194</sup> Vgl. hierzu auch MAY 1990, S. 282.

<sup>195</sup> BALTHASAR, Hans Urs von: *Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik*, Bd. 1, *Schau der Gestalt*, Einsiedeln : Johannes 1961, S. 42 – 53.

## 4. Protestantische Ethik und der Mythos der Entzauberung

Im vorangegangenen Kapitel klang die von zahlreichen Autoren formulierte These eines kontinuierlichen Fortwirkens des ikonoklastischen Impetus des Protestantismus bis in das Bildverständnis der Moderne hinein bereits an mehreren Stellen an;<sup>196</sup> im Anschluss an diese Annahme beschreibt die in der Historiographie des 20. Jahrhunderts hegemoniale Deutung die protestantischen Bilderstürme allgemein als Ausdruck eines neuen, *säkularen* Welt- und Werteverständnisses.<sup>197</sup> ‚Kunst‘ bildet das Resultat eines innerweltlichen Purifizierungsprozesses des Bildes: Dieses wird gerade durch die lutherische Einschätzung seiner Wertfreiheit fundamental deontologisiert, und so vollständig im Diesseits verankert. Das lutherische Bildverständnis räumt – radikaler noch als die ikonoklastischen Positionen der reformierten Partei – mit dem Anspruch der Fixierung des Absoluten im Bild auf. Vorbei scheint die Beweiskraft des Bildes für das Transzendente, dafür tritt es mit der Reformation in die Phase des Beweises diesseitiger Geschehnisse<sup>198</sup> sowie des selbstreferentiellen Nachweises seiner selbst ein. Die *Säkularisierung*, die Verweltlichung des Bildes, erscheint so bereits vor der bourgeoisen Vereinnahmung des Kunstwerkes<sup>199</sup> dem Ikonoklasmus kosubstantiell.

<sup>196</sup> Vgl. S. 44; 61.

<sup>197</sup> Hierzu siehe die Übersicht über die verschiedenen Aspekte der Forschung zu protestantischem Ikonoklasmus im 20. Jahrhundert bei SCHNITZLER 1996, S. 9 – 19.

<sup>198</sup> In diesem Zusammenhang sei hier erneut auf das oben bereits kurz erwähnte *Arnolfini-Portät* Jan van Eycks (vgl. Anm. 31) verwiesen, welches durch die im Spiegel angedeutete Präsenz des Malers und einer weiteren Person, sowie durch die Signatur van Eycks im Bild – *Johann de Eyck fuit hic* – explizite *Zeugenschaft* für das Medium der Malerei einfordert. Mit der Verfeinerung künstlerischer Techniken zur naturalistischen Darstellung scheint ein gewandelter Anspruch des Bildes einherzugehen.

<sup>199</sup> HINZ 1973.

Wie wir jedoch gesehen haben, ist diese Entwicklung nicht durch bildimmanente Kriterien bedingt, sondern rekuriert vielmehr auf ethische Kategorien: Zwar koinzidiert der Protestantismus mit der Genese einer spezifischen Idee von Kunst und ihren Funktionen, jedoch, das sollten die obigen Ausführungen gezeigt haben, bleibt zweifelhaft, ob er mit dieser Kunstentwicklung in direktem Kausalzusammenhang steht. Auch in den bildtheoretischen Erwägungen der Reformationszeit bildet die ethische Dimension zumindest implizit immer das argumentative Primat. Im Hinblick auf das Bild stoßen wir beim Protestantismus also zunächst auf sein Unvermögen, einen eigenständigen Bildbegriff zu etablieren; das Bild und die normativen Setzungen eines korrekten Umganges mit diesem können nur in Abhängigkeit von einer vorgeordneten ethischen Konvention gedacht werden. Wir können daher mit Ernst Troeltsch formulieren:

„Eines hat der alte, lediglich seiner eigenen Ursprungsidee folgende Protestantismus nicht getan und nicht tun können, und dieses Eine ist für das ganze Verständnis seines Verhältnisses zur modernen Welt von höchster Wichtigkeit: er hat das künstlerische Empfinden nicht zu einem Motiv der Weltanschauung, der Metaphysik und der Ethik erhoben. Er konnte das nicht, weil seine Askese und sein absoluter metaphysischer Dualismus das unmöglich machten; er konnte die mit diesem Prinzip notwendig irgendwie verbundene Erklärung der Kunst zu einem Selbstzweck, zu einem eigenen Weg der Gottes- und Welterkenntnis, und die nicht minder eng damit zusammenhängende Verklärung des Sinnlichen und die Empfindung der Welt als Harmonie nicht ertragen.“<sup>200</sup>

In seinem für die weitere Forschung wegweisenden Vortrag, in welchem Troeltsch die Bedeutung des Protestantismus für die europäisch-angelsächsisch geprägten Gesellschaften seiner Zeit in zahlreichen Aspekten analysiert, räumt er dem Protestantismus in Bezug auf die Kunst ideengeschichtlich eine gewisse Beteiligung ein. Indes zeigen die obigen Ausführungen Troeltschs deutlich, dass er in den protestantischen Konfessionen intrinsische Hindernisse in der Aufwertung der Kunst zu einem „Selbstzweck“ wahrnimmt. Zentrales Hindernis – und Hauptcharakteristikum der protestantischen Kunst nach Troeltsch – sei hier ihre Tendenz, sich gerade in Abgrenzung zur sinnlichen Intensität, wie sie sich im katholischen Bildverständnis niederschläge, eine visuelle Askese in Gestalt der Leere (oder besser:

<sup>200</sup> TROELTSCH, Ernst: *Die Bedeutung des Protestantismus für die Entstehung der modernen Welt* (Historische Bibliothek, 24), Aalen : Otto Zeller ND 1963 [EA München : Oldenbourg 1911, nach einem Vortrag auf dem IX. Deutschen Historikertag am 21. April 1906 in Stuttgart].

Offenheit) zu verordnen und eher das Betrachterindividuum für die Sinnkonstruktion zu aktivieren, anstatt auf öffentlich-prunkvolle, semiotisch vollständig determinierte Repräsentationsformen zu setzen.<sup>201</sup> Eben diese Individualisierung des Kunsterlebnisses, gleichsam eine Delegation der Verantwortung für den Umgang mit dem Bild an den Betrachter, bildet für Troeltsch allerdings auch das genuin ‚moderne‘ Element des protestantischen Kunstverständnisses. Wie bereits am lutherischen Gebrauch des *Adiaphoron*-Begriffes gezeigt werden konnte,<sup>202</sup> ist einzig die am Bild vollzogene Praxis für die Legitimität des Bildes selbst ausschlaggebend; Luther geht hier im Gegensatz zu den anderen besprochenen protestantischen Positionen zum Bild jedoch auch aufgrund der grundlegenden *Mündigkeit* des Betrachters von einer prinzipiellen *Eignung* jeden Bildes zum legitimen Gebrauch aus. Die Ermächtigung des Bildnutzers zum freien, selbstverantwortlichen Umgang mit dem Bild ist indes, wie wir gesehen haben, nur um den Preis fehlender Verbindlichkeit zu haben: Der Verzicht auf ein universelles Bilddogma wirft den Betrachter immer wieder auf sich selbst zurück.

Der Vorrang des Ethischen vor dem Ästhetischen ist in der negativen Bildtheorie des Luthertums besonders deutlich greifbar: Sinnlich wahrnehmbaren, bildimmanenten Eigenschaften wird hier eine individuelle Disziplinierung der Bildpraxis entgegengestellt. Bildimmanente *Sachzwänge* (eine wie auch immer geartete universelle intrinsische Verwerflichkeit des Bildes per se) kontrastiert er mit dem Paradigma des pragmatischen individuellen *Selbstzwanges*. Die Sinnkonstruktion im Bild obliegt allein dem Betrachter. Um die oben<sup>203</sup> aufgestellte Hypothese der Möglichkeit einer Tradierung des protestantischen Bildverständnisses bis in die Jetztzeit zu prüfen, muss daher primär der Modus der Vererbung dessen analysiert werden, was wir auf Max Weber<sup>204</sup> rekurrierend im Folgenden als

<sup>201</sup> Für eine dogmengeschichtlich fundierte Darstellung von Troeltschs Einschätzung der Bedeutung des religiösen Moments für die Genese der Kunst der Moderne, vgl. MUNZ, Regine: *Die gnadentheologische Grundierung von Ernst Troeltschs Kultur- und Kunsttheorie. Die Kunst der Moderne als das ‚Ende der protestantischen Askese‘*, in: PFLEIDERER, Georg/HEIT, Alexander (Hrsg.): *Protestantischer Ethos und moderne Kultur. Zur Aktualität von Ernst Troeltschs Protestantismusschrift* (Christentum und Kultur. Basler Studien zu Theologie und Kulturwissenschaft des Christentums, 10), Zürich : Theologischer Verlag 2008, S. 155 – 172.

<sup>202</sup> Vgl. Kap. 3.3.

<sup>203</sup> Vgl. S. 39.

<sup>204</sup> Vgl. hierzu die oben bereits erwähnte Schrift Webers, die – wie später noch zu erläutern sein wird – im Zusammenhang der durch diese Untersuchung aufgeworfenen Fragen von herausragender Bedeutung ist: WEBER 1904–05/2010.

‚Protestantische Ethik‘ bezeichnen wollen. Es gilt zu zeigen, ob und inwiefern das Verständnis vom Bild als weltlicher und individueller ‚Kunst‘ mit dem korreliert ist, was Weber als die ‚Entzauberung‘ der Welt bezeichnet: jenem großen historische Prozess einer sukzessiven Abkehr von der Fundierung des Sozialen auf sakramental-magischen Vorstellungen und deren Substituierung durch einen methodisch-rationalisierten ethischen Kodex, welcher dem menschlichen Tun ein diesseitiges Fundament gibt und so die Genese einer innerweltlichen Betriebsamkeit (und des Kapitalismus als ihrer systematischen Ausprägung) begünstigt.<sup>205</sup> Wir wollen uns daher zunächst der klassischen, vorrangig auf Weber und Troeltsch zurückgehenden These zur Bedeutung des Protestantismus zuwenden, und versuchen, auf Basis der besprochenen Schriften das Wirken des Protestantismus auf die Moderne als ein durch einen *Säkularisierungsprozess* gefiltertes zu begreifen. Indem in einem zweiten Schritt das Wesen der Säkularisierung selbst in der Auseinandersetzung mit der kritischen Rezeption der Weber-Troeltsch-These beleuchtet wird, soll eine mögliche Lösung für das aus dem letzten Kapitel ererbte Paradoxon in Bezug auf den modernen Galerieraum aufgezeigt werden: Da das protestantische Bildverständnis ein *säkulares* ist, löst es den logischen Widerspruch von sakralem Raum und profaner Kunst auf, zu deren Zurschaustellung der White Cube in der Gegenwart dient.

#### 4.1 Säkularisierung – klassisch

Justus Menius‘ mit einem Vorwort Luthers versehene Schrift *Oeconomica Christiana*<sup>206</sup> kann in zweierlei Hinsicht als erster positiver Versuch einer evangelischen Sozialethik verstanden werden:<sup>207</sup> Zum einen liefert sie eine systematische Unterweisung in das gottgefällige Leben in der Gemeinschaft, zum anderen gibt das Wesen eben jener Gemeinschaft Aufschluss über das reformatorische Prinzip der Individualisierung ethischer Maßstäbe. Menius deutet

<sup>205</sup> Für eine kritische Analyse der These Webers vom Zusammenhang zwischen Reformation und Entzauberung, vgl. exemplarisch WALSHAM, Alexandra: *The Reformation and ‚the Disenchantment of the World‘ Reassessed*, in: *The Historical Journal* 51 (2/2008), S. 497 – 528.

<sup>206</sup> MENIUS, Justus: *Oeconomia christiana. Von christlicher Haushaltung, durch Iustum Moenium, Mit einer schönen Vorred*, Nürnberg : vom Berg/Newber 1556 [Biblioteca Palatina, G148/G149, München : Saur 1992; EA Wittenberg : Lufft 1529].

<sup>207</sup> Für die folgenden Ausführungen, vgl. RICHTER, Gerhard: *Oikonomia. Der Gebrauch des Wortes Oikonomia im Neuen Testament, bei den Kirchenvätern und in der theologischen Literatur bis ins 20. Jahrhundert* (Arbeiten zur Kirchengeschichte, 90), Berlin/New York : de Gruyter 2005, S. 615 – 634.

bereits im Titel seiner als Regelwerk angelegten Schrift den Umfang des sozialen Bereiches an, in welchem seine Ausführungen zur Anwendung kommen sollen: Als *Oeconomica* steht der Text in der bereits im vierten vorchristlichen Jahrhundert durch Xenophons Schrift *Oikonomikos*<sup>208</sup> begründeten Tradition der für den Hausstand – *oikos* (οἶκος) – vorgesehenen Ethiken. Der Hausstand, auf den sich die Ordnung bezieht, umfasst in seiner griechisch-antiken Ausprägung weit mehr als unsere moderne Kernfamilie; der *oikos* ist die zumeist landwirtschaftliche Hausgemeinschaft, welcher auch das Gesinde sowie das Anwesen selbst beinhaltet. Das Verb *némein* (νέμειν) wiederum verweist auf die Tätigkeit des Leitens. *Oikonomia* kann damit in diesem Zusammenhang zunächst als Lehre von der Besorgung der hauswirtschaftlichen Angelegenheiten aufgefasst werden; so sind es auch Kenntnisse und Tätigkeiten der Hausverwaltung, die Xenophon in seinem *Oikonomikos* erläutert. Wenngleich Aristoteles in der Nikomachischen Ethik in Anlehnung an Xenophon die *oikonomia* auch als Herrscherklugheit begreift, da zur Lenkung des Staats – *polis* (πόλις) – sowie des Haushalts dieselben Fähigkeiten vonnöten seien, setzt sich bis in die Entstehungszeit von Menius' Schrift ein polares Verständnis von Staat und Hausstand durch: Meist werden *oikos* und *polis* in der Literatur des späten und ausgehenden Mittelalters als zwei gegensätzliche Wertsphären betrachtet, in welchen jeweils distinkte Ethiken geboten seien.<sup>209</sup> Menius hingegen postuliert in Anlehnung an die lutherische Dreiständelehre den *oikos* wieder als grundlegende Gemeinschaft von Mann, Frau und Hausstand, deren Ethik auf alle anderen Felder des Sozialen übertragbar sei. Da im vierten Gebot sowohl *oikos* als auch *polis* eingesetzt worden seien, wobei letztere aus ersterem hervorgehe, könne auf Partikularethiken für das Individuum sowie auf die Setzung einer

<sup>208</sup> POMEROY, Sarah (Hrsg.): *Xenophon, Oeconomicus. A Social and Historical Commentary*, Oxford : Clarendon 1994, ND 2002.

<sup>209</sup> RICHTER 2005. Zur aristotelischen Einschätzung der Kongruenz der Klugheit zur Verwaltung des *oikos* mit derjenigen zur Lenkung des Staates, vgl. ARISTOTELES: *Nikomachische Ethik, übersetzt von Eugen Rolfes 1912*, Kap. 6,8, auf: <http://www.textlog.de/33490.html> [EA um 322 v.Chr.; letzter Zugriff am 29.12.2010]: „Klugheit scheint vorzüglich jene zu sein, die sich auf die eigene und eine Person bezieht. Sie behält den gemeinsamen Namen Klugheit. Von jenen ihren Arten aber, die sich auf eine Vielheit von Personen beziehen, ist die eine die Ökonomie oder Haushaltungskunst, die andere die Gesetzgebungskunst und die dritte die Staatskunst, und diese ist wiederum teils beratende, teils richterliche Staatskunst.“



allgemeinverbindlichen Staatsethik verzichtet werden.<sup>210</sup> Was im *oikos* gutes Handeln ist, ist auf jeder sozialen Ebene gutes Handeln.

Menius' *Oeconomica* bildet einen Vorläufer dessen, was ab den 1550er Jahren als protestantische ‚Haustafelliteratur‘ weithin verbreitet werden würde; analog zur ebenfalls 1529 entstandenen, Luthers Kleinem Katechismus beigefügten ‚Haustafel‘ dekliniert Menius hier die sittlichen Verhaltensregeln für den *oikos*.<sup>211</sup> Die Schrift behandelt Fragen zu Eheleben und Ehestand, zur Erziehung der Kinder, sowie zu allgemeinen Themen der Haushaltsführung, wie der Ausübung von Handwerk und Handel oder der Verwaltung des Gesindes. Entgegen seiner antiken Vorbilder<sup>212</sup> begreift Menius den Hausstand jedoch nicht als Sphäre rein pragmatisch-situativen Handelns, sondern führt dezidiert universale, moralische Pflichten auf, welchen die einzelnen Stände des *oikos* nachzukommen hätten. Entsprechend lehnt er auch das antike Postulat ab, der Zweck einer *oikonomia* bestehe im Wesentlichen in der Vermehrung des Reichtums des Hausherrn, wie Xenophon in seiner ersten Beschreibung des Begriffes meint. Auf ihn geht das als ‚Maximalprinzip‘ in der Wirtschaftslehre tradierte Diktum zurück, Haushaltung bestehe in der Kunst, mit geringen Mitteln das Nötige zu erreichen. Menius hingegen sieht in der Arbeit selbst, die er unter Rekurs auf die Heilige Schrift als Gebot erachtet, den eigentlichen Sinn des Daseins. Der aus der Arbeit mithin resultierende Reichtum sei jedoch einzig an göttliches Heilswalten gebunden, er werde dem zuteil, der die Mühsal der Arbeit erduldet auf Gott vertraue. In seiner Dissertation zur Haustafelliteratur des 16. Jahrhunderts formuliert Walter Behrendt daher treffend:

<sup>210</sup> Ex 20,13: „Ehre deinen Vater und deine Mutter, damit du lange lebst in dem Land, das der Herr, dein Gott, dir gibt.“ Die lutherische (wie auch die katholische) Zählung der zehn Gebote weicht von der jüdischen ab, indem monotheistisches Gebot und Bilderverbot in Ex 20,3–4 zusammengefasst, die Verbote in Ex 20,17 hingegen differenziert werden (siehe S. 45). Im Text der Septuaginta wird das an die Verheißung geknüpfte ‚Land‘ weder mit *oikos* noch mit *polis* bezeichnet; in der letzten von Luther selbst redigierten Fassung der Bibelübersetzung ins Deutsche findet sich das allgemeine ‚Land‘ als Bezeichnung, welche entsprechend für beide Sphären geltend gemacht werden kann. Vgl. hierzu auch die Darstellung der lutherischen Dreiständelehre in Bezug auf *oconomia* und *politia* bei ELERT, Werner: *Morphologie des Luthertums*, Bd. 2, *Soziallehren und Sozialwirkungen des Luthertums*, München: Beck 1931, ND 1958, S. 64.

<sup>211</sup> Für die folgenden Ausführungen, vgl. BEHRENDT, Walter: *Lebr-, Webr- und Nährstand. Haustafelliteratur und Dreiständelehre im 16. Jahrhundert*, Univ. Diss., Berlin 2009, S. 92 – 102.

<sup>212</sup> Die Haushaltslehre des Xenophon, die Menius ausdrücklich als Vorläufer nennt, war erst 1525 ins Deutsche übertragen worden; siehe BEHRENDT 2009, S. 100. Als weiteres Vorbild kann sicherlich Aristoteles gelten, nimmt doch die Schrift Menius' in ihrer Gliederung Bezug auf die aristotelische Struktur des Hauses – zumal Aristoteles auch lange als Autor einer Ethik für die häusliche Lebensgemeinschaft, der *Oikonomika*, galt.

„Menius trennt (...) die Arbeit von ihren Erträgen. Arbeit ist für ihn religiöse Pflicht, aber kein Mittel für ein sorgenfreies, oder jedenfalls besseres Leben. Eine gute *oeconomia* besteht vielmehr in der Erfüllung der göttlichen Gebote, den Lebensunterhalt sichert dann Gottes Fürsorge. Die Belohnung für den Gehorsam im Diesseits ist nicht garantiert, wohl aber ein reines Gewissen und eine gewisse Unbesorgtheit.“<sup>213</sup>

Luther, der diese Fragestellung bereits 1524 in seiner Auslegung des 127. Psalms behandelt,<sup>214</sup> fasst das Prinzip der bei Menius dann systematisch elaborierten Ethik in einer widersprüchlich anmutenden Formel zusammen: Nicht die Arbeit ernähre den Menschen, sondern Gott. Doch gerade aus diesem Grunde sei der Mensch verpflichtet, so zu handeln, „alls were keyn Gott da“,<sup>215</sup> als hätte er nichtsdestotrotz selbst für sich zu sorgen. Menius begegnet in seiner *Oeconomia* eventuellen Einwänden auf dieses Paradoxon (eine vom Ergebnis vollständig entkoppelte Arbeit wäre letztlich sinnlos), mit dem Verweis auf die Erbsünde. Das Arbeitsgebot Gottes sei dem Mann als Strafe für den Sündenfall auferlegt worden, ebenso wie es der nicht nur mit Mühsal, sondern oftmals auch mit erheblichen Gefahren verbundene Vorgang des Gebärens für die Frau ist. Menius parallelisiert so den christlichen Ethos des Berufslebens mit jenem, der auch das Institut der Ehe leiten soll, unter Rekurs auf die aus dem Sündenfall resultierende Pflicht zur individuellen Selbstkontrolle. Arbeit und Eheleben sind Prüfungen Gottes, in denen sich der Gläubige zu bewähren habe. Luther macht sich im Vorwort zu Menius' Schrift dessen Ausführungen ganz zu eigen, insofern kann der Text in der Tat als Prototyp einer Sozialethik im lutherischen Sinn betrachtet werden. Deren Prinzipien – *sola fides* und *sola scriptura* – können für die gesamte protestantische Position Gültigkeit beanspruchen. Der Christ wird zu eigenverantwortlichem Handeln angeleitet; einzige verbindliche klerikale Autorität ist die Heilige Schrift.<sup>216</sup> Protestantische Ethik ist somit stets entsprechend

<sup>213</sup> BEHRENDT 2009, S. 98.

<sup>214</sup> LUTHER, Martin: *Martinus Luther Allen lieben freunden ynn Christo zu Rigen und ynn Liffland*, in: PIETSCH, Paul (Hrsg.): *D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. XV, *Predigten und Schriften 1524*, Weimar: Böhlau 1899, S. 360 – 379.

<sup>215</sup> Ebd., S. 373. Bemerkenswerterweise stimmt diese Formulierung Luthers zu einem Großteil mit dem überein, was später in der jesuitischen Tradition als das ignatianische Paradox bekannt werden würde: In der katholischen Reaktion auf den Protestantismus wird eine verblüffend ähnliche Arbeitsethik instituiert, die 1705 vom ungarischen Jesuiten Gábor Hevenesi in seiner Schrift *Scintillae Ignatianae*, einer Zusammenstellung von dem Ordensmitbegründer zugeschriebenen Aphorismen, in eine Sentenz gebracht wird: „Vertraue so auf Gott, als ob der Erfolg in den Dingen ganz von dir, nichts von Gott abhinge, so aber wende ihnen alle Mühe zu, als ob du nichts, Gott allein alles wirken werde.“; vgl. hierzu die englische Neuausgabe der Schrift: MCDOUGALL, Alan/RYAN, Patrick (Hrsg.): *Thoughts of St. Ignatius Loyola for every day of the Year. From the Scintillae Ignatianae, compiled by Gabor Hevenesi*, New York: Fordham University Press 2006, S. 15 [EA Wien 1705].

<sup>216</sup> Vgl. hierzu GRAF 2006, S. 18.

der lutherischen Schrift von der *Libertas christiana* von der Maxime der individuellen Freiheit geleitet;<sup>217</sup> er ist, folgt man der häufigst zitierten Stelle des Textes, *niemandem*, und doch *allen* Untertan. Insofern bringt der Protestantismus mit seiner religiös inszenierten Innerlichkeit regelrecht die „Erfindung der Individualität“<sup>218</sup> mit sich.



Die Bedeutung dieser Aufwertung der Individualität für die Moderne wird um 1900 zum Gegenstand einer tiefgreifenden sozialwissenschaftlichen Kontroverse. Gerade Max Webers mittlerweile kanonischer Schrift *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*<sup>219</sup> kommt in dieser Hinsicht eine besondere Bedeutung zu: Die in ihr aufgestellte These einer ‚Wahlverwandtschaft‘ zwischen konfessioneller Prädisposition und der Herausbildung des modernen kapitalistischen Ethos<sup>220</sup> wird heute gar – obwohl oder gerade weil sie empirisch weder bewiesen noch widerlegt werden kann – zu den sogenannten ‚Großen Erzählungen‘ gerechnet, d.h. als Erklärungsansatz sozialer Phänomene, der die epistemologischen Kriterien derart nachhaltig verschoben hat, dass die durch ihn abgedeckten Erscheinungen zumindest nur noch im Bewusstsein um seine Postulate und in deren kritischen Prüfung analysiert werden können.<sup>221</sup>

Ausgehend vom empirischen Befund der überproportionalen Teilhabe von Protestanten an Handel und Kapitalbesitz in Baden um 1900 prüft Weber, ob die Ursachen dieses Umstands aus der Reformationszeit herzuleiten seien. Der in der Reformation begründete historische Wandel verfüge, so Weber, über das Potential

<sup>217</sup> LUTHER, Martin: *MAR. LVTHERI TRACTATVS DE LIBERTATE CHRISTIANA*, in: PIETSCH, Paul (Hrsg.): *D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. VII, *Schriften 1520/21 (einschl. Predigten, Disputationen)*, Weimar : Böhlau 1897, S. 49 – 73.

<sup>218</sup> GRAF 2006, S. 73.

<sup>219</sup> Die folgenden Ausführungen beziehen sich, soweit nicht anders angegeben, auf WEBER 1904–05/2010.

<sup>220</sup> Um eine – Vieles unzulässig verkürzende, aber in diesem Kontext praktikable – Minimaldefinition dessen zu liefern, was im Folgenden mit ‚Kapitalismus‘ bezeichnet wird, sei hier verwiesen auf BOLTANSKI, Luc/CHIAPELLO, Ève: *Der neue Geist des Kapitalismus* (Édition Discours, 38), Konstanz : UVK 2006, S. 39 – 42 [EA *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris : Gallimard 1999]: Als zentrales Element des Kapitalismus wird dort schlicht die „Forderung nach unbegrenzter Kapitalakkumulation durch den Einsatz friedlicher Mittel“ (S. 39; Hervorhebung im Original) identifiziert, wobei das akkumulierte Kapital ausschließlich der Reinvestition in den Wirtschaftskreislauf dient.

<sup>221</sup> Vgl. hierzu: KAESLER, Dirk: *Vorwort des Herausgebers*, in: WEBER 1904–05/2010, S. 8 – 64. Kaesler recurriert mit dem Begriff der ‚Großen Erzählung‘ selbstverständlich auf die Schrift Lyotards zum Bedeutungsverlust universaler Paradigmen in der postmodernen Wissenschaft – ein Text, der mittlerweile zu dem geworden zu sein scheint, was er selbst diagnostiziert: LYOTARD, Jean-François: *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris : Les Éditions de Minuit 1979.

eines Fortwirkens bis in die Moderne, da die Reformation keinen eigentlichen Bruch mit der Vergangenheit darstelle, sondern vielmehr *eine* bestimmte Form von Herrschaft – er spricht hier von einer „höchst bequemen, praktisch damals wenig fühlbaren, vielfach fast nur noch formalen Herrschaft“<sup>222</sup> – bloß in eine andere *Gestalt* umwandle. Diese Herrschaft sei als eine „in alle Sphären des öffentlichen und häuslichen Lebens eindringende, unendlich lästige und ernst gemeinte Reglementierung der ganzen Lebensführung“<sup>223</sup> aus der Reformation ererbt worden. Seine Hypothese einer konfessionsspezifischen, anezogenen Neigung der Protestanten zum „ökonomischen Rationalismus“<sup>224</sup> sucht er anhand ihrer Rückführung auf die protestantische Berufsethik zu beweisen: In der oben bereits angedeuteten protestantischen Berufspflicht sieht er die Keimzelle für ein genuin kapitalistisches Ethos begründet. Weber konzidiert, dass es vor dem Kapitalismus des Westens ähnliche Systeme bereits in anderen Regionen und Epochen gegeben hätte. Das Eigentümliche an der okzidentalen Ausprägung dieses Wirtschaftssystems sei indes seine Fundierung auf einem distinkten *Ethos*, den Weber als den ‚Geist‘ des Kapitalismus zu fassen sucht. Dieser Ethos weise eine gewisse Verwandtschaft zur Spezifität der okzidentalen Kulturercheinungen auf, wozu Weber neben dem Kapitalismus auch die rationale Wissenschaft, die Idee der Kunst, eine bürokratische Verwaltung sowie die Umsetzung der Idee des Staates rechnet.<sup>225</sup>

Für Weber ist jener ‚Geist‘ des Kapitalismus weit mehr als ein Set von ererbten Vorstellungen; entscheidend ist für ihn vielmehr, dass diese Vorstellungen und Anschauungen sich in konkretem *Handeln* niederschlagen. Werner Sombart, der dasselbe Problemfeld etwa zeitgleich mit Weber bearbeitet, definiert den ‚Geist‘ des

<sup>222</sup> WEBER 1904–05/2010, S. 66.

<sup>223</sup> Ebd.

<sup>224</sup> Ebd., S. 68.

<sup>225</sup> Als ‚kapitalistische‘ Wirtschaftsakte bezeichnet Weber alle jene, die „auf Erwartungen von Gewinn durch Ausnützung von *Tausch*-Chancen [beruhen]: auf (formell) friedlichen Erwerbchancen also.“; vgl. hierzu sowie für die folgenden Ausführungen WEBER, Max: *Vorbemerkung [zu den Gesammelten Aufsätzen zu Religionssoziologie]*, in KAESLER, Dirk (Hrsg.): *Max Weber. Schriften 1894 – 1922* (Kröners Taschenausgabe, 233), Stuttgart : Kröner 2002, S. 557 – 572, hier S. 561 [EA in: *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*, Bd. 1, Tübingen : Mohr Siebeck 1920, S. 1 – 16]. In Bezug auf die Kunst ist es interessant, dass Weber zunächst die Musik anführt, wobei er gerade ihren unsinnlich-rationalen Charakter (die verstandesmäßige Ordnung der Harmonie durch Kontrapunktik und Akkordharmonik, die Fixierung in einem eindeutig kodierten Notensystem etc.) hervorhebt. Anschließend geht er auf die Architektur ein: Hier ist für ihn die rationale und systematische Lösung von Problemen der Statik (der Spitzbogen als kleinster Einheit des gotischen Kirchenbaus, Kuppelkonstruktionen usw.) ausschlaggebend. Schließlich erwähnt er *en passant* noch die Malerei und die in der Renaissance erreichte Lösung des Problems perspektivisch korrekter Darstellung. Die soziale Funktion eines sich in der Idee der Kunst niederschlagenden Bildverständnisses, wie sie oben dargestellt wurde, scheint für ihn in diesem Zusammenhang nicht von Interesse.

Kapitalismus daher in Anlehnung an Webers Untersuchungen als „alles Seelische, in diesem Sinne also alles Geistige, das im Bereich des Wirtschaftslebens *zutage tritt*.“<sup>226</sup> Entsprechend subsumiert er darunter alle „Äußerungen des Intellekts, alle Charakterzüge, (...) aber auch alle Zielsetzungen, alle Werturteile, alle Grundsätze, von denen das Verhalten des wirtschaftlichen Menschen bestimmt und geregelt wird.“<sup>227</sup> Hier kommt der protestantischen Berufsidee zunächst eine herausragende Stellung zu: Im erstmals bei Luther im modernen Sinne verwandten Begriff des Berufes<sup>228</sup> kristallisierte sich jenes protestantische Dogma, nach welchem die innerweltliche Askese den einzigen Modus eines gottgefälligen Lebens bildet. Wie wir bereits den durch Menius festgesetzten Verhaltensmaßregeln entnehmen konnten, wird die Aufgabe der Ausübung weltlicher Berufsarbeit zum „äußere[n] Ausdruck der Nächstenliebe“<sup>229</sup> aufgewertet; die innerweltliche, individuelle Selbstdisziplinierung wird der als egoistisch und weltabgewandt verfemten Askese des monastischen Lebens vorgezogen. Während in der Berufsbezeichnung des Luthertums so zwar eine mögliche Wurzel des modernen kapitalistischen Geistes angelegt ist, sieht Weber bei Luther eine nichtsdestotrotz traditionalistische Gesamtstimmung am Werk, welche der unmittelbaren Genese eines genuin kapitalistischen Systems im Wege stehe.<sup>230</sup>

Dem gegenüber attestiert Weber dem Calvinismus allerdings eben jene Geisteshaltung, welche den kapitalistischen Ethos direkt hervorzubringen in der Lage gewesen sei: Der Calvinismus sei als reinste Form dessen, was Weber als ‚asketischen Protestantismus‘ bezeichnet, ein direkter ideengeschichtlicher Vorläufer der

<sup>226</sup> SOMBART, Werner: *Der Bourgeois. Zur Geistesgeschichte des modernen Wirtschaftsmenschen*, München/Leipzig : Duncker & Humblot 1913, S. 1f [eigene Hervorhebung].

<sup>227</sup> SOMBART 1913, S. 1f. Es wäre zu untersuchen, inwieweit sich dieses Wesen des kapitalistischen ‚Geistes‘ mit dem Begriff des *Habitus* nach Pierre Bourdieu beschreiben ließe. Vgl. hierzu BOURDIEU, Pierre: *Le sens pratique*, Paris : Éditions de Minuit 1980.

<sup>228</sup> So geht die neuzeitlich-weltliche Bedeutung des Wortes im Sinne von ‚Amt, Stand‘ auf die Bibelübersetzung Luthers zurück. Dort gebraucht er es zwar auch im Sinne von *vocatio*, also göttlicher Berufung, mithin lässt die Verwendung des Ausdrucks jedoch auf eine spezifisch weltliche Tätigkeit schließen. Vgl. hierzu die auch von Weber angeführte Stelle bei Sir 11,20: Der Text der Einheitsübersetzung spricht von „Pflicht“, wo die lutherische Übersetzung den „Beruf“ einsetzt (Einheitsübersetzung: „Mein Sohn, steh fest in deiner Pflicht und geh ihr nach, bei deinem Tun bleibe bis ins Alter!“ / Luther 1545: „Bleibe in Gottes wort vnd vbe dich drinnen vnd beharre in deinem Beruff Vnd las dich nicht jrren wie die Gottlosen nach Gut trachten.“ – wobei das Buch Jesus Sirach in dieser Ausgabe unter den apokryphen Schriften des Alten Testaments geführt wird).

<sup>229</sup> WEBER 1904–05/2010, S. 97.

<sup>230</sup> Vgl. hierzu die durch Menius vorgenommene Abgrenzung zu seinen antiken Vorbildern, bei denen er die Verwirklichung des reinen Gewinnstrebens als Hauptziel der *oikonomia* ablehnt (S. 71).

Moderne.<sup>231</sup> Hier werde erstmals die bei Luther nur abstrakt formulierte Berufspflicht zum grundlegenden Ethos, wodurch eine fundamentale Abkehr vom kirchlich-sakramentalen Heil vollzogen werde. Der Calvinismus löse die Berufspflicht von ihrer rein individuellen Ausrichtung ab und überführe diese in den Bereich des Gemeinwesens. So vollziehe die durch die Lehren Calvins begründete Geisteshaltung endgültig die „*Entzauberung der Welt*“,<sup>232</sup> in welcher alle magischen Mittel der Heilssuche als Aberglaube und Frevel verworfen würden. Auch Troeltsch bezeichnet den Calvinismus in Bezug auf Politik und Wirtschaftssystem als „die dem modernen Leben nächstliegende Macht“.<sup>233</sup> Die Notwendigkeit ständiger und systematischer Selbstkontrolle, wie sie durch den Calvinismus und die anderen Spielarten des asketischen Protestantismus ins Werk gesetzt wird, führe, so Weber, zu einer an Gottes Willen ausgerichteten, „*rationale[n]* Gestaltung des ganzen Daseins.“<sup>234</sup> Damit wird das „Sonderleben“<sup>235</sup> der Heiligen, welches sich von der Lebensführung des gemeinen Gläubigen durch konstante ethische Überlegenheit unterscheidet, von seiner Verortung *außerhalb* der Welt gelöst und in den Alltag der Gläubigen selbst überführt. Mit der innerweltlichen Bewährung durch Berufsausübung, wie sie bereits im Luthertum angelegt und im asketischen Protestantismus schließlich prototypisch umgesetzt ist, trat die christliche Askese „auf den Markt des Lebens, schlug die Türe des Klosters hinter sich zu und unternahm es, gerade das weltliche *Alltags*leben mit ihrer Methodik zu durchtränken, es zu einem rationalen Leben *in* der Welt und doch *nicht von* dieser Welt oder *für* diese Welt umzugestalten.“<sup>236</sup>

Wenngleich Weber bereits im ersten Teil seiner Schrift die Begrenztheit seines Axioms einräumt,<sup>237</sup> indem er die Vermutung einer einfachen Kausalbeziehung

<sup>231</sup> Weber rechnet dem ‚asketischen Protestantismus‘ neben dem Calvinismus auch den Pietismus, den Methodismus und das Täuferium zu; vgl. WEBER 1904–05/2010, S. 146.

<sup>232</sup> Ebd.; Hervorhebung im Original.

<sup>233</sup> TROELTSCH 1906/1963, S. 65. Die menschliche wie sachliche Nähe zwischen Troeltsch und Weber tritt bereits in der Vorgeschichte des hier zitierten Vortrages in Stuttgart anschaulich hervor: Georg von Below, der federführende Organisator des Historikertages 1906, trat mit seiner Redeeinladung zunächst an Weber heran, der ihn dann jedoch unter Betonung von dessen theologischer Kompetenz an Troeltsch verwies; vgl. KRECH, Volkhard: *Moderner Kapitalismus und Protestantismus: Wahrverwandtschaft oder Heterogenese? Die ‚Weber-Troeltsch-These‘ und ihre Aktualität*, in: PFLEIDERER/HEIT 2008, S. 107 – 117.

<sup>234</sup> WEBER 1904–05/2010, S. 181.

<sup>235</sup> Ebd.

<sup>236</sup> Ebd.

<sup>237</sup> WEBER 1904–05/2010, S. 106: „Es soll nur festgestellt werden: ob und inwieweit religiöse Einflüsse bei der qualitativen Prägung und quantitativen Expansion jenes ‚Geistes‘ über die Welt *mit*-beteiligt gewesen sind und welche konkreten *Seiten* der auf kapitalistischer Basis ruhenden *Kultur* auf sie zurückgehen.“

zwischen Protestantismus und Kapitalismus zugunsten von ‚Wahlverwandtschaften‘ einzelner Aspekte der untersuchten Phänomene zurückweist, stellt er die geistesgeschichtlichen Parallelen zwischen beiden zum Schluss seiner Analyse recht deutlich heraus: Die protestantische Berufsethik konnte sich zu einem genuin kapitalistischen Geist entwickeln, weil in ihr das Gewinnstreben als Selbstzweck erstmals als gottgewollt sanktioniert wird. Sinnlicher Genuss und Luxus sind in der protestantischen Arbeitsethik negativ belegt, da sie ein illegitimes Aussetzen der rationalen Arbeit – und damit der Bewährung vor Gott – implizieren. Da die durch Arbeit erworbenen Geldmittel primär nicht zum Erwerb von Gütern, die über die Deckung des alltäglichen Grundbedarfs hinausgehen, aufgewandt werden, gehe protestantische Arbeit vielmehr stets mit Kapitalakkumulation einher.<sup>238</sup> Die größte Wirkung jedoch entfalte diese Tendenz erst mit der sukzessiven Entkopplung der Askese von ihren christlichen Wurzeln: Weber konstatiert zwar eine Kontinuität der protestantischen Ethik bis in die Moderne, jedoch sei diese über die Jahrhunderte von ihrem religiösen Heilsstreben zugunsten einer rein diesseitig-utilitaristisch orientierten Berufstugend abgerückt. Das in der protestantischen Ethik begründete Primat einer rationalisierten Lebensführung tritt, so könnten wir im Lichte des Dargestellten formulieren, in der Moderne somit durch einen Prozess der Säkularisierung *gefiltert* auf. Indem ein vormals der religiösen Sphäre vorbehaltenes Ethos sich im Diesseitigen einnistet, begünstigt er die Herausbildung des Kapitalismus als konstitutivem Wesensmerkmal der Moderne. Ob jedoch dieses kapitalistische Prinzip, welches Weber als „stahlhartes Gehäuse“ mit enormer sozialer Prägekraft bezeichnet,<sup>239</sup> tatsächlich ohne jede Bindung an seine religiösen Ursprünge fortbesteht, soll im Folgenden einer kritischen Prüfung unterzogen werden: Ererbt die Moderne mit dem Kapitalismus jene auf Individualdisziplin gerichtete Ethik, die auch das Bildverständnis des Protestantismus regelt, vollkommen losgelöst von der Sphäre des Sakralen, welche den kapitalistischen Geist ursprünglich gebiert? Können wir das Bildverständnis, das aus der Reformationszeit auf uns kommt, damit als ein säkular-kapitalistisches bezeichnen?

<sup>238</sup> Ebd., S. 190 – 197. Weber spricht hier von „Kapitalbildung durch asketischen Sparzwang“ (S. 194).

<sup>239</sup> Ebd., S. 201.

## 4.2 Säkularisierung – kritisch

In der Einleitung zur Sammlung seiner Versuche zur *Wirtschaftsethik der Weltreligionen* räumt Weber dem Protestantismus und der durch ihn instituierten asketischen Lebensführung eine exklusive Bedeutung für die Genese des okzidentalen kapitalistischen Ethos ein; andere christliche Konfessionen werden weder dort noch in den folgenden Untersuchungen ausführlicher berücksichtigt.<sup>240</sup> Während es also scheint, dass Weber durch die unterlassenen Untersuchungen zu den restlichen christlichen Glaubensfamilien zumindest implizit eine universale Geltung der ‚Wahlverwandtschaft‘ zwischen Protestantismus und Kapitalismus – quasi stellvertretend für das gesamte Christentum – andeutet, weist Troeltsch in seinem Vortrag von 1906 auch explizit auf die eigentümliche Unvereinbarkeit von protestantischer Ethik und der Gestalt des kapitalistischen Systems zu Beginn des 20. Jahrhunderts hin: Der Kapitalismus sei eine dem Protestantismus geradezu entgegengesetzte Macht geworden, da die im Calvinismus gelebte Askese im kapitalistischen System nicht mehr zur Ehre Gottes, sondern einzig als Selbstzweck – denn nichts anderes ist exzessive Kapitalakkumulation zur infiniten Reinvestition – betrieben werde. Der Theologe Troeltsch gibt sich resigniert: „In der innerweltlichen Askese lag ein Widerspruch zwischen Welt und Himmel, und in diesem Widerspruch ist die Welt das Stärkere geworden.“<sup>241</sup> Die Frage danach, inwiefern die Kondition der Tradierung der protestantischen Ethik in die vermeintlich säkulare Sphäre des Kapitalismus ihre ursprünglichen Werte korrumpiert, kann im Rahmen

<sup>240</sup> Vgl. WEBER, Max: *Einleitung. Die Wirtschaftsethik der Weltreligionen. Vergleichende religionssoziologische Versuche*, in: KAESLER 2002, S. 573 – 608, hier S. 602f [EA in: *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*, Bd. 1, Tübingen : Mohr Siebeck 1920, S. 237 – 573]. Selbstverständlich kann auch vermutet werden, dass der plötzliche Tod Webers 1920 die Fortführung eventuell geplanter Untersuchungen für den Okzident verhinderte.

<sup>241</sup> TROELTSCH 1906/1963, S. 68. Die hierin zum Ausdruck kommende Einschätzung des Kapitalismus als eigentlich pervertierter protestantischer Ethik findet sich auch als Kerngedanke einer späteren Schrift Paul Tillichs, der aufgrund der Unvereinbarkeit des protestantischen Wertesystems mit seiner konkreten Implementierung im Kapitalismus eine regelrechte „Widerlegung der protestantischen Verwirklichung durch die proletarische Situation“ seiner Zeit postuliert; vgl. TILLICH, Paul: *Protestantisches Prinzip und proletarische Situation*, Bonn : Cohen 1931, hier S. 9. Der Kapitalismus, wie ihn Troeltsch und Tillich begreifen, wird an anderer Stelle durch Slavoj Žižek am Bild des Geizhalses beschrieben. Dieser verkörpert einen einmaligen Exzess eines aus der aristotelischen Ethik ererbten tugendhaften Mittels: der Mäßigung. Indem er diese zur Maxime seines ganzen Handelns macht, besetzt er die Mäßigung selbst mit dem Begehren – „und nur dieses Begehren, das Anti-Begehren, ist Begehren par excellence“, die libidinöse Fundierung des kapitalistischen Systems. Vgl. ŽIŽEK, Slavoj: *Die gnadenlose Liebe* (Suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1545), Frankfurt a.M. : Suhrkamp 2001 [EA *On Belief*, New York : Routledge 2001]. Selbst die Entstehung der Disziplinargesellschaft nach Foucault könnte in diesem Sinne als säkulare Perversion des ursprünglich religiösen individuellen Rationalitätsparadigma interpretiert werden.



dieser Untersuchung nicht eingehender analysiert werden. Dennoch können wie an dieser Stelle mit Blick auf die oben dargestellten Theorien zur Rationalisierung der Lebensführung eines bereits festhalten: Sowohl Weber als auch Troeltsch attestieren dem modernen kapitalistischen Ethos eine unumkehrbare Loslösung von seinen religiösen Wurzeln.

Ein berühmtes Fragment Walter Benjamins erlaubt allerdings einen vollkommen neuen Zugriff auf die Art und Weise, wie die protestantische Ethik in unsere Zeit fortwirkt: In seinem kurzen Versuch *Kapitalismus als Religion*<sup>242</sup> stellt Benjamin schlaglichtartig die Parallelen des kapitalistischen Systems mit religiösen Erscheinungen heraus, und nimmt explizit Stellung gegen die Ausführungen Webers. Dessen Einschätzung, beim Kapitalismus handle es sich um ein religiös bedingtes Gebilde, begegnet Benjamin mit der These vom Kapitalismus als einer „essentiell religiösen Erscheinung“.<sup>243</sup> Er sucht dies anhand der seiner Ansicht nach elementaren Wesenszüge des Kapitalismus zu belegen:<sup>244</sup> Erstens handle es sich bei diesem um eine reine *Kultreligion* ohne Dogmatik und Theologie; alles sei in ihm nur unmittelbar mit Bezug auf den Kultus von Bedeutung. Die gesamte kapitalistische Praxis, Investitionen *von* und Spekulation *mit* Kapital, Kauf und Verkauf von Waren – kurzum: die Kapitalakkumulation unter dem Vorwand eines durch Geld vermittelten Güteraustausches – bilden das Äquivalent zu einem religiösen Kultus. Zum zweiten, und dieser Punkt stehe mit dem ersten in direkter Verbindung, sei dieser Kultus *permanent*. Drittens sei der Kapitalismus von seiner Anlage her der erste Fall eines auf Akkumulation von *Schuld* beruhenden Kultus.<sup>245</sup> Er beruhe entgegen den klassischen religiösen Versprechen nicht auf einer eschatologischen Erlösung von

<sup>242</sup> BENJAMIN, Walter: *Kapitalismus als Religion*, in: TIEDEMANN, Rolf/SCHWEPPEHÄUSER, Hermann (Hrsg.): *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*, Bd. VI, *Fragmente. Autobiographische Schriften* (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 936), Frankfurt/Main : Suhrkamp 1991, S. 100 – 103 [Fragment 74; ursprünglich verfasst 1921]. Zu den Entstehungsumständen sowie zu den Einflüssen der erst posthum veröffentlichten Schrift, vgl. LÖWY, Michael: *Le capitalisme comme religion: Walter Benjamin et Max Weber*, in: *Raisons politiques* 23 (3/2006), S. 203 – 219.

<sup>243</sup> Ebd., S. 100.

<sup>244</sup> Benjamin spricht zunächst nur von drei Zügen, nennt jedoch in einigem Abstand zu den angekündigten drei überdies auch einen vierten; diese seien daher auch im Folgenden als Tetrade aufgeführt, wenngleich sie in der Forschung meist nicht als solche rezipiert werden – so weist beispielsweise Löwy in seiner sonst minutiösen Lektüre des Textes an keiner Stelle auf einen vierten Charakterzug hin; vgl. LÖWY 2006.

<sup>245</sup> Die letzten beiden Aspekte des Kapitalismus können in dieser Untersuchung nicht näher betrachtet werden; für eine eingehende Auseinandersetzung mit dessen verschuldendem Wesen, vgl. HAMACHER, Werner: *Schuldgeschichte. Benjamins Skizze ‚Kapitalismus als Religion‘*, in: BAECKER, Dirk (Hrsg.): *Kapitalismus als Religion* (Ableger 5), Berlin : Kadmos 2009 [EA 2003], S. 77 – 119.

Schuld, sondern weite die „Verzweiflung zum religiösen Weltzustand“<sup>246</sup> aus, von welchem nunmehr Heilung zu erwarten sei. Gott selbst sei fortan keine transzendente Instanz mehr – indes sei er nicht tot, sondern vielmehr „ins Menschenschicksal einbezogen.“<sup>247</sup> Daraus ergebe sich der vierte Wesenszug der kapitalistischen Religion: die Notwendigkeit der Verheimlichung Gottes. Dieser dürfe nunmehr erst im Zenith der Verschuldung angesprochen werden; der Kultus selbst werde im Bewusstsein um die Unreife des verehrten Gottes zelebriert.

So verwehrt sich Benjamin auch gegen die von Weber vorgenommene Konzentration auf den Calvinismus. Es müsse vielmehr auch unter Einbeziehung der übrigen christlichen Konfessionen zu zeigen sein, dass sich der Kapitalismus im Abendland „parasitär“ auf dem Christentum entwickelt habe – und zwar „dergestalt, daß zuletzt im wesentlichen seine Geschichte [d.h. die des Christentums] die seines Parasiten ist.“<sup>248</sup> Nochmals gegen Weber folgert Benjamin aus dieser Diagnose, das Christentum der Reformationszeit habe die Genese des Kapitalismus nicht nur *begünstigt* – es hätte sich vielmehr in den Kapitalismus *umgewandelt*. Damit stellt sich Benjamin zwar argumentativ durchaus in die Tradition Webers, erweitert dessen These jedoch zu universaler Geltung, und legt so eine neue mögliche Lesart dessen offen, was oben als Prozess der ‚Säkularisierung‘ eingeführt wurde: Bei Weber erscheint das Konzept noch im Sinne einer *Enttheologisierung*, eines Überganges in den profanen Bereich, der bereits in der Etymologie des Begriffes angelegt ist.<sup>249</sup> Dem gegenüber eröffnet der Text Benjamins die Möglichkeit, den Vorgang der Säkularisierung nicht als Bruch mit der Religion (sozusagen ihrer Niederlage), sondern als deren Fortleben in der Welt selbst (wenn auch in gewandelter Form) zu begreifen. Die Reformation ist für Benjamin daher nicht wie bei Weber das Scharnier zwischen zwei distinkten Wertsphären, die einander restlos ablösen. Vielmehr, so können wir Benjamin lesen, gehe das Christentum an dieser Schwelle vollständig im Kapitalismus auf: Die Reformation markiert den historischen Augenblick der

<sup>246</sup> BENJAMIN 1921/2006, S. 101.

<sup>247</sup> Ebd.

<sup>248</sup> Ebd., S. 102.

<sup>249</sup> So bezeichnet der lateinische Begriff der *saecularisatio* den kirchenrechtlichen Prozess der Versetzung eines Ordensgeistlichen in den Stand eines Weltgeistlichen, also eine, wenn man so will, partielle Aufhebung des religiösen Prinzips der Absonderung von Menschen oder Dingen (vgl. S. 17).

Transformation der Religion in die Gestalt des Kapitalismus. Religion, wie sie Benjamin auffasst, ist gewissermaßen „selbstsubstitutiv“ – und insofern könnte man beim Begriff der Säkularisierung auch von einem „Selbstmißverständnis“ sprechen.<sup>250</sup> „Nur Religion kann Religion ersetzen“,<sup>251</sup> da andere Konzepte entweder Dies- oder Jenseits leugneten.

Giorgio Agamben sucht diesen Gedanken in einer Glossierung zu seiner Untersuchung *Herrschaft und Herrlichkeit. Zur theologischen Genealogie von Ökonomie und Regierung* durch Rekurs auf Carl Schmitt zu entgrenzen, d.h. auch für jedweden Aspekt des modernen Lebens fruchtbar zu machen.<sup>252</sup> Schmitt postuliert in seiner *Politischen Theologie*, alle prägnanten Begriffe der modernen Staatslehre seien säkularisierte theologische Begriffe.<sup>253</sup> Mit Schmitt wird für Agamben die eminente Präsenz der Theologie in der Neuzeit als „eigentümliche strategische Beziehung“<sup>254</sup> zwischen theologischen und politischen Begriffen denkbar: Letztere würden so auf ihren theologischen Ursprung verwiesen. So sei ‚Säkularisierung‘ nicht im eigentlichen Sinne als *Begriff* mit festem Bedeutungshorizont, sondern vielmehr als *Signatur* im Sinne Foucaults zu deuten.<sup>255</sup> Als Signatur ist Säkularisierung zu verstehen als

„etwas, das ein Zeichen oder einen Begriff markiert und überschreitet, um sie an eine bestimmte Interpretation oder einen bestimmten Bereich zu verweisen, ohne jedoch das Semiotische zu verlassen und eine neue Bedeutung oder einen neuen Begriff zu bilden.“<sup>256</sup>

<sup>250</sup> BOLZ, Norbert: *Der Kapitalismus – eine Erfindung von Theologen?*, in: BAECKER 2009, S. 187 – 207, hier S. 189.

<sup>251</sup> Ebd.

<sup>252</sup> AGAMBEN, Giorgio: *Herrschaft und Herrlichkeit. Zur theologischen Genealogie von Ökonomie und Regierung (Homo Sacer II.2)* (edition suhrkamp 2520), Frankfurt a. M. : Suhrkamp 2010 [Originalausgabe: *Il Regno e la Gloria. Per una genealogia teologica dell'economia e del governo*, Vicenza : Neri Pozza 2007], S. 17.

<sup>253</sup> Vgl. SCHMITT, Carl: *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*, München/Leipzig : Duncker & Humblot 21934 [EA 1922], S. 49: „Alle prägnanten Begriffe der modernen Staatslehre sind säkularisierte theologische Begriffe. Nicht nur ihrer historischen Entwicklung nach, weil sie aus der Theologie auf die Staatslehre übertragen wurden, sondern auch in ihrer systematischen Struktur, deren Erkenntnis notwendig ist für eine soziologische Betrachtung dieser Begriffe.“ Eine detaillierte Auseinandersetzung mit dem umstrittenen – jedoch in seiner Bedeutung unbestrittenen – Staatsrechtler kann diese Untersuchung nicht leisten; er sei hier nur angeführt, um das Argument Agambens nachzuvollziehen. Sowohl Walter Benjamin als auch Carl Schmitt, deren gegenseitige Wertschätzung trotz der vermeintlichen theoretischen Differenzen zumindest für die 1920er Jahre überliefert ist, zählen zu jenen Denkern, deren Schaffen das Werk Agambens primär rezipiert und fortführt; vgl. hierzu GEULEN, Eva: *Giorgio Agamben zur Einführung* (zur Einführung, 304), Hamburg : Junius 2005. So weist Agamben auch an anderer Stelle auf Benjamins Fragment *Kapitalismus als Religion* hin: AGAMBEN 2005, S. 77 – 81.

<sup>254</sup> AGAMBEN 2007/2010.

<sup>255</sup> Für eine eingehende Untersuchung der Bedeutung der Signatur für die okzidentalen wissenschaftlichen Paradigmen, vgl. AGAMBEN, Giorgio: *Theorie der Signaturen*, in: ders.: *Signature rerum. Über die Methode* (edition suhrkamp, 2585), Frankfurt a.M. : Suhrkamp 2009, S. 41 – 100 [EA *Signature rerum. Sul metodo*, Turin : Bollati Boringhieri 2008].

<sup>256</sup> AGAMBEN 2007/2010.

Im Zusammenhang mit der oben dargestellten ‚Autosubstitution‘ der Religion im Kapitalismus kann der eigentliche Modus der Tradierung des Religiösen in der Moderne als eine *Verschiebung* von dessen Begrifflichkeiten und Wirkweisen vom Heiligen ins Profane verstanden werden. Das religiöse *Prinzip* jedoch bleibt so erhalten; statt seiner *Ablösung* durch eine auf Rationalität begründete Wertsphäre, die allen jenseitigen Heilsversprechen entsagt, sieht Benjamin in der Reformation die *Transformierung* des Religiösen selbst in den ökonomischen Rationalismus des okzidentalen kapitalistischen Systems. Die Säkularisierung löscht die religiösen Wurzeln der Moderne nicht aus, sondern verweist vielmehr beständig auf diese; sie bildet keinen *Bruch*, sondern stellt im eigentlichen Sinne *Kontinuität* her.



In Bezug auf das Bild kann die eben erarbeitete Funktion der Säkularisierung zu einer Neubewertung der durch Belting begründeten These zur Entstehung des modernen Kunstbegriffs herangezogen werden.<sup>257</sup> Belting begreift den historischen Moment der Reformation, in welchem die Dichotomie zwischen sakralem Kultbild und profanem Kunstwerk erstmals in der lutherischen Duldung des Profanen manifest wird, gleichzeitig als den Augenblick des Verschwindens des rituell bedingten Kultbildes. Das Kunstbild löst das Kultbild ab, wobei – wie Belting in einer impliziten Bezugnahme auf Weber andeutet – die religiösen Wurzeln des Bildes weitgehend gekappt werden. Durch die lutherische Neutralisierung des Bildes als *Adiaphoron* werde dieses gleichsam „entsakralisiert“,<sup>258</sup> und so exklusiv der Sphäre des Profanen zugeschlagen, welche nun nicht mehr von magischem Aberglauben, sondern von rationalem Individualismus bestimmt ist. Das Bild sei fortan nicht mehr bloß Gebrauchsgegenstand, sondern aufgrund des neuen Postulats seiner prinzipiellen Autonomie zum Kunstwerk aufgewertet. Mit dieser Interpretation ließe sich auch die Ablösung des rituellen Gebrauchswertes durch den Tauschwert des auf dem Kunstmarkt gehandelten kommodifizierten Objekts erklären – nicht jedoch die

<sup>257</sup> BELTING 1990/2004.

<sup>258</sup> MAY 1990, S. 280. Da dieser Beltings Untersuchung *Bild und Kult* (wie Anm. 99) in der Bibliographie des Artikels erwähnt, kann davon ausgegangen werden, dass er auch mit dieser Äußerung auf seine Darstellung Bezug nimmt.

Funktion des White Cube als Instanz eines Rückbezuges auf den ursprünglichen Gebrauchswert.<sup>259</sup>

Dem gegenüber eröffnet Benjamins Charakterisierung des Kapitalismus als Religion die Möglichkeit, das Kunstwerk innerhalb eines durch Säkularisierung bloß morphologisch gewandelten Kultus zu begreifen: Das Kultbild wird, folgen wir seiner Argumentation, nicht durch das Kunstbild abgelöst, vielmehr substituiert es bloß *sich selbst* in der neuen Gestalt der Kunst. Das Kultbild *besteht im Kunstbild fort*. Zwar gesteht Belting gerade für die katholische Position eine gewisse Kontinuität der kultischen Bedeutung des Bildes ein, welche in Reaktion auf die Reformation erstmals 1563 in den Beschlüssen der letzten Sitzung des Konzils von Trient gefasst, und in den 1960er Jahren im Zweiten Vatikanischen Konzil bestätigt wird: Eben weil die den Bildern entgegengebrachte Verehrung auf das Abgebildete übergehe, sei es zulässig, diese im Kirchenraum zu belassen und einer kultischen Praxis zuzuführen.<sup>260</sup> Allerdings beschreibt Belting den im Tridentinum sanktionierten Bilderkult als gewissermaßen retrospektiv: Fortan gelte die Verehrung nurmehr solchen Bildern, welche vor dem ‚Zeitalter der Kunst‘ entstanden seien, während die Kunst selbst darauf beschränkt wurde, das „Gehäuse“ zur Inszenierung der alten Bilder in Form von Rahmen, Altären oder Ähnlichem bereitzustellen.<sup>261</sup> Exemplarisch führt er hier die durch Peter Paul Rubens ausgeführte künstlerische Einbindung eines Gnadenbildes aus dem 14. Jahrhundert, der *Madonna Vallicelliana*, an (Abb. 16). Dieser liefere mit dem Bildtabernakel „das künstlerische Rahmenbild“<sup>262</sup> für das ältere Kultbild; letzteres bleibt im von Putten emporgehobenen ovalen Rahmen von Rubens’ Bildkomposition erhalten und verbleibt somit im Zentrum des Kultes. Allerdings ist das Einsatzbild im Tabernakel nicht immer sichtbar: Es sitzt vielmehr hinter dem neuen Gemälde an der Apsiswand und wird gewöhnlich durch einen

<sup>259</sup> Vgl. S. 42f.

<sup>260</sup> WESSELACK, Johannes Georg (Hrsg.): *Sacrosancti Oecumenici Concilii Tridentinum Canones et Decreta. Des heiligen und allgemeinen Concils von Trient Beschlüsse und Canones, nebst den bezüglichen päpstlichen Bullen*, Regensburg : 1860, S. 206 – 209 [Beschlüsse der 25. *sessio* vom 3. und 4. Dezember 1563]. Auch in den Beschlussakten des Zweiten Vaticanums findet sich ein Absatz, der eine konzeptionelle Kontinuität vermuten lässt, vgl. SACROSANCTUS CONCILIUM OECUMENICUS VATICANUS II: *Constitutia de sacra Liturgia* (Acta Apostolicae Sedis, LVI), Rom : Libreria Editrice Vaticana, 15. Februar 1964, Kap. VII, 125: „Firma maneat praxis, in ecclesiis sacras imagines fidelium venerationi proponendi; attamen moderato numero et congruo ordine exponantur, ne populo christiano admirationem inficiant, neve indulgeant devotioni minus rectae.“

<sup>261</sup> BELTING 1990/2004, S. 538.

<sup>262</sup> BELTING 1990/2004, S. 541.

Kupferschild verdeckt, der seine Stelle einnimmt und seine Motive reproduziert. Durch einen eigens entwickelten Mechanismus lässt sich der Bilddeckel entfernen, und das Originalbild wird sichtbar (Abb. 17) – die Funktionen von ornamentierender ‚Kunst‘ und kultischem ‚Bild‘ scheinen durch diese aufwendige Konfiguration klar voneinander geschieden.

Angesichts des durch Belting vorgebrachten Beispiels könnte man auf eine Unterordnung der Kunst durch das Bild schließen, da die Funktion des künstlerischen Bildschaffens in der katholischen Tradition seit dem Tridentinum darauf beschränkt scheint, die Wirkung des älteren Kultbildes durch Anwendung gestalterischer Mittel zu befördern. Indes – steht das hier am rubinistischen Sonderfall illustrierte Abhängigkeitsverhältnis nicht eigentlich vollkommen konträr zur oben geäußerten Annahme? Ist nicht die Kunst vielmehr dem Kultbild fortan übergeordnet, da der inszenatorische Rahmen für das Bild, den sie zu liefern imstande ist, regelrecht dessen *Existenzbedingung* bildet? Schließlich ist seit der Reformation eine autonome Kunst denkbar – während die traditionelle *rituelle* Einbindung des Kultbildes nur durch dessen *künstlerische* Rahmung abgelöst wird. Dem hier ausgedrückten Bruch mit dem religiösen Bild, welches ausschließlich in Abhängigkeit von der Kunst fortzubestehen scheint, setzt diese Untersuchung ein Konzept entgegen, welches gerade die Kontinuität unter dem Aspekt der Säkularisierung des Bildes betont: Die Ablösung des Bildes von seinem rituellen Gebrauch im klerikalen Kontext kann mit Benjamin als bloße *Verschiebung* seiner kultischen Funktion von einem Bereich in einen anderen – den der kapitalistischen Güterverwaltung – gedeutet werden. Die religiöse Funktion des Bildes wird von der Kunst übernommen und fortgeführt.<sup>263</sup> Ihr Tauschwert, der ihr als

<sup>263</sup> Vgl. hierzu WOHLFART, Günter: Art. *Kunst und Religion IX: Philosophisch*, in: TRE, S. 329 – 337: Wohlfahrt bringt die dort angestellten Betrachtungen in einer Weise auf den Punkt, die erstaunliche Ähnlichkeiten zur These Benjamins aufweist: „Die christliche Religion hat ihre Zukunft in einer weltlichen Kunstreligion, d.h. in einer antichristlichen Religion des Künstlergottes Dionysos“ (S. 335f). Wenngleich er die Stelle Gottes hier in Anlehnung an die durch Nietzsche vorgenommene Unterscheidung mit dem Dionysisch-Rauschhaften besetzt sieht, statt wie Benjamin mit dem Kapitalismus eine diffuse Struktur an diese Stelle zu setzen, weist er doch auf den *religiösen* Charakter des Kunstbildes hin. Die Zuschreibung einer zumindest religiösen Aura an den modernen Kunstbetrieb findet sich auch bei VOLP, Rainer: Art. *Kunst und Religion VIII: Das 20. Jahrhundert*, in: TRE, S. 306 – 329, hier S. 320. Eine Untersuchung der Folgen der These von der Kunstreligion für die Deutung des hegelianischen Diktums, die „höchste Bestimmung der Kunst [sei] im Ganzen für uns ein Vergangenes“, seiner sogenannten These vom Ende der Kunst, bleibt bisher Desiderat. (Siehe hierzu HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich: *Philosophie der Kunst. Vorlesung von 1826* (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 1722), Frankfurt

kommodifiziertem Objekt zukommt, entspräche in der benjaminschen kultuszentrierten Religion des Kapitalismus konzeptionell vollkommen ihrem Gebrauchswert: In der kapitalistischen Religion, so können wir mit Benjamin die marxistische Dichotomie von Gebrauchs- und Tauschwert revidieren, *ist der Tauschwert* schlicht der *Gebrauchswert* des Objekts. Über Geld vermittelte Austauschprozesse bilden die eigentliche kultische Praxis; der Tauschwert der Ware in Geld gemessen entspricht somit ihrem rituellen Gebrauchswert im Kultus des kapitalistischen Warenmarktes, da sich dieser Ritus ja gerade im Austausch vollzieht.<sup>264</sup>

a.M. : Suhrkamp 2004, S. 54 [EA HOTHÖ, Heinrich Gustav (Hrsg.): *Georg Friedrich Wilhelm Hegel. Vorlesungen über Ästhetik*, Bd. 1, Abt. 1 (Georg Friedrich Wilhelm Hegel's Werke, 10), Berlin : Duncker & Humblot 1835].

<sup>264</sup> Vgl. hierzu Kap. 2.1 sowie 3.1.

## Die Ordnungen der Simulakra

Die vorangegangenen Erörterungen nehmen zwei Fragen auf, deren Beantwortung in dieser Zwischenbetrachtung erfolgen soll: In welcher Weise vollzieht sich die Tradierung des religiösen Ethos über die Reformation hinweg? Und: Wie lässt sich eine Verschränkung von Bild, religiösem Ethos und wirtschaftlichem System denken, die über die oben dargestellte Zuschreibung eines Tauschwertes hinausgeht?

Die Frage nach der *Säkularisierung* als Scharnier, welches ursprünglich religiöse Kräfte in einen anderen Bereich umlenkt, ist – wie bereits bei den bedauernden Äußerungen Troeltschs zur Unvereinbarkeit der modernen Form des Kapitalismus mit dem aus der Religion ererbten Ethos, der ihn ermöglichte, anklang<sup>265</sup> – eine Frage nach der *Genauigkeit der Abbildung* religiös-protestantischer Werte in Gestalt des Kapitalismus. Sowohl Weber als auch Troeltsch sehen in der modernen Form des Kapitalismus eine Art Korrumpierung des ihm ursprünglich zugrunde gelegten religiösen, auf jenseitige Heilserlangung ausgerichteten Ethos durch den Bruch mit seinen transzendentalen Bezugsgrößen. Die Schrift Walter Benjamins zu *Kapitalismus als Religion* hingegen löst die in den Schriften Webers und Troeltschs implizierte Charakterisierung des Kapitalismus als pervertierte Konkretisierung des protestantischen Wertesystems auf, indem er ihn als Gestalt des Religiösen selbst zu begreifen sucht.<sup>266</sup> Für Benjamin ist Säkularisierung somit kein Prozess einer irgendwie gearteten *Abbildung* – und der Kapitalismus somit auch kein *Bild*, das die ihm zugrunde liegende Intention mehr oder weniger treu wiedergibt. Für Benjamin ist die Religion, wie wir gesehen haben, *selbstsubstitutiv*; der kultische Kapitalismus

<sup>265</sup> Vgl. S. 78.

<sup>266</sup> Vgl. Kap. 4.2.



wird, indem er stets auf die Kontinuität seiner religiösen Ursprünge hindeutet, *selbstreferenziell*.

Die durch Jean Baudrillard entwickelte Simulationstheorie<sup>267</sup> kann helfen, den Modus der Abbildung des Religiösen im Kapitalismus, wie Benjamin ihn in Abgrenzung zu Weber und Troeltsch vornimmt, genauer zu analysieren: Ausgehend von einer Ordnung der Simulakra, die eine historische Phasenfolge des Bildes<sup>268</sup> kennzeichnet, unternimmt Baudrillard eine Diagnostik seiner postmodernen Gegenwart als selbstreferenzielles Bild. In der Geschichte der Neuzeit erkennt Baudrillard drei aufeinander folgende Ordnungen des Bildes, welche einander parallel zu den Wandlungen der Wertesysteme und der durch sie regulierten gesellschaftlichen Tauschprozesse jeweils ablösen:<sup>269</sup> Das von der Renaissance bis zum Zeitalter der Industrialisierung dominante Schema der Abbildung sei das der *Fälschung*; es folge in der industrialisierten Gesellschaft das Schema der *Produktion*, während in der postindustriellen Gesellschaft die *Simulation* der vorherrschende Modus der Abbildung sei. In seinem späteren Essayband *Simulacres et Simulation* präzisiert Baudrillard diese Phasen, und fügt ihnen noch eine weitere hinzu, welche den vormodernen Modus der Bildgebung beschreibt: Die Verfahren der metaphorischen Abbildung bis zur Renaissance<sup>270</sup> hätten Bilder als Abglanz einer profunden, transzendentalen Wirklichkeit hervorgebracht (erste Ordnung). Die Legitimität des Bildes war in seinem Vermögen, das Göttliche darzustellen, begründet, und musste sich stets an diesem Anspruch messen lassen. Mit Beginn der

<sup>267</sup> Die folgenden Ausführungen beziehen sich, soweit nicht anders angegeben, auf: BAUDRILLARD 1981, S. 9 – 68.

<sup>268</sup> Belting, der sich ebenfalls auf Baudrillards Simulationstheorie bezieht, betont, dass Baudrillards Bilddefinition eine weit größere Extension zukommt, als Belting selbst diesem im Rahmen seiner Untersuchungen einräumt – ein ‚Bild‘ ist für ihn immer zunächst *imago*, persönliches Bildnis, während Baudrillard darunter *jedes* Ergebnis eines (auch sprachlichen) Abbildungsprozesses subsumiert – und damit den Bedeutungsumfang des Bildes eben auch auf die den sozialen Ordnungen zugrunde gelegten Theorien ausweitet, wie es auch im Rahmen der vorliegenden Untersuchung geschieht. Für die Ausführungen Beltings zu Baudrillard, vgl. BELTING 2006, S. 17 – 25.

<sup>269</sup> BAUDRILLARD, Jean: *L'échange symbolique et la mort* (Bibliothèque des Sciences humaines), Paris : Gallimard 1976, ND 2009, S. 77.

<sup>270</sup> Bei Baudrillard fungiert die Renaissance als jenes historische Scharnier, welches die Genese der modernen Vorstellungen des Bildes, wie sie im Folgenden beschrieben werden, einleitet. Da die Reformation ein unmittelbar mit dem Humanismus der Renaissance in Zusammenhang stehendes Phänomen ist, erfüllen beide Begriffe im Rahmen dieser Untersuchung dieselbe Funktion der Kennzeichnung des Momentes, in welchem sich die vormoderne religiöse Tradition in etwas Anderes transformiert. Die Renaissance erlaubt die Beschreibung jenes Punktes *diesséits*, die Reformation hingegen *jenseits* der traditionell christlichen Gestalt des okzidentalen Wertesystems.

Neuzeit – und der Verfeinerung der künstlerischen Mittel<sup>271</sup> – tritt das Bild in eine neue Phase ein: Es vermag fortan durch die bildliche Suggestion allein, die ihm zugrunde liegende Wirklichkeit zu maskieren und zu entstellen (zweite Ordnung). Das Schema der Fälschung dominiert. Während jedoch die Bilder der ersten und zweiten Ordnung auf dem Prinzip der *Reproduktion* beruhen, also auf getreulicher oder verfälschender Abbildung der in ihren Prinzipien unerschütterten Wirklichkeit, tritt das Bild mit der Industrialisierung in die Phase der *Produktion* von Wirklichkeit selbst ein: Mit den Möglichkeiten der seriellen Produktion (von Waren, von Bildern etc.) tritt das Bild aus den Kategorien richtiger oder falscher Darstellung des Wirklichen heraus, und nimmt eine neue Stellung der *Indifferenz* zur Wirklichkeit ein (dritte Ordnung). Da die Wirklichkeit dieser Phase durch industrielle Massenproduktion und die damit einhergehende Ubiquität der seriellen Objekte geprägt sei, bezögen sich ihre Bilder nurmehr auf die anderen hervorgebrachten Seriengegenstände. Die Abbildung entstelle sozusagen eine ohnehin bereits *entstellte* Wirklichkeit, und trägt so zur Verschleierung des *Fehlens* derselben bei.<sup>272</sup> Die hier bereits angelegte Produktivität der Bildgebung nimmt in der postindustriellen Gesellschaft derart an Fahrt auf, dass die *Simulation* schließlich Bilder hervorzubringen in der Lage ist, die ohne jeden Bezug zu einer wie auch immer gearteten Realität stehen – diese Bilder seien ihre eigenen selbstreferenziellen Simulakra (vierte Ordnung).<sup>273</sup>

Baudrillard sucht anhand dieser Abstufung des Realitätsgrades des Bildes die Genese dessen zu illustrieren, was er mit dem Begriff der „Hyperrealität“ beschreibt: Die postindustriellen westlichen Gesellschaften hätten den Prozess der Bildproduktion derart optimiert, dass die Wirklichkeit selbst durch ihre Bilder substituiert worden sei; der Prozess der Simulation erschaffe keine *Abbilder* im eigentlichen Sinne ihrer repräsentativen Grundfunktion mehr, sondern verdränge die in den Bildern evozierte Wirklichkeit bis zu ihrem vollständigen Verschwinden. Das

<sup>271</sup> Vgl. S. 44f.

<sup>272</sup> Zu dieser Ordnung des Bildes wäre beispielsweise das marxistische Konzept von der entfremdeten/entäußerten Arbeit zu zählen.

<sup>273</sup> BAUDRILLARD 1981, S. 16: „Telles seraient les phases successives de l'image: – elle est le reflet d'une réalité profonde; – elle masque et dénature une réalité profonde; – elle masque l'absence de réalité profonde; – elle est sans rapport à quelque réalité que ce soit: elle est son propre simulacre pur.“

Bild als selbstreferenzielles Simulakrum breche mit der der Repräsentation zugrunde gelegten Differenz von konkreter Realität und imaginärer Abstraktion, und setze an ihre Stelle das ontologische Prinzip der Hyperrealität: die verblüffende Ähnlichkeit der Wirklichkeit mit sich selbst.<sup>274</sup> Baudrillard macht jeweils eine der vier beschriebenen Ordnungen des Bildes als die in den einzelnen oben dargestellten historischen Epochen dominante aus; trotz des Anscheins einer so postulierten evolutionären Entwicklung des Bildes bis zur Hyperrealität als Klimax dieses Prozesses räumt Baudrillard die Koexistenz *aller* Bildordnungen in *allen* Phasen des Bildes ein. Das Bild ist für Baudrillard *immer* ‚Simulakrum‘, Trugbild im Sinne der für den Protestantismus dargestellten Differenzierung;<sup>275</sup> es unterscheidet sich vom reinen *eidolon* stets nur graduell.<sup>276</sup>

<sup>274</sup> Baudrillard illustriert das der Hyperrealität zugrunde liegende Prinzip anhand von Jorge Luis Borges' kurzer Erzählung *Del rigor en la ciencia* (1946), in welcher Borges die fiktionale Kartographierung eines Reiches im Maßstab 1:1 schildert. Baudrillard schreibt den modernen Bildgebungsverfahren ein ebenso großes Abbildungsvermögen zu, doch verdrängten in den postindustriellen Gesellschaften die Abbilder ihre konkreten Vorbilder derart, dass uns von der kartographierten Wirklichkeit nichts mehr bliebe als die Karte selbst. ‚Hyperrealität‘ beruht für ihn so auf der „*précession des simulacres*“ (ebd., S. 10). Dieser Terminus wird im Deutschen gemeinhin mit dem aus der Physik entlehnten Begriff der *Präzession* wiedergegeben, der dort die ausweichende Bewegung der Rotationsachse eines Kreisel bei Krafteinwirkung beschreibt. Indes ist es wahrscheinlich, dass die tendenziell kryptisierende Rezeption Baudrillards im deutschsprachigen Raum, in der diese Bezugnahme auf die Physik irgendwie erklärt werden muss, auf einem Übersetzungsfehler beruht: Zwar hat auch das französische *précession* neben der physikalischen keine weitere Bedeutung. Das Verb *précéder* bedeutet hingegen schlicht: logisch oder zeitlich vorangehen. Das Zeitwort *céder* (abbrechen, nachgeben, einlenken) bildet den Wortstamm von *précéder*– und *cession* (Veräußerung, Abtretung) ist dessen Substantivierung. So kann *précession* in diesem Sinn als Neologismus Baudrillards interpretiert werden, der den Akt des Vorangehens beschreibt. In der Hyperrealität geht das Bild dem Realen voraus. Zur Wiedergabe von *précession* mit ‚Präzession‘ und den sich damit ergebenden Deutungsschwierigkeiten, vgl. die in die deutsche Ausgabe des oben angeführten Essays aus *Simulacres et Simulation* (wie Anm. 158) eingefügte Seite mit Definitionen von für das Denken Baudrillards zentralen Begriffen: BAUDRILLARD, Jean: *Agonie des Realen*, Berlin : Merve 1978.

<sup>275</sup> Vgl. S. 45f.

<sup>276</sup> Baudrillard ist darüber hinaus keineswegs der erste, der eine graduelle Abstufung der Bildontologie vornimmt: Implizit rekurriert er auf die platonische Differenzierung der Seinsweisen der Darstellung, die dieser in seiner Unterscheidung von Wesens-, Werk- und Nachbildner im zehnten Buch der *Politeia* vornimmt: Am Beispiel eines Bettes illustriert Platon hier seine hierarchische Ontologie. Der Tischler, der das Bettgestell verfertigt, erschaffe ein bloßes *Abbild* der transzendentalen *Idee* des Bettes selbst; diese wiederum sei als *Urbild* einzig auf ein göttliches Prinzip zurückzuführen. Der Begriff des Bettes als dessen metaphysisch begründetes Wesensbild sei das eigentliche wahrhaft Seiende, während der Tischler als *Werkbildner* nur dem Wesen der Idee nach ein konkretes Bett anfertigt. Ein Maler wiederum der das vom Tischler angefertigte Bett bildnerisch fixiert, ist für Platon gewissermaßen Schöpfer eines Abbildes zweiten Grades: Er ist *Nachbildner* des durch den *Werkbildner* verfertigten Abbildes der Idee selbst. Vgl. hierzu PLATON: *πολιτεία. Der Staat. Griechisch und Deutsch* (Sämtliche Werke, V; hg. von Karlheinz Hülsner/Insel Taschenbuch, 1405), Frankfurt a.M./Leipzig : Insel 1991, Buch X, Kap. 5.1.2.2 [verfasst ca. 370 v.Chr.]. Auch in der lutherischen Theologie finden sich Betrachtungen zur Bildontologie, die das konkretisieren, was in den Schriften zu den Bildern als *Adiaphoron* bloß implizit angedeutet ist: In der zweiten Fassung seiner Vorreden zur Johannes-Apokalypse von 1530 entwickelt Luther eine Stufenfolge biblischer Weissagungen, in welcher er den Bezugsgrad des metaphorischen Bildes im Bibeltext zur göttlichen Wirklichkeit untersucht: Die Weissagungen der ersten Stufe bestünden in „ausgedruckten Worten, on bilde vnd figur.“ Hierzu rechnet er die Aussprüche Moses', Davids und Christi selbst. Die zweite Stufe der Weissagungen „thuts mit bilden, aber doch setzt daneben auch die auslegung mit ausgedruckten Worten“, während die metaphorischen Weissagungen der dritten Stufe zukünftiges „on wort oder auslegung, mit blossen bilden vnd figur“ andeuteten. Unter die letzte Kategorie fällt für Luther die Offenbarung nach Johannes.<sup>276</sup> In Analogie zu Platon bevorzugt Luther jene sprachlichen Bilder, die unmittelbar auf das evozierte Ereignis verweisen, während er den

Diese Koexistenz verschiedener bildontologischer Konzeptionen – oder, mit Baudrillard formuliert: Ordnungen der Simulakra – ist indes zum jeweiligen historischen Moment keine gleichberechtigte: Vielmehr, so stellt Baudrillard heraus, dominiert in jeder Epoche jeweils eine Ordnung. Betrachtet man im Lichte dieser Diagnose, der wir uns hier anschließen wollen, erneut die Differenzen im Verständnis der Säkularisierung zwischen Weber und Troeltsch einerseits und Benjamin andererseits, so wird deutlich, dass nur Benjamin mit seiner These von der Transformation des Religiösen in den Kapitalismus das in der Neuzeit dominante Schema der *produktiven* Simulakra der dritten und vierten Ordnung berücksichtigt. Weber und Troeltsch verkennen das schöpferische Potential des Bildes, indem sie die Säkularisierung als Bruch mit den religiösen Ursprüngen der Moderne auffassen. Zwar könnte man versucht sein, diesen Bruch mit dem Religiösen als Simulakrum der dritten oder vierten Ordnung zu denken, als Bild also, das die ihm zugrunde liegende Wirklichkeit verdrängt und entweder ihre Absenz verschleiert oder nurmehr auf sich selbst verweist – allerdings handelt es sich ja bereits bei der Religion selbst um ein Bild, welches in Bezug zu einer transzendentalen Wirklichkeit steht.<sup>277</sup> Kapitalismus als Religion kann als Bild gedacht werden, das wiederum bloß auf seine imaginären Ursprünge verweist. Der religiöse Ethos, der selbst bereits als ein auf eine transzendente Wahrheit ausgerichtetes Bild verstanden werden kann, wird über die in der Reformation eingeleitete Säkularisierung hinweg *als Bild* tradiert: Kapitalismus als Religion wird so als Simulakrum vierter Ordnung begreifbar.



Weissagungen der dritten Stufe ohne vom Leser zu leistende Exegese die Gefahr des Verbleibens im Selbstreferenziellen beschleunigt. Die Texte der Offenbarung sind für Luther somit das, was Baudrillard als Simulakren vierter Ordnung bezeichnet: Zeichen ohne Referenz zu einer sie wie auch immer fundierenden Wirklichkeit. Vgl. LUTHER, Martin: *Vorrede auff die offenbarung Sanct Johannis*, in: ALBRECHT, Otto (Hrsg.): *D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe. Die Deutsche Bibel*, Bd. 7, *Episteln und Offenbarung 1522/46*, Weimar: Böhlau 1931, S. 407 – 420, hier S. 407f [EA 1530]. Ein Hinweis auf die Stufenfolge der Weissagungen findet sich bereits bei HOFMANN 1983, S. 31. Für eine detaillierte Darstellung der Auseinandersetzung Luthers mit dem Text der Johannes-Apokalypse, vgl. HOFMANN, Hans-Ulrich: *Luther und die Johannes-Apokalypse, dargestellt im Rahmen der Auslegungsgeschichte des letzten Buches der Bibel und im Zusammenhang der theologischen Entwicklung des Reformators* (Beiträge zur Geschichte der Biblischen Exegese, 24), Tübingen: Mohr Siebeck 1982.

<sup>277</sup> In der Religion besetzt Gott die Stelle, welche in Bezug auf das Bild im Allgemeinen durch das Reale bekleidet wird. Belting betont unter Rekurs auf Baudrillard den Umstand, dass Gott ebenfalls als sein eigenes Simulakrum gedacht werden könne – seine Religion wäre eine des reinen Kultus, wie sie Benjamin auf den Kapitalismus hin zu deuten sucht. Vgl. BELTING 2006, S. 16.

Die Möglichkeit, eine Verschränkung von Bild, Religion und Kapitalismus zu denken, wird uns in Guy Debors Schrift *La société du spectacle*<sup>278</sup> eröffnet. Das ‚Spektakel‘, welches Debord als die bestimmende Macht in den okzidental modernen Gesellschaften ausmacht, versteht er als die nurmehr ausschließlich durch Bilder vermittelten Sozialbeziehungen zwischen Individuen. Hauptmedium des Spektakels sei die *Ware*: Diese durchwirke seit der Möglichkeit der industriellen Massenproduktion das gesamte gesellschaftliche Leben. Angesichts der fortschreitenden Automatisierung der Produktion und der damit drohenden Obsoleszenz des Proletariats weise sie dem Individuum eine neue Funktion *als Konsument* zu, indem sie neue Bedürfnisse generiert.<sup>279</sup> Die Hegemonie der Ware bewirke, dass fortan nicht mehr zwischen Produktions- und Freizeit differenziert werden könne: Sie kolonisiere das gesamte Dasein, indem sie dem Konsum eine der Herstellung von Waren noch übergeordnete Funktion zur Erhaltung des kapitalistischen Systems zuschreibe. Hier wird die Permanenz greifbar, von der Benjamin in Bezug auf den Kultus der kapitalistischen Religion spricht. Debord versteht das Spektakel somit als die Substitution des Sozialen durch den Konsumkapitalismus, in welchem die Ware als Medium sämtliche Sozialbeziehungen korrumpiert. Das Spektakel ist „le *capital* à un tel degré d’accumulation qu’il devient image“<sup>280</sup> – die Gesellschaft des Spektakels ist ausschließlich auf den leeren Hülsen der Waren begründet, die sie verbraucht.

Baudrillard postuliert mit dem Eintritt der postindustriellen Gesellschaften in den Zustand der Hyperrealität das Ende der Kategorie des Spektakulären, da Debord bei seiner Diagnostik der westlichen Gesellschaften der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts das Prinzip der Wirklichkeit selbst unangetastet lasse:<sup>281</sup> Indem Debord die im Spektakel angelegte Pervertierung der zwischenmenschlichen Beziehungen durch die Hegemonie der Ware als vermittelndem Bild kritisiert, geht er implizit, so können wir Baudrillard hier verstehen, von der Möglichkeit eines nicht durch

<sup>278</sup> DEBORD 1967/1992.

<sup>279</sup> Für eine Einordnung Debords und der *Situationistischen Internationale*, als deren Hauptvertreter er gilt, in die Tradition des kritischen Marxismus nach Georg Lukács und Karl Korsch, vgl. GARDINER, Michael: *Critiques of Everyday Life*, London/New York: Routledge 2000, S. 102 – 126.

<sup>280</sup> DEBORD 1967/1992, S. 32.

<sup>281</sup> BAUDRILLARD 1981, S. 52.

Konsumbeziehungen abstrahierten Sozialen aus, das es wiederherzustellen gelte. Baudrillard hält dem jedoch entgegen, dass mit der Kategorie des Hyperrealen erstmals Bilder aufkommen, die eine wie auch immer geartete Wirklichkeit nicht mehr bloß verdecken, sondern diese verdrängen und sich selbst an ihre Stelle stellen. Jedweder revolutionäre Anspruch (im Sinne einer Wiederherstellung einer vorvergangenen Wirklichkeit) laufe ins Leere, weil das Realitätsprinzip selbst abhanden gekommen sei. Aus diesem Grund postuliert Baudrillard auch das Ende des foucaultschen Panoptismus: Die durch Foucault beschriebenen Machtwirkungen in Gestalt von strukturellen Disziplinierungsmechanismen beruhten ebenfalls auf der falschen Prämisse der Existenz einer objektiven Realität, und seien angesichts der Dominanz der Simulakra der vierten Ordnung obsolet. Wie jedoch oben gezeigt werden konnte, ist die *Dominanz* einer Bildontologie nicht gleichbedeutend mit dem *Verschwinden* der anderen; diese existieren auch in der Hyperrealität, wenn auch in untergeordneter Funktion, fort. Insofern sollten wir nicht der Versuchung erliegen, Baudrillards Postulat vom Ende der Realität selbst als Freibrief für zynische Resignation misszuverstehen. Inwiefern Fragen der Macht nämlich immer auch Fragen des Bildes selbst sind, wie der White Cube über seine physische Konkretisierung hinaus regelrecht als *Prinzip* der Wirkweise der Macht gedacht werden kann, und wie wirksame Kritik im Bewusstsein dieses Mechanismus beschaffen sein muss, soll im letzten Kapitel dieser Untersuchung dargestellt werden.

## 5. Ökonomie und Ikonizität

Die bildtheologischen Auseinandersetzungen der Reformationszeit speisen sich aus Argumenten, die so alt sind wie die christliche Frage nach dem Bild selbst. Die wesentliche Innovation der reformatorischen Debatte über die Legitimität des Bildes besteht daher in der Gewichtung der einzelnen überlieferten Standpunkte und den daraus gezogenen Schlüssen. Die Genese der Kunst als Sonderfall des abendländischen Verständnisses vom Bild ist das Resultat einer Neubewertung des bisherigen theologischen Diskurses zur Frage des Bildes; die *Idee* der Kunst selbst als religiösem Simulakrum könnte somit bereits in den präreformatorischen ikonoklastischen Kontroversen angelegt sein.

Ein Indiz für die Wiederaufnahme bestehender Argumentationsmuster in den Bilddebatten des frühen 16. Jahrhunderts bildet die verzögerte Publikation der *Libri Carolini*, der um 790 verfassten karolinigischen Stellungnahme zu den Beschlüssen des zweiten Konzils zu Nicäa von 787.<sup>282</sup> Theodulf von Orleans, der als wahrscheinlicher Autor der Schrift gilt, wurde von Karl dem Großen selbst beauftragt, in Reaktion auf die byzantinische Position in der Bilderfrage eine eigenständige, fränkische Bildtheologie auszuarbeiten. Die Schrift, auch konzipiert als theologisches Distinktionsmerkmal für die politischen Auseinandersetzungen zwischen fränkischem und byzantinischem Reich, wurde trotz ihrer elaborierten Ausführungen nicht in Umlauf gebracht: Angesichts der päpstlichen Affirmation der in den *Libri Carolini* bestrittenen Beschlüsse des Konzils sah man von ihrer Veröffentlichung ab, sodass die kompilierten Argumente einer fränkischen Position

<sup>282</sup> FREEMAN, Ann/MEYVAERT, Paul (Hrsg.): *Opus Caroli regis contra synodum (Libri Carolini)* (Monumenta Germaniae Historiae: Concilia, II/I) Hannover: Hahn 1998. Zu Inhalt und Rezeptionsgeschichte der *Libri Carolini*, vgl. JAMES, Liz: *Seeing is believing but words tell no lies: captions versus images in the Libri Carolini and Byzantine Iconoclasm*, in: MCCLANAN, Anne/JOHNSON, Jeff (Hrsg.): *Negating the Image. Case Studies in Iconoclasm*, Farnham: Ashgate 2005, S. 97 – 112.

in der Bilderfrage zunächst nur begrenzte Wirkung entfalteteten. Erstmals publiziert wurde der Text erst 1549 in einer durch Jean de Tillet besorgten Ausgabe – es scheint, als hätten erst die reformatorischen Kontroversen um das Bild den Boden für seine neuerliche, diesmal wirksamere Rezeption bereitet.<sup>283</sup> Was also war so brisant an ihrem Inhalt, dass die Schrift eine derartige politische Sprengkraft besaß – die einerseits zwar ihre Publikation verhinderte, ihr andererseits aber unterschwellig und mittelbar eine signifikante Wirkung bescherte?<sup>284</sup>

Die unter starker Anteilnahme Karls des Großen selbst verfassten Schriften der *Libri Carolini* – die Randnoten des Textes zeugen wohl von persönlichen Äußerungen des Frankenkönigs – sind eine Entgegnung auf die Verteidigung der Beschlüsse des Niceanums durch Papst Hadrian I.<sup>285</sup> Dieser hatte dem Franken die in der Synode 787 auch in Anwesenheit päpstlicher Legaten erarbeiteten Ergebnisse in lateinischer Übersetzung zukommen lassen, woraufhin nach Prüfung der Akten durch die karolingischen Hoftheologen eine lebhafte Debatte über den Status des Bildes entbrannte. Nach einiger diesbezüglicher Korrespondenz zwischen Papst und König bilden die *Libri Carolini* die abschließende Stellungnahme des offiziellen Frankenreiches zur Bilderfrage. Entgegen der Beschlüsse des nicäischen Konzils<sup>286</sup> wird hier eine Position verfochten, die (in erstaunlicher Kongruenz zu den reformierten Doktrinen des 16. Jahrhunderts) jedwede Form der Bilderverehrung verwirft. Ihre Ablehnung wird vor allem durch den Rekurs auf das mosaische Bilderverbot begründet. Den Bildern komme nach der Heiligen Schrift keinerlei

<sup>283</sup> Überdies ist bekannt, dass sich einige herausragende Akteure der Reformation – vor allem Calvin, der mit Jean du Tillet persönlich bekannt war – bereits vor der Publikation der Schrift aus ihren Argumenten bedienten, vgl. hierzu PAYTON, James: *Calvin and the Libri Carolini*, in: *Sixteenth Century Journal* 28 (2/1997), S. 467 – 480. Für die Rezeption des Textes auf lutherischer Seite, vgl. KAUFMANN, Thomas: *Die Bilderfrage im frühneuzeitlichen Luthertum*, in: BLICKLE, Peter (Hrsg.): *Macht und Ohnmacht der Bilder. Reformatorischer Bildersturm im Kontext der europäischen Geschichte* (Historische Zeitschrift, Beihefte, N.F., 33), München : Oldenbourg 2002, S. 407 – 454, hier S. 416.

<sup>284</sup> Schnitzler stellt in seiner Analyse des reformatorischen Bildersturms eine ähnliche, allerdings auf Karlstadts Schrift gemünzte Frage: Wie konnte diese eine solche Verbreitung erreichen, wenn sie argumentativ doch an eine weitaus ältere Tradition anknüpfte, und somit eigentlich nichts Neues proklamierte? Vgl. SCHNITZLER 1996, S. 34. Schnitzler sieht das in ihr zum Ausdruck kommende Novum in der Abkehr von einer theologischen Apologie des Bildergebrauchs hin zu einer Legitimierung ikonoklastischer Aktionen. Im Rahmen dieser Untersuchung jedoch liegt die Emphase gerade nicht auf dem *Bruch*, der in der Reformation mit dem traditionellen Verständnis vom Bild vollzogen wird, sondern auf den Bedingungen seiner Kontinuität *als Bild*. Entsprechend soll die Wirkweise des bestehenden argumentativen Fundus in der Reformation aufgezeigt werden, nicht dessen Verwerfung.

<sup>285</sup> Vgl. hierzu LOEWENICH, Walter von: Art. *Bilder V/2: Mittelalter – Im Westen*, in: *TRE*, S. 540 – 546. Die folgenden Ausführungen beziehen sich, soweit nicht anders angegeben, auf diese Darstellung.

<sup>286</sup> Vgl. Kap. 5.1.



Heiligkeit zu; sie wiesen eine qualitative Differenz zu wahrhaftigen Zeugnissen göttlichen Heilswirkens, wie beispielsweise Reliquien, auf, da sie niemals in direktem Kontakt mit dem Darzustellenden gestanden hätten: Bilder seien schlicht neutrale materielle Objekte. Entsprechend gehe die dem Bild entgegengebrachte Verehrung auch nicht auf das Dargestellte über. Aufgrund dieser ontologischen Defizienz des Bildes sei dies auch für die Unterweisung der Gläubigen ungeeignet: Sie könnten nur an das Heilgeschehen *erinnern*, hingegen seien sie nicht in der Lage, religiöse Wahrheiten auszudrücken.<sup>287</sup> Für diese Aufgaben sei vielmehr einzig die Schrift prädestiniert. Wer den Bildern selbst religiöse Bedeutung zuspreche, mindere so den Wert der Heiligen Schrift. Nichtsdestotrotz plädiert der Text nicht für die Zerstörung der Bilder, sondern propagiert einen Mittelweg zwischen Verehrung und Vernichtung des Bildes.

Alle bedeutenden reformatorischen Schriften zur Bilderfrage greifen die Argumente auf, die in den *Libri Carolini* bereits verhandelt werden: Sie alle haben sich zumindest mit dem im Dekalog ausgesprochenen Bilderverbot auseinanderzusetzen; auch Erwägungen zum Wesen Gottes und dem johanneischen Axiom vom Primat des *logos* spielen in nahezu allen oben besprochenen reformatorischen Positionen eine Rolle.<sup>288</sup> Entsprechend stellen sich die einzelnen Vertreter auch zur gregorianischen Bildpädagogik. Karlstadt, der in seinem Traktat das dichteste Netz von Rekursen auf den präreformatorischen theologischen Argumentationsschatz knüpft, schließt auch dezidiert christologische Erwägungen in seine Ausführungen mit ein,<sup>289</sup> während Calvin wiederum besonderen Wert auf die göttliche *maiestas* legt: Bilder und die ihnen im Götzendienst zugeschriebenen Fähigkeiten stellten eine Beleidigung des Wirkvermögens Gottes dar.<sup>290</sup> Damit weisen, wie bereits anhand der lutherischen *Adiaphoron*-Konzeption herausgestellt wurde, ausgerechnet die beiden Vertreter einer scheinbar fundamentalistischen

<sup>287</sup> Nichtsdestoweniger räumen die *Libri Carolini* dem Bild damit (in einer Vorwegnahme der gemäßigten Position Zwinglis sowie vor allem der lutherischen Konzeption) eine mögliche pädagogische Funktion im Sinne des gregorianischen Diktums ein – diese ist nur auf den narrativen und den ornamentalen Bereich beschränkt; vgl. JAMES 2005.

<sup>288</sup> Joh 4,24. Vgl. Anm. 132, sowie Kap. 3.2 und 3.3.

<sup>289</sup> Vgl. S. 47.

<sup>290</sup> Vgl. S. 51.

Bildkritik auf dessen Zusammenhang mit der Macht hin.<sup>291</sup> Um diese Beziehung noch deutlicher herauszustellen, soll im folgenden Kapitel noch ein Schritt über die frühmittelalterlichen Wurzeln des reformatorischen Bildverständnisses hinaus gegangen werden: Bereits in den frühesten christlichen Positionen zum Wesen und Wirken Gottes ist die Dimension des *Bildes*, seiner Macht und der Notwendigkeit seiner Regulierung enthalten. Es wird zu zeigen sein, dass unser Verständnis von Gott im Wesentlichen auf einer pragmatischen Vorstellung der Verwaltung seines Heilswirkens beruht – eine Verwaltung, in der Wesen und Wirken, Bild und Macht nicht voneinander geschieden werden können.

### 5.1 Nicäa I und II. *Homousia, homoiousia*

Den eigentlichen Anlass für die Abfassung der *Libri Carolini* bildet ein Übersetzungsfehler; das theologische Postulat des siebten ökumenischen Konzils,<sup>292</sup> an dem der Text sich abarbeitet und gegen welches er die fränkische Position abzugrenzen versucht, beruht auf einem Missverständnis bei der Übertragung der in griechischer Sprache verfassten Konzilsakten ins Lateinische. Die Teilnehmer der Synode beschließen 787,<sup>293</sup> dem Bild Anspruch auf *dulia* (δουλεία) oder *proskynesis* (προσκύνησις) einzuräumen, eine niederrangige Art der *Verehrung*, die sie klar von der *latria* (λατρεία), der Gott vorbehaltenen *Anbetung*, trennen.<sup>294</sup> In der am päpstlichen Hof besorgten lateinischen Fassung des Textes jedoch wird der Begriff mit *adoratio* (anstatt des treffenderen *veneratio*) wiedergegeben, das eindeutig auf den Vorgang des Anbetens verweist. Die Rezeption der nicäischen Konzilsakten im

<sup>291</sup> Vgl. S. 54f.

<sup>292</sup> An dieser Stelle ist es sinnvoll, eine terminologische Klarstellung vorzunehmen: Im Folgenden ist das Konzil von Nicäa 787 gemeint; es war aufgrund der Beteiligung von Vertretern aller großen christlichen Kirchen das *siebte* (und zugleich letzte) ökumenische Konzil mit einem das gesamte Christentum betreffenden Geltungsanspruch. Außerdem war es das *zweite* Konzil dieser Art, das in Nicäa abgehalten wurde. Zur Ökumenizität des Konzils, vgl. S. 100 sowie Anm. 302; das erste Nicaenum wird ebenfalls im Laufe des Kapitels zu behandeln sein.

<sup>293</sup> Für eine Edition sämtlicher Konzilsakten und Beschlüsse, die sowohl den griechischen Originaltext als auch die um 873 durch Anastasius besorgte neuerliche Übertragung ins Lateinische in Betracht nimmt, vgl. LAMBERZ, Erich (Hrsg.): *Concilium Universale Nicaenum secundum: Concilii Actiones I–III* (Acta Conciliorum Oecumenicorum, Series Secunda, 3/1), Berlin/New York: De Gruyter 2008. Eine vollständige Übersetzung der Beschlüsse ins Deutsche findet sich im Anhang zu THON 1979.

<sup>294</sup> Zu den theologischen Implikationen der Differenzierung zwischen *dulia* und *latria*, zwei unterschiedlich intensiven Formen der Verehrung Gottes oder seiner Bilder, vgl. WIRTH 2000. Übrigens verweist auch hier noch die heutige Terminologie für verschiedenartige Standpunkte zum Status des Bildes auf deren Wurzeln in der spätantiken Verhandlung der Bilderfrage: Wir bezeichnen mit *Ikonomulen* die Verfechter jener Position, der zufolge Bildern (*eikones* im Sinne legitimer Bilder) Verehrung (*dulia* in Abgrenzung zur Anbetung) zustehe. Von ihren Gegnern werden sie jedoch als Fürsprecher der *Idolatrie* gebrandmarkt, die illegitimen Trugbildern (*eidola*) Anbetung (*latria*) zuteil werden ließen. Vgl. hierzu auch S. 45f.

Westen beruht somit auf dem Irrtum, im zweiten Nicaeanum sei die Anbetung des Bildes sanktioniert worden, sodass wir mit Liz James folgern können:

„The *Libri Carolini* sought to refute the apparent Byzantine belief that painted images should be given the same worship as God. They therefore misrepresented in a major fashion the Byzantine position on images and were, in some ways, not a response at all.“<sup>295</sup>

Wenngleich die Bedeutung dieses Übertragungsfehlers in der lateinischen Fassung der Konzilsakten für die Genese einer eigenständigen fränkisch-westlichen Position in der Bilderfrage mithin angezweifelt wird,<sup>296</sup> so zeigt der Kontext ihrer Entstehung und Publikation recht eindrücklich die Vehemenz, mit der die Debatte um das Bild bereits im frühen Mittelalter geführt wird. Über die unmittelbare Frage der Darstellbarkeit Gottes hinaus scheint sie ein weiteres, fundamentaleres Paradigma der christlichen Theologie zu berühren. Um sich diesem anzunähern, ist es zunächst geboten, sich den Beschlüssen des zweiten Konzils zu Nicäa selbst, sowie ihren Entstehungsumständen zu widmen, um anschließend wiederum deren Wurzeln in der spätantiken Auseinandersetzung mit dem Arianismus aufzuzeigen.

Den Auslöser für die unter dem Schlagwort ‚Byzantinischer Bilderstreit‘ bekannt gewordene Entwicklung, die mit der 787 im nicäischen Konzil dogmatisierten Bilderverehrung ihren Höhepunkt fand, bilden bereits die bilderfeindlichen Reden und die sich daran anschließende ikonoklastische Praxis Kaiser Leons III.<sup>297</sup> Leon deutet einen gewaltigen Vulkanausbruch, der sich im Sommer 726 zwischen den Inseln Thera (heute: Santorin) und Thirasia ereignet, als Zeichen göttlichen Zorns über die zeitgenössische Praxis der Bilderverehrung, und opponiert fortan vehement gegen diese – zunächst nicht in Form konkreter Maßnahmen, sondern vielmehr in

<sup>295</sup> JAMES 2005, S. 98.

<sup>296</sup> Vgl. hierzu LOEWENICH 1980, S. 541.

<sup>297</sup> Für eine ausführliche Darstellung des gesamten Byzantinischen Bilderstreites anhand der Konzile des 8. und 9. Jahrhunderts, in denen die jeweiligen Bildpraktiken sanktioniert werden, vgl. THÜMMEL, Hans Georg: *Die Konzilien zur Bilderfrage im 8. und 9. Jahrhundert. Das 7. ökumenische Konzil in Nikaia 787* (Konziliengeschichte, Reihe A: Darstellungen), Paderborn et al.: Schöningh 2005; sowie für eine Darstellung speziell im Hinblick auf das nicäische Konzil LANGE, Günter: *Der byzantinische Bilderstreit und das Bilderkonzil von Nikaia (787)*, in: HOEPS 2007, S. 171 – 190. Die folgenden Ausführungen beziehen sich, soweit nicht anders angegeben, auf diese beiden Texte. Gerade Thümmel betont darüber hinaus die herausragende Rolle des jeweiligen Kaisers in theologischen Auseinandersetzungen, die sich durch den gesamten Byzantinischen Bilderstreit hindurch zieht. Zur Bedeutung des sogenannten ‚Cäsaropapismus‘ des byzantinischen Reiches, vgl. auch BROCK, Bazon: *Der byzantinische Bilderstreit*, in: WARNKE 1973, S. 30 – 40.

Deklarationen:<sup>298</sup> Gerade unter Rekurs auf das alttestamentarische Bilderverbot postuliert Leon, Gott dürfe nicht dargestellt werden – dieses Verbot allerdings werde in den zeitgenössischen Christusdarstellungen gebrochen. Das Bild als Geschöpf dürfe nicht anstelle des Schöpfers verehrt werden. Auf die theologische Verurteilung des Bildes folgt alsbald praktisches Handeln, so wird unter anderem auf Geheiß Leons das Christusbild vom Palasttor zu Konstantinopel abgeschlagen; zudem fordert ein 730 durch den Kaiser erlassenes Gesetz die Beseitigung aller Bilder im öffentlichen Raum. Allerdings, so weisen es die Konzilsakten von 787 aus, halten sich die Zerstörungen im Allgemeinen in Grenzen. Dennoch rufen die Äußerungen und das Handeln Leons rasch ikonophile Reaktionen hervor, von denen ausgerechnet die Stellungnahme des Johannes von Damaskus,<sup>299</sup> eines Theologen jenseits der byzantinischen Reichsgrenzen, die bedeutendste ist: Dieser stimmt mit Leon in der Ansicht überein, Gott dürfe nicht dargestellt werden, führt aber im Falle von Christusdarstellungen dessen Inkarnation als Grundlage seiner Darstellbarkeit an. Während Gott unsichtbar und immateriell sei, ermögliche die Annahme einer materiellen Hülle durch die Menschwerdung Christi auch seine Darstellung. Auch unterscheidet Johannes zwischen Wesen und Wirken Gottes: Während ersteres strikt vom Geschöpflichen getrennt und unerreichbar sei, erstreckten sich die göttlichen Gnadenwirkungen in die Welt, sodass auch diesseitige Materie Träger göttlicher Energie sein könne. In der Welt sei Gott gleichsam abgebildet, wobei in den Dingen der Welt die göttliche Energie in verschiedenen Intensitäten konzentriert sei. Hierauf gründet die Bildtheologie des Damaszeners: „Einem absteigenden System der verschiedenen Arten des Bildes entspricht ein Abnehmen der Energie.“<sup>300</sup> Die so entwickelte ontologische Hierarchie göttlichen Heilswirkens wird bekrönt durch

<sup>298</sup> Wenngleich sich eine eindeutige Haltung Leons III. zur Bilderfrage vor seinen Schriften von 726 nicht rekonstruieren lässt, gibt uns die Stoßrichtung seiner Ausführungen Aufschluss über den Umstand, dass die Bilderverehrung im Byzanz des frühen 8. Jahrhunderts ein nur marginales Phänomen dargestellt haben kann, während eine gemeinhin bildkritische Haltung bereits hegemonial gewesen sein muss. Mit Thümmel können wir folgern: „Kaiser Leon III. meinte, Gott durch ein Bilderverbot besänftigen zu können. Wären Bilder eine Selbstverständlichkeit gewesen, hätte er *verstärkte Bilderverehrung* gegen den Zorn Gottes angeordnet.“ [eigene Hervorhebung]; vgl. THÜMMEL 2005, S. 45f.

<sup>299</sup> Die griechische Fassung der im Folgenden besprochenen Texte findet sich gemeinsam mit ihrer Übertragung ins Lateinische bei MIGNE, Jacques Paul (Hrsg.): *Tu en hagiois patros bemon Ioannu, tu Damaskenu, monachu, kai presbyteru Hierosolymon. Ta heuriskomena panta*, Bd. 1 (Patrologiae cursus completus, Series Graeca, 94), Paris : Migne 21864, Sp. 1231 – 1318. Eine deutsche Übersetzung in Auszügen findet sich bei BELTING 1990/2004, S. 559 – 561.

<sup>300</sup> THÜMMEL 2005, S. 56.

Christus, der bereits im Neuen Testament als *Bild* des Vaters bestimmt wird.<sup>301</sup> Der Mensch nimmt ebenfalls als Abbild Gottes einen niedrigeren Rang in diesem System ein. Dem entspricht schließlich ein abgestuftes System der Verehrungen (*dulia* und *latría*), wobei dem weniger Heiligen auch eine geringere Verehrung gebühre, während allein Gott angebetet werden dürfe. Das durch Konstantin V., dem Sohn Leons III., 754 einberufene Konzil von Hieria belegt Johannes sowie weitere Verfechter der ikonophilen Position mit dem Anathema, dem Kirchenbann, und erklärt dessen Lehren für häretisch. Mit einem von 338 Ortsbischöfen<sup>302</sup> einstimmig gefassten Beschluss wird die Ablehnung des Christusbildes hier dogmatisiert. Die theologischen Ausführungen im Konzilsbeschluss kulminieren in einem christologischen Dilemma: Ist das Göttliche, wie Bilderfreunde und -feinde gemeinsam argumentieren, als immaterielles, unsichtbares Prinzip nicht darstellbar, so könne Christus nur seiner menschlichen Natur nach dargestellt werden. Wer dies jedoch tue, trenne den Menschen Christus von seiner göttlichen Natur – oder aber behaupte, beide Naturen fielen in eins. Beide Annahmen indes widersprechen dem Dogma des vierten ökumenischen Konzils zu Chalkedon (451), nach dem beide Naturen Christi „ungetrennt und unvermischt“ seien.<sup>303</sup> Damit wird die bildkritische Haltung, wie sie durch die byzantinischen Herrscher bereits seit 726 praktiziert wird, durch das Konzil auch offiziell dogmatisch affirmiert.

Erst der Tod Leons IV. im Jahre 780, nach welchem dessen Witwe Eirene die Vormundschaft für den minderjährigen Thronfolger Konstantin VI. übernimmt, bringt die Wende in der offiziellen bildtheologischen Haltung des Byzantinischen Reiches: Die genauen Beweggründe, aus denen heraus Eirene eine Abkehr von den 754 in Hieria gefassten Beschlüssen einleiten wollte, bleiben obskur;<sup>304</sup> fest steht, dass

<sup>301</sup> Kol 1,15: „Er ist das Ebenbild des unsichtbaren Gottes, der Erstgeborene der ganzen Schöpfung.“ Auch der Text der Vulgata spricht hier von Christus als *imago Dei invisibilis*; im griechischen Text des Neuen Testaments steht εἰκὼν.

<sup>302</sup> Vertreter anderer östlicher Patriarchate oder Roms waren indes nicht zugegen, weshalb die Deklaration Hierias zum siebten *ökumenischen* Konzil durch Konstantin V. bereits unter Zeitgenossen umstritten war. Vgl. hierzu LANGE 2007, S. 179.

<sup>303</sup> Ebd. Für eine detaillierte Darstellung dieses sowie der restlichen sechs ökumenischen Konzile bis ins ausgehende 8. Jahrhundert, vgl. PERCIVAL, Henry: *The Seven Ecumenical Councils of the Undivided Church. Their Canons and Dogmatic Decrees, Together with the Canons of All the Local Synods which have Received Ecumenical Acceptance* (A Select Library of the Nicene and Post-Nicene Fathers of the Christian Church, edited by Philipp Schaff and Henry Wace, 2<sup>nd</sup> series, XIV), Edinburgh: T&T Clark 1899.

<sup>304</sup> Zu den einzelnen Erklärungsansätzen dieses theologischen Paradigmenwechsels unter Eirene, vgl. THÜMMEL 2005, S. 102 – 106.

die Kaisermutter ab 784 eine Rehabilitierung der Bilder wünscht und aktiv betreibt. So beruft sie 787 in Nicäa ein neuerliches Konzil zur Frage des Bildes ein, welches durch die Beteiligung von Bischöfen aller Patriarchate sowie zweier Vertreter Roms als wirklich *ökumenische* Synode über die kirchenpolitische Macht verfügte, die Beschlüsse von 754 unwirksam zu machen und als häretisch zu verurteilen. So arbeitet man sich an den Beschlüssen des Konzils von Hieria regelrecht ab; besonders aufschlussreich ist hierfür die Abschnitt für Abschnitt erfolgende Widerlegung der 30 Jahre älteren Konzilsbeschlüsse.<sup>305</sup> In den Schlussakten des nicäischen Konzils<sup>306</sup> wird eine Position herausgearbeitet, die in nahezu jedem Punkt jener von 754 entgegensteht: Bereits in der Präambel des Beschlusses bekennen sich die Teilnehmer des Konzils zu Christus als dem, der von der Götzenverehrung befreie, und berufen sich auf die Lehren aller sechs vorangegangenen ökumenischen Konzilien.<sup>307</sup> Die abbildende Malerei, so die Präambel weiter, stimme mit der erzählenden Verkündigung des Evangeliums überein, indem sie die Menschwerdung Christi beglaubigen hilft. Heilige Schrift und heiliges Bild gehörten engstens zusammen. Im Konzilsbeschluss selbst verfügen die Verfasser die Legitimität der Aufstellung von „heiligen“ Bildern im öffentlichen sowie speziell im kirchlichen Raum. Durch die bildlichen Darstellungen würden die Gläubigen an deren Urbilder erinnert, und erwiesen ihnen Gruß und Verehrung (*proskynesis*) – nicht aber die wahrhaftige Anbetung (*latría*), die allein der göttlichen Natur gebühre. Die dem Bild erwiesene Ehre gehe auf das Urbild über. Die Inkarnation Christi ermögliche dessen bildliche Darstellung. Das im Konzil von 754 unter anderem gegen Johannes von Damaskus verhängte Anathema wird aufgehoben, statt dessen wird er gemeinsam mit anderen ikonophilen Theologen am Schluss des Niceanums akklamiert. Indes scheinen seine Schriften für die Abfassung der Beschlüsse von 787 keine Rolle gespielt zu haben: Sie werden an keiner Stelle erwähnt, und so verwundert es nicht, dass die Schlussakten des Konzils seine neoplatonische Argumentation auch nicht implizit

<sup>305</sup> Vgl. hierzu die Auszüge aus den Konzilsakten bei PERCIVAL 1899, S. 542 – 548.

<sup>306</sup> Vgl. LAMBERZ 2008; sowie THON 1979.

<sup>307</sup> Hieria 754 ist hiervon aus den in Anm. 302 präzisierten Gründen ausgenommen.

aufnehmen.<sup>308</sup> Daher, so Hans Georg Thümmel in seiner Darstellung des Konzils und seiner Resultate, sei das eigentliche Ergebnis des zweiten Niceanums „mager“.<sup>309</sup>

Nichtsdestotrotz erweist sich seine Wirkung für die Bildkonzeption der Ostkirche als äußerst nachhaltig: Nach einer zu Beginn des neunten Jahrhunderts in abgeschwächter Form vollzogenen Rückkehr zu einer bilderfeindlichen Haltung unter Leon V. und der 843 darauf folgenden erneuten Herstellung der Bilderverehrung durch die Kaiserwitwe Theodora kann der Bilderstreit als beendet gelten; die Rolle der Ikone ist seither in der Ostkirche etabliert – wobei die Debatte nicht wesentlich von den 787 erarbeiteten Argumenten abweicht.<sup>310</sup>



Den eigentlichen Ausführungen zum Status des Bildes geht in der Schlussakte des zweiten Niceanums ein Glaubensbekenntnis voraus. Es lautet:

„Wir glauben an den einen Gott, den Vater, den Allmächtigen, der alles geschaffen hat, Himmel und Erde, die sichtbare und die unsichtbare Welt. Und an den einen Herrn Jesus Christus, Gottes eingeborenen Sohn, aus dem Vater geboren vor aller Zeit: Licht vom Licht, wahrer Gott vom wahren Gott, gezeugt, nicht geschaffen, eines Wesens mit dem Vater; durch ihn ist alles geschaffen. Für uns Menschen und zu unserem Heil ist er vom Himmel gekommen, hat Fleisch angenommen durch den Heiligen Geist und die Jungfrau Maria und ist Mensch geworden. Er wurde für uns gekreuzigt unter Pontius Pilatus, hat gelitten und ist begraben worden, ist am dritten Tage auferstanden nach der Schrift und aufgefahren in den Himmel. Er sitzt zur Rechten des Vaters und wird wiederkommen in Herrlichkeit, zu richten die Lebenden und die Toten; seiner Herrschaft wird kein Ende sein. Und an den Heiligen Geist, der Herr ist und lebendig macht, der aus dem Vater hervorgeht, der mit dem Vater angebetet und verherrlicht wird, der gesprochen hat durch die Propheten. Und an die eine, heilige, katholische und apostolische Kirche.“<sup>311</sup>

Es folgt unmittelbar darauf die Verhängung des Anathemas gegen „Arius und seinen Anhang, und alle, die mit seinen ruchlosen Ansichten übereinstimmen.“<sup>312</sup>

Das den nicäischen Beschlüssen von 787 zugrunde gelegte Glaubensbekenntnis, in dem immerhin die fundamentale Auffassung Gottes durch die Teilnehmer des

<sup>308</sup> Vgl. hierzu die Darstellung der platonischen Konzeption von *Ur*, *Werk*- und *Abbild* in Anm. 276.

<sup>309</sup> THÜMMEL 2005, S. 181. Im folgenden Unterkapitel (5.2) wird diese Abkehr von einem neoplatonischen Bildverständnis im zweiten Niceanum noch eingehend beleuchtet.

<sup>310</sup> Zu den unmittelbaren Nachwirkungen des Konzils von 787, vgl. THÜMMEL 1980.

<sup>311</sup> Die hier angeführte deutsche Übersetzung findet sich bei THON 1979; die zugängliche Übertragung des griechischen Textes ins Englische weicht zwar an einigen Stellen von der Fassung Thons ab – jedoch stimmen beide Versionen in den für diese Untersuchung wesentlichen Punkten überein. Insofern wird die Fassung Thons hier unverändert wiedergegeben. Für die Übertragung ins Englische, vgl. MENDHAM, John (Hrsg.): *The Seventh General Council, the Second of Nicea, Held A.D. 787, in which the Worship of Images was Established, with Copious Notes from the 'Caroline Books', Compiled by Order of Charlemagne for its confutation*, London: Painter 1850, S. 438.

<sup>312</sup> Ebd.

Konzils ausgedrückt wird, und welches somit die theologische Prämisse für alle weiteren Dogmen bildet, geht in seiner ursprünglichen Gestalt zurück auf ein Konzil, welches 325 ebenfalls in Nicäa abhalten wurde. In diesem ersten ökumenischen Konzil<sup>313</sup> der Christenheit werden die Grundlegungen dessen erarbeitet, was 787 als Glaubensbekenntnis etabliert ist – und dies geschieht im Wesentlichen in der Auseinandersetzung mit und in Abrenzung zu den Lehren des Arius, weswegen das Anathema gegen ihn von gleich großer Bedeutung für das Verständnis des Gottesbildes ist, das den 787 instituierten Ikonenkult fundiert, wie der Text des Bekenntnisses selbst.<sup>314</sup>

Die herausragende Neuerung, die das Glaubensbekenntnis von 325 gegenüber älteren östlichen Glaubensbekenntnissen vornimmt, ist die Betonung der *Wesensgleichheit* Christi mit Gottvater. Während die trinitarische Ausrichtung des Bekenntnisses – die Anerkennung Gottvaters, Christi und des Heiligen Geistes – auch bereits in früheren Bekenntnissen nachgewiesen werden kann, spezifiziert die Fassung von 325 die innergöttlichen Relationen Christi.<sup>315</sup> Dieser sei aus dem Wesen des Vaters gezeugt, nicht geschaffen; er sei *eines Wesens mit dem Vater* (ὁμοούσιος – *homousios*).<sup>316</sup> Als *Bild* Gottes sei Christus, so Athanasius von Alexandrien in seinem Bericht zum Konzil,<sup>317</sup> *gleichen Wesens* wie Gottvater selbst; beide sind substantiell nicht voneinander zu scheiden. Mit dieser Festsetzung positionieren sich die

<sup>313</sup> Hier sind die Begrifflichkeiten unzweideutig: Das erste *nicäische* war zugleich auch das erste *ökumenische* Konzil, vgl. Anm. 292.

<sup>314</sup> Das Bekenntnis von 787, dessen Text übrigens in der Edition der Schlussakten sowohl bei PERCIVAL 1899, als auch bei BELTING 1990/2004 fehlt, stellt eine Mischung aus dem 325 dogmatisierten Glaubensbekenntnis und seiner auf dem Konzil von Konstantinopel 381 erweiterten Fassung dar: Nicht in allen Teilen wird die seit 451 (Konzil von Chalcedon) als autoritativ geltende jüngere Fassung befolgt, wobei die einzelnen Abweichungen im Kontext dieser Untersuchung nicht von Interesse sind. Zur Entstehung der nicäischen Urfassung des Glaubensbekenntnisses, vgl. HAUSCHILD, Wolf-Dieter: Art. *Nicäno-Konstantinopolitanisches Glaubensbekenntnis*, in: TRE, Bd. 24, *Napoleonische Epoche – Obrigkeit*, Berlin/New York: De Gruyter 1994, S. 444 – 456, hier S. 448f.

<sup>315</sup> Vgl. hierzu MALI, Franz: Art. *Nizänokonstantinopolitanum*, in: BAUER, Johannes/HUTTER, Manfred (Hrsg.): *Lexikon der christlichen Antike* (Kröners Taschenausgabe, 332), Stuttgart: Kröner 1999, S. 278; sowie ders.: Art. *Wesensgleichheit, -einheit, -ähnlichkeit*, ebd., S. 378f. Sofern nicht anders angegeben, beziehen sich die folgenden Ausführungen auf den zweiten genannten Artikel.

<sup>316</sup> Zur Bedeutung der Einfügung des Wortes im Bekenntnis von 325, vgl. PERCIVAL 1899, S. 3f. Zur möglichen Herkunft des Begriffes, die im Rahmen dieser Untersuchung vernachlässigt werden kann, vgl. BEATRICE, Pier Franco: *The Word 'Homousios' from Hellenism to Christianity*, in: *Church History* 71 (2/2002), S. 243 – 272.

<sup>317</sup> Für die lateinische Fassung des Textes, vgl. ATHANASIUS EPISCOPUS ALEXANDRINUS: *Sancta Nicaena Synodis quum vidisset malitiam Eusebij quanam merito pieque promulgavit quae erant aduersus Arrianam haeresim, decreta*, in: NOUESIANUS, Melchior (Hrsg.): *D. Athansii Archiepiscopi Alexandrini ... oper omnia: quae hactenus apud Latinorum officinas reperiri potuerunt. Omnia vix aestimando labore & diligentia, multo quam antehac vnaquam, elaboratius castigata, aucta, & in suum genuinum ordinem redacta*, Köln: von Neuß 1548 [Entstehung nach 325; online verfügbar unter <http://digital.ub.uni-duesseldorf.de/content/titleinfo/1672078>, letzter Zugriff am 05.01.2011].



Teilnehmer des ersten nicäischen Konzils gegen die Lehre des Presbyters Arius,<sup>318</sup> welcher seit 318/19 in Alexandrien lehrte, der *logos*<sup>319</sup> sei Gott untergeordnet, da er durch ihn geschaffen wurde, und somit nicht von gleicher (göttlicher) Substanz wie Gottvater. In der Neuausrichtung des Glaubensbekenntnisses stand somit nichts Geringeres auf dem Spiel als die Göttlichkeit Christi. War Kaiser Konstantin, der das Konzil 325 einberief, zunächst wohl geneigt, der Annahme einer substantiellen Differenz zwischen Christus und Gottvater zuzustimmen, ist er wohl durch den Einfluss des Athanasius zur Verurteilung der arianischen Lehre gebracht worden. Die christologische Kontroverse, die den Rahmen des Konzils bildet, illustriert die Schwierigkeiten bei der Herausbildung einer genuin christlichen religiösen Identität und ihrer theologischen Fundierung in Abgrenzung zur jüdischen und hellenistischen Tradition.<sup>320</sup> Es geht im Konzil von 325 darum, ein theologisches Epistemon einzusetzen, welches die Trinitätslehre des Neuen Testaments mit dem Monotheismusgebot der Septuaginta übereinzubringen vermag. Der nicht eindeutig definierte Begriff der *ousia*, des Wesens, ruft jedoch auch bei Antiarianern nach 325 noch Kritik hervor, da er keine hinreichend klare Differenzierung von einer Trinitätslehre<sup>321</sup> erlaube, die auf der Basis verschiedener *Substanzen* errichtet sei – während es doch die monarchische Einheit des göttlichen Prinzips gegen arianische Häresie zu verteidigen gälte. Tatsächlich akzeptieren auch einige Neuarianer den 355 anlässlich des Mailänder Konzils erneut durch Athanasius hervorgehobenen Begriff der *ousia*, und deuten die innergöttliche Relation Christi als ‚wesensähnlich‘

<sup>318</sup> Dessen in der sogenannten *Thalia* in Versform ausgearbeitete grundlegende Standpunkte in Bezug auf die Frage nach dem Wesen der Trinität sind als Zitat in den Widerlegungen durch Athanasius überliefert, vgl.: WISCONSIN LUTHERAN COLLEGE: *Arius – Thalia in Greek and English*, auf: <http://www.fourthcentury.com/index.php/ari-us-thalia-greek> [letzter Zugriff am 05.01.2011].

<sup>319</sup> Die trinitarische Gleichsetzung von Gotteswort und Christus geht zurück auf die Schilderung der Inkarnation bei Joh 1,1.14: „Im Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott, und das Wort war Gott. (...) Und das Wort ist Fleisch geworden und hat unter uns gewohnt, und wir haben seine Herrlichkeit gesehen, die Herrlichkeit des einzigen Sohnes vom Vater, voll Gnade und Wahrheit.“

<sup>320</sup> Vgl. hierzu auch STOCK, Axel: *Frühchristliche Bildpolemik. Das Neue Testament und die Apologetik des 2. Jahrhunderts*, in: HOEPS 2007, S. 120 – 138, hier S. 136: Stock postuliert, eine spezifisch christliche Theologie hätte sich vor dem 3. Jahrhundert (zumindest in Bezug auf das Bild) gar nicht herausgebildet; sämtliche das Bild betreffende Argumente seien dem hellenistischen Judentum der Zeit entlehnt.

<sup>321</sup> Im Folgenden werden die Begriffe der ‚Christologie‘ und der ‚Trinitätslehre‘ nicht immer mit der gebotenen theologischen Trennschärfe voneinander geschieden, sodass hier eine pragmatische Definition der Termini geboten scheint: Unter ‚Christologie‘ wird hier derjenige Bereich der Trinitätslehre verstanden, der sich speziell mit dem Wesen Christi als Hypostasierung des göttlichen *logos* auseinandersetzt. Da die Bezugfelder der Begriffe somit teilweise kongruent sind, erscheinen sie im Folgenden mithin synonym.

(*homoiosios*) zu Gottvater.<sup>322</sup> Erst im späten 4. Jahrhundert wird der Begriff der *homousia* durch Basilius auf eine hinreichend genaue Definition gebracht.<sup>323</sup> Die drei göttlichen *hypostaseis*, also *Personen* in Abrenzung zu *Substanzen*, seien eins in derselben Wesenseinheit (*usia*) der göttlichen Natur. Die Hypostase ist das Mittel, die Verbundenheit der göttlichen und menschlichen Natur Christi bei gleichzeitiger Betonung einer substantiellen irreduziblen Differenz zwischen Urbild (Gott) und Abbild (Christus) zu denken. In diesem Sinne wurde der Begriff auf dem Konzil von Konstantinopel angenommen.

Die so instituierte Doppelnatur Christi bildet die Grundlage für dessen Darstellbarkeit, sowie die Verehrung dieser Darstellung: Auf Basis der etablierten Synthese aus monarchischem und trinitarischem Gottesbild in der *homousia* ist Basilius in der Lage, jenes Postulat aufzustellen, welches die 787 dogmatisierte Ikonenverehrung untermauern, und welchem Karlstadt viel später so vehement widersprechen sollte: Basilius ist es, der die homonyme Bezeichnung von Bild und Person einführt, indem er behauptet, die dem Bild erwiesene Ehre gehe auf den Dargestellten über.<sup>324</sup> Gerade in der christologischen Dimension der europäischen Auseinandersetzung um das Bild wird deutlich, inwiefern Bilderfragen auch stets an den Grundfesten des christlichen Gottesbildes rühren. Genau jenes Inkarnationsparadigma ist es auch, das den Modus unserer gegenwärtigen Bildinszenierung determiniert: Auf der Grundlage des eben Erarbeiteten soll im Folgenden gezeigt werden, inwiefern theologische Kontroversen um den Wahrheitsgehalt des Bildes auch heute noch die „Grundlagen unserer Weltaneignung“<sup>325</sup> betreffen.

## 5.2 Bilderstreit und Ökonomie

Horst Bredekamp schlägt in seiner diachronischen Untersuchung zu *Kunst als Medium sozialer Konflikte* eine klassenkämpferische Lesart des Bildes vor: Das christliche Bild erscheine als „ein Nebenprodukt der Umwandlung der spätantiken

<sup>322</sup> Zur weiteren, wechselvollen Geschichte des Athanasius und seiner Theologie, vgl. HANSON, Richard: *The Search for the Christian Doctrines. The Arian Controversy, 318 – 381*, London/New York : T&T Clark 1988, S. 417 – 458.

<sup>323</sup> Vgl. hierzu ANDERSON, David (Hrsg.): *St Basil the Great. On the Holy Spirit* (Popular Patristics Series), Crsstown, NY : St Vladimirs Seminary Press 1980 [Entstehung um 375]. Leider war die englische Ausgabe des Spätwerks Basilius' die einzige, die im Rahmen dieser Untersuchung zugänglich gemacht werden konnte.

<sup>324</sup> Vgl. hierzu WIRTH 2000.

<sup>325</sup> BROCK 1973, S. 30.

Gesellschaftsformation.<sup>326</sup> Seiner methodologischen Orientierung am historischen Materialismus entsprechend, bespricht Bredekamp den Byzantinischen Bilderstreit auch als einen „ökonomische[n] Kampf um das Bild“ – wobei er hierunter alle im modernen Sinne wirtschaftlichen Aspekte des Bilderstreites, wie die gegen den monastischen Klerus gerichteten fiskalischen Maßnahmen der Kaiser, subsumiert.<sup>327</sup> Auch wir wollen eine genuin ökonomische Dimension in der Auseinandersetzung um das Bild annehmen. Das enge semiotische Feld indes, das Bredekamp seinem Ökonomie-Begriff zurgunde legt, ist bloße Spätfolge des Gebrauchs des Terminus in der christlichen Tradition. Im Folgenden wird zu zeigen sein, dass die Ökonomie nicht bloß einen *Aspekt* des Bilderstreites konstituiert, sondern vielmehr dessen eigentlichen *Kern* bildet. Hierzu wollen wir zunächst den Begriff der Ökonomie im Lichte der oben dargestellten christologischen Erwägungen eingehender betrachten, um anschließend seine Rolle für unser Verständnis vom Bild herauszustellen.

Wie Gerhard Richter in seiner umfassenden Untersuchung zum Gebrauch des Wortes zu bedenken gibt, ist der Ökonomie-Begriff aufgrund seiner Polysemie eigentlich nicht auf eine Definition zu bringen; Richter schreibt – als wolle er allzu überzogene Erwartungen an seine Analyse dämpfen – bereits in den ersten Absätzen: „Es lässt sich nicht sagen, was Oikonomia ist.“<sup>328</sup> Statt dessen bietet er eine Untersuchung der einzelnen Bedeutungen des Wortes bei verschiedensten Vertretern theologischer Literatur an, betont also gerade die Diskontinuitäten im Bedeutungsspektrum des Begriffes. Wenngleich Richter keine überzeitliche Extension von *oikonomia* feststellt, da die Wortbedeutung situativ variere, zeichnet sich im postnicäischen<sup>329</sup> Christentum ein theologisches Bezugsfeld des Begriffes ab, in welchem das antike Konzept der Hauswirtschaft systematisch auf das *Prinzip* des christlichen Glaubens selbst Anwendung findet: die Trinitätslehre.<sup>330</sup> Das klassisch-hellenistische Paradigma<sup>331</sup> der pragmatischen hauswirtschaftlichen Verwaltung zur

<sup>326</sup> BREDEKAMP, Horst: *Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution* (edition suhrkamp, 763), Frankfurt a.M. : Suhrkamp 1975, S.14.

<sup>327</sup> Ebd., S. 162 – 185.

<sup>328</sup> RICHTER 2005, S. 2. Die folgenden Ausführungen beziehen sich, sofern nicht anders angegeben, auf die Schrift Richters. Dabei werden die moderne Schreibweise ‚Ökonomie‘ und das philologischexaktere *oikonomia* synonym verwendet.

<sup>329</sup> Gemeint ist Nicäa I (325).

<sup>330</sup> RICHTER 2005, S. 312 – 335.

<sup>331</sup> Vgl. S. 71.

Erlangung des Nötigen mithilfe geringstmöglicher Mittel wird angesichts der theologischen Herausforderungen, die eine trinitarische Konzeption Gottes mit sich bringt, in den ersten nachchristlichen Jahrhunderten zu einer komplexen Lehre ausgearbeitet, die das Auseinanderfallen von Sein (Gott) und Tun (*logos*), von Ontologie und Praxis verhindern soll.<sup>332</sup> Bereits die späten paulinischen Schriften deuten auf die Vorstellung der göttlichen Dreieinigkeit und das Verhältnis von Sein und Wirken Gottes hin. In seinen Briefen an die frühesten christlichen Gemeinden betont er an mehreren Stellen die Ikonizität Christi, aber auch die der Schöpfung selbst: Göttliche Ontologie und Praxis werden hier bereits deutlich in ein *abbildendes* Verhältnis zueinander gesetzt.<sup>333</sup> Der Begriff der *oikonomia* taucht im Neuen Testament ebenfalls an mehreren Stellen auf,<sup>334</sup> als Denkfigur der systematischen Theologie in der Darstellung der Trinitätslehre erscheint der Begriff jedoch erst nach dem vierten Jahrhundert. Vielmehr bezeichnet er in pränicäischer Zeit verschiedene Aspekte des göttlichen Heilswaltens. Auch die Verfasser des nicäischen Glaubensbekenntnisses argumentieren in ihrer in Abgrenzung zu Arius formulierten Betonung der göttlichen Einheit nicht ökonomisch;<sup>335</sup> und für Basilius, der durch die Verwendung des Begriffes der Hypostase die Trinität in der *homousia* greifbar macht, spielt eine ökonomische Konzeption keine entscheidende Rolle.

Der Umstand jedoch, dass die begriffliche Extension von *oikonomia* nicht eindeutig umrissen werden kann, macht gerade, so Agamben in seiner Untersuchung des ökonomischen Konzeptes, das eigentliche Charakteristikum von *oikonomia* aus – und begründet die Verwendung des Terminus nach dem 4. Jahrhundert. Folgen wir seiner Darstellung:

<sup>332</sup> Vgl. AGAMBEN 2007/2010, S. 86.

<sup>333</sup> 1 Kor 11,7: „Der Mann darf sein Haupt nicht verhüllen, weil er *Abbild* und Abglanz Gottes ist; die Frau aber ist der Abglanz des Mannes.“ [eigene Hervorhebung]. Entsprechend der biblischen Schöpfungsgeschichte (Gen 2, 21 – 24) wird hier eine ontologische Hierarchie der Schöpfung angelegt, wie sie durch Johannes von Damaskus später elaboriert werden sollte; vgl. Kap. 5.1. 2 Kor 4,4: „denn der Gott dieser Weltzeit hat das Denken der Ungläubigen verblendet. So strahlt ihnen der Glanz der Heilsbotschaft nicht auf, der Botschaft von der Herrlichkeit Christi, der Gottes *Ebenbild* ist.“ [eigene Hervorhebung]. Auch in der oben (vgl. Anm. 301) bereits angesprochenen Stelle in Kol 1,15 ist ein ikonisches Verhältnis angesprochen; in der griechischen Originalfassung steht für alle Stellen *eikon*. Vgl. hierzu MONDZAIN, Marie-José: *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain* (L'ordre philosophique), Paris : Seuil 1996, S. 26f.

<sup>334</sup> Luk 16,2–4; 1 Kor 9,17; Eph 1,10; Eph 3,2; Eph 3,9; Kol 1,25; 1 Tim 1,4.

<sup>335</sup> Gerade in Bezug auf das Bekenntnis trifft diese Feststellung auf beide nicäischen Konzile zu – die 787 zugrunde gelegte *fides* knüpft schließlich in großen Teilen an das Bekenntnis von 325 an; vgl. S. 101.

„Als mit dem Untergang der klassischen Kultur auch die Einheit des antiken Kosmos zerbrach und es schien, als ob Sein und Tun, Ontologie und Praxis, von nun an getrennte Wege gehen würden, wurde in der christlichen Theologie eine komplexe Lehre, in die sowohl jüdische als auch heidnische Elemente eingingen, ausgearbeitet, die diesen Bruch mithilfe eines nichtepistemischen Verwaltungsparadigmas nicht nur zu deuten, sondern auch wieder zusammenzufügen versuchte: des Paradigmas der *oikonomia*. Diesem Paradigma zufolge ist die göttliche Praxis von der Schöpfung bis zur Erlösung nicht im Sein Gottes begründet, sondern unterscheidet sich von diesem so sehr, daß sie sich in einer getrennten Person, dem *logos* oder Sohn, verwirklicht; dennoch muß diese anarchische, unbegründete Praxis mit der Einheit der Substanz vereinbar sein. (...) Angesichts dieser ausgeweglosen Aufgabe bot der aus betriebswirtschaftlichen und administrativen Zusammenhängen entstammende Begriff der ‚*oikonomia*‘ ein flexibles Instrument, das sich zugleich als ein *logos*, als eine jeder äußeren Verbindung entrissene Denkweise, und als eine weder ontologischer Notwendigkeit noch im Voraus gebildeter Vorschrift gehorchende Praxis darstellt. (...) Nun wird ersichtlich, inwiefern man sagen kann – und mit dieser These nehmen wir *gegen* Schmitt Stellung –, daß die christliche Theologie von Anfang an nicht im Zeichen der Politik und des Staates steht, sondern in dem der Betriebswirtschaft.“<sup>336</sup>

Göttliches Walten, hypostasiert in der Person Christi, wird so in der frühchristlichen Theologie mit dem Begriff der *oikonomia* umschrieben. Als „nichtepistemische[s] Verwaltungsparadigma“, entlehnt aus den betriebswirtschaftlichen Zusammenhängen der Schriften Xenophons, bietet es ausreichend semiotische Flexibilität, um sowohl eine Seins- als auch eine Wirkweise zu beschreiben. Den theologischen Schwierigkeiten, eine Einheit in der Vielheit zu denken, und somit Ontologie und Praxis in eins zu bringen, begegnet das Konzept der *oikonomia* mit der Dogmatisierung des Undogmatischen: Göttliche *oikonomia* kennt keine verbindlichen Lehrsätze, Gott *ist* und *handelt* situativ und pragmatisch. Die Unfähigkeit, das Wesen Gottes zu begreifen, wird umgangen, indem der Ökonomiebegriff von vornherein jede dogmatische Konnotation ausschließt. Das wahre Walten und Sein Gottes entzieht sich theologischer Fixierung – weswegen mit der *oikonomia* die Lehre eines von vornherein nicht dem systematischen menschlichen Verstehen zugänglichen Paradigmas eingesetzt wird.

Die Synthese des *oikonomia*-Begriffes mit der *Ikonizität* göttlichen Handelns erfolgt in den Kontroversen des byzantinischen Bilderstreites – wobei es hier gerade die Bildergegner sind, die durch ihre Betonung der christologischen Dimension den

<sup>336</sup> AGAMBEN 2007/2010, S. 86. Zur Abgrenzung gegen Schmitt, vgl. die Ausführungen zu Agambens Verständnis der Säkularisierung (Kap. 4.2).

Gebrauch einer neuen Terminologie begründen:<sup>337</sup> In Anbetracht der basileischen Lösung des Trinitätsproblems durch das Postulat der Koexistenz dreier göttlicher Personen (*hypostaseis*) in einem Wesen sind für Konstantin V. Bilder Christi nicht denkbar.<sup>338</sup> Koinzidierten in Christus göttliche und menschliche Natur, so sei es unmöglich, nur eine davon abzubilden und dies für die andere zu unterlassen. Die *homousia* Christi mit Gott jedoch bedeute für das Bild, dass bloße Ähnlichkeit mit der menschlichen Hülle als Kriterium für Authentizität unzureichend sei. Somit konnten die Teilnehmer des zweiten Niceanums nicht einfach auf die Bilderlehre des Johannes von Damaskus zurückgreifen: Für ihn geht die *Bildwerdung* Gottes in Christus mit einem ontologischen Verlust einher, der sich durch das Paradigma der *homousia* verbietet. Statt dessen berufen sie sich in ihrer Argumentation auf die *oikonomia*: Die deutliche Differenzierung der Naturen Christi im Bild, die im Hinblick auf die Christologie den arianischen Beigeschmack der bloßen *homousia* haben, stellt die größte theoretische Herausforderung jedweder ikonophiler Argumentation dar, und so muss das Konzil 787 Stellung zum dreißig Jahre zuvor durch Konstantin V. aufgeworfenen Problem nehmen. Zunächst erfolgt die Legitimierung über das traditionelle Argument der Inkarnation,<sup>339</sup> jedoch wird dieses nun ökonomisch-positivistisch umgewertet: Da nichts ohne den Willen Gottes geschehe, müsse man auch bei den kirchlichen Bildern davon ausgehen, dass sie von Gott zur Verherrlichung der heilbringenden *oikonomia* eingesetzt worden seien.<sup>340</sup> Mit anderen Worten: Die schiere Existenz von Bildern in der kirchlichen Tradition deutet auf ihre Rechtmäßigkeit hin, da sich in ihnen die Bildhaftigkeit göttlichen Wirkens ablesen ließe – selbst, wenn das Inkarnationsargument aufgrund der implizierten Trennung der *homousia* eigentlich zu kurz greift: „Die Oikonomia

<sup>337</sup> Das Fehlen des Ökonomie-Begriffes im Werk des Johannes von Damaskus wird von Richter als dessen größtes Defizit erachtet: Es stehe symptomatisch für eine vorrangig polemische Stellungnahme des Damszeners zu den Bildern bei gelegentlichem Rekurs auf die theologisch bereits überholten neoplatonischen Argumente. Vgl. hierzu RICHTER 2005, S. 485.

<sup>338</sup> So der Kaiser in einem von Nikephoros zitierten Fragment: MIGNE, Jacques Paul (Hrsg.): *S.P.N. Nicephori archiepiscopi constantinopolitani opera quae reperiri potuerunt omnia* (Patrologiae cursus completus, Series graeca, 100), Paris : Migne 1865, S. 248 D–E. 293 A. 296 C. Die Angaben folgen jenen bei RICHTER 2005, S. 486. Dass die basileische Synthese von Vielheit und Einheit des göttlichen Wesens tendenziell mit der Position des Athanasius übereinstimmt, betont LIÉBAERT, Jacques: *Christologie. Von der Apostolischen Zeit bis zum Konzil von Chalcedon (451)* (Handbuch der Dogmengeschichte, III: Christologie – Soteriologie – Mariologie, Fasc. 1a), Freiburg/Basel/Wien : Herder 1965, S. 75 – 77.

<sup>339</sup> Vgl. S. 100.

<sup>340</sup> Für die genaue Textstelle in den Konzilsbeschlüssen im griechischen Original, vgl. RICHTER 2005, S. 487.

Christi ist demnach Grundlage und zugleich Gegenstand der Bilder.<sup>341</sup> Nicht mehr Authentizität ist die umstrittene Kategorie, sondern vielmehr die Möglichkeit der Erfassung des Göttlichen im materiellen Abbild. Im zweiten Niceanum wird so eine Interdependenz von Ikone und Ökonomie eingesetzt, die bewirkt, dass beide nicht mehr getrennt voneinander gedacht werden können. So findet sich in den Konzilsakten auch der apodiktische Schluss dieser Argumentation, der die unbedingte Legitimität der Ikone nunmehr christologisch herleitet: „Tous le disent et le répètent: *qui refuse l'icône refuse l'économie*, c'est-à-dire le Christ lui-même et la totalité du plan incarnationnel dans l'histoire.“<sup>342</sup> Marie-José Mondzain, die sich diesem Zusammenhang in einer erst spät im deutschsprachigen Raum gewürdigten Analyse eingehend widmet,<sup>343</sup> sieht die Ikone mit Blick auf die göttliche *oikonomia* als materialisiertes Paradigma der Einheit in der Vielheit – aufgrund der *Ikonzität* der göttlichen Hypostasierungen und der gesamten Schöpfung:

„L'incarnation, pour l'iconophile, est *imaginaire*, c'est l'entrée de l'image naturelle dans la chair de l'image visible (iconicité), qui permet le retour de l'image rédimée vers l'image rédemptrice. (...) L'icône participe à la salvation de l'image. (...) L'icône n'est ni métaphorique ni redondante. Elle est économie de l'image, distribution opératoire et fonctionnelle de sa puissance salvatrice.“<sup>344</sup>

Auch, wenn, wie Thümmel betont,<sup>345</sup> die Herleitung des Bildes allein aus christologischen Erwägungen eigentlich argumentativ inkongruent ist, da Darstellungen von Heiligen oder anderen Personen der Heilsgeschichte keine ökonomische Bindung an Gott vorzuweisen hätten, entfaltet die hier ins Werk gesetzte ikonophile Argumentation in den folgenden Jahrhunderten ihre Hegemonie in Ost- und Westkirche. Während die römisch-katholischen sowie die griechisch-orthodoxen Konfessionsfamilien in ihrer gegenwärtigen Bildpraxis auf den ersten Blick eine Kontinuität dieser Konzeption bis in die Gegenwart erkennen lassen, stellt auch der ikonoklastische Impetus der Reformatoren das Verhältnis von Ökonomie und Ikonzität nicht infrage: Die reformierte Partei spricht in ihrer Auseinandersetzung mit der Bilderfrage gar nicht erst von der Ökonomie, sondern

<sup>341</sup> RICHTER 2005, S. 487f.

<sup>342</sup> MONDZAIN 1996, S. 29. Vgl. hierzu auch RICHTER 2005, S. 489.

<sup>343</sup> Die erste deutsche Übersetzung des Textes erscheint im März 2011 bei Diaphanes.

<sup>344</sup> MONDZAIN 1996, S. 149.

<sup>345</sup> THÜMMEL 2005, S. 42.

greift auf eine platonisierende Argumentation der Ähnlichkeit zurück,<sup>346</sup> während Luther die Bilder als *Adiaphoron* implizit als ebenso unergründlich wie das göttliche Heilswirken insgesamt deutet: Mit der Interpretation des Bildes als *Adiaphoron* dogmatisiert auch Luther das Undogmatische.

Bilderfragen, so wird aus den Ergebnissen des siebten ökumenischen Konzils 787 deutlich, rühren an den Grundfesten der christlichen Religion – insofern, als dass es sich bei ihnen stets um Fragen der göttlichen *oikonomia* handelt. Alle späteren Erscheinungen und Bedeutungsfelder des Ökonomiebegriffs werden so gewissermaßen zu sekundären Phänomenen, in denen Fragen der göttlichen Natur verhandelt werden; einer Natur, die, wie wir gesehen haben, auch säkulare Züge anzunehmen in der Lage ist.<sup>347</sup>

### 5.3 Erneut: Was ist ein Dispositiv?

In welchem Verhältnis die obigen Ausführungen zu Ökonomie und der Bildhaftigkeit göttlichen Seins und Wirkens zu unserer Frage nach der Genealogie des White Cube stehen, wird deutlich, besieht man sich die Rezeption des Begriffes der *oikonomia* in der Vulgataübersetzung der griechischen Texte des neuen Testaments:

In der Übertragung der paulinischen Schriften ins Lateinische wird *oikonomia* häufig mit *dispensatio* wiedergegeben.<sup>348</sup> Bei nahezu *allen* postevangelischen Nennungen des Begriffes behält dieser in gewisser Weise seine Polysemie bei, da er konsequent mit dem selben lateinischen Terminus übersetzt wird.<sup>349</sup> Der Kontext, in welchem nun *dispensatio* anstatt *oikonomia* Verwendung findet, ist weiterhin heterogen; *dispensatio* bezieht sich sowohl auf göttliches als auch auf menschliches Walten – bei letzterem jedoch stets im Zusammenhang mit einem durch Gott empfangenen Amt. An anderer Stelle als bei der Wiedergabe des griechischen

<sup>346</sup> Inwiefern die reformatorischen Argumente um das Bild die nicäische *homousia* aufgreifen, kann im Rahmen dieser Untersuchung nicht dargestellt werden.

<sup>347</sup> Vgl. Kap. 4.2.

<sup>348</sup> 1 Kor 9,17: „si enim volens hoc ago mercedem habeo si autem invitus *dispensatio* mihi credita est“; Eph 1,10: „in *dispensationem* plenitudinis temporum instaurare omnia in Christo quae in caelis et quae in terra sunt in ipso“; Eph 3,2: „si tamen audistis *dispensationem* gratiae Dei quae data est mihi in vobis“; Eph 3,9: „et inluminare omnes quae sit *dispensatio* sacramenti absconditi a saeculis in Deo qui omnia creavit“; Kol 1,25: „cuius factus sum ego minister secundum *dispensationem* Dei quae data est mihi in vos ut impleam verbum Dei“ [jeweils eigene Hervorhebungen].

<sup>349</sup> Eine Ausnahme bildet hier nur 1 Tim 1,4: Hier wird *οικοδομία θεου* mit *aedificatio Dei* wiedergegeben.



*oikonomia* findet *dispensatio* im Neuen Testament auch keine weitere Erwähnung, die eventuelle Schlüsse auf eine spezifische Interpretation des Ausdrucks zuließe. Dennoch verweist *dispensatio* auf ein vollkommen anderes Bezugsfeld als *oikonomia*: Während letzteres eindeutig auf den hauswirtschaftlichen Bereich gemünzt ist, bezeichnet *dispensatio* im lateinischen Sprachgebrauch die allgemeine Verwaltung von (knappen) Ressourcen. So wird in den patristischen Schriften des Westens mithin auch dezidiert der Terminus der *oikonomia* beibehalten, um dessen ursprüngliche Konnotation zu bewahren.<sup>350</sup> Ansonsten ist in den theologischen Schriften der Spätantike der Gebrauch von *dispensatio* vorherrschend, wobei dieser oftmals auch durch den verwandten Begriff der *dispositio*, der Anordnung, ersetzt wird – und dieser Begriff wiederum bildet den unmittelbaren etymologischen Vorläufer des französischen *dispositif*.<sup>351</sup>

Aus der philologischen Betrachtung der Bedeutungsverschiebung des Ökonomiebegriffes bei seiner Übertragung ins Lateinische extrapoliert Agamben eine für unsere Fragestellung äußerst interessante Genealogie des foucault'schen Konzepts des Dispositivs.<sup>352</sup> Entwickelt man dieses von seinem christlich-theologischen Ursprüngen her, so wird das Dispositiv greifbar als etwas, „in dem und durch das ein reines Regierungshandeln ohne jegliche Begründung im Sein realisiert wird“<sup>353</sup> – rekuriert der Terminus doch auf die *oikonomia*, die Agamben an anderer Stelle als „nichtepistemisches Verwaltungsparadigma“ bestimmt.<sup>354</sup> Durch den Exkurs zur christlichen Tradition des Ökonomiebegriffes wird der Urheber der im Dispositiv

<sup>350</sup> Vgl. hierzu MONDZAIN 1996; hier werden exemplarisch die Schriften Tertullians (\* um 150, † um 230) angeführt. Zur trinitarischen Ökonomie nach Tertullian, vgl. COURTH, Franz: *Trinität. In der Schrift und Patristik* (Handbuch der Dogmengeschichte, II: Der Trinitarische Gott – Die Schöpfung – Die Sünde, Fasc. 1a), Freiburg et al. : Herder 1988, S. 77 – 93.

<sup>351</sup> Vgl. S. 22, sowie MONDZAIN 1996, S. 28, und AGAMBEN 2006/2008, S. 23f. Leider weisen beide Autoren auf diesen Umstand hin, ohne ihn anhand der entsprechenden Quellen zu illustrieren. Die Verwandtschaft der beiden Begriffe ist indes keine etymologische: Abgesehen vom gemeinsamen Präfix *dis-*, das auf Entzweigung oder Aufteilung verweist, besitzen die Verben *pendare/pensare* sowie *ponere* wohl keine gemeinsame Wurzel, vgl. WALDE, Alois/HOFFMAN, Johann Baptist: *Lateinisches Etymologisches Wörterbuch*, 2 Bde. (Indogermanische Bibliothek, Erste Abteilung: Lehr- und Handbücher, Zweite Reihe: Wörterbücher, 1), Heidelberg : Winter 1938/1939, S. 354 f (Bd. 1); S. 278 – 208 sowie 335 – 336 (Bd. 2). Auch scheint die Wiedergabe von *oikonomia* mit *dispositio* ein minoritäres Phänomen zu sein – so findet sie längst nicht in allen wissenschaftlichen Darstellungen, die den christlichen Ökonomiebegriff behandeln, Erwähnung; vgl. exemplarisch STUDER, Basil: Art. *Économie*, in: BERARDINO, Angelo di/VIAL, François (Hrsg.): *Dictionnaire encyclopédique du christianisme ancien*, Bd. 1, Paris : Cerf 1990, S. 744f [EA *Dizionario patristico e di antichità cristiane*, Genua : Marietti 1983]. Hier wird nur auf die Übersetzung mit *dispensatio* verwiesen.

<sup>352</sup> Vgl. Kap. 2.2.

<sup>353</sup> AGAMBEN 2006/2008, S. 23.

<sup>354</sup> AGAMBEN 2007/2010, S. 86.

funktionalen Machtwirkungen als diffuser Apparat vorstellbar, dessen Sein und Wirken ausschließlich situativ und pragmatisch sind. Ähnlich der postnicäischen Trinitätsvorstellung haben wir uns ‚Gott‘, gleichsam als aristotelischen ‚unbewegten Beweger‘, als erste Wirkursache,<sup>355</sup> im Dispositiv nicht in einer *konkreten Gestalt* vorzustellen. Darum erweist sich hier der Begriff einer Macht, deren Wesen im Wirken besteht, als ungleich fruchtbarer als jener der Ideologie, die auf eine Repräsentanz einer gestaltlich kontingenten Erscheinung abhebt. Doch impliziert die Rückführung des Konzepts des Dispositivs auf die christliche Tradition auch die Möglichkeit einer neuen Lesart unseres gegenwärtigen Bildverständnisses und den Instanzen seiner Regulierung, die Agamben nicht anspricht: *Fragen der Macht*, wie sie durch Dispositive verhandelt werden, *gehen stets auch mit Fragen des Bildes*, wie die der Ökonomiebegriff durchsetzt, *einher*. Anders formuliert: *Machtfragen sind immer auch Bildfragen*. Nicht umgekehrt.

Die Ikonizität göttlichen Wirkens, wie sie in den frühchristlichen theologischen Kontroversen um die *oikonomia* thematisiert wird, scheint auch in Gestalt des modernen Dispositivs auf: Machthandeln ist bildlich; es wirkt sich nicht *auf* Bilder, sondern *in* Bildern aus. So wird deutlich, dass eine aus dem protestantischen Bildverständnis heraus entwickelte Genealogie des White Cube zu kurz greift, wenngleich bei oberflächlicher Betrachtung Analogien zwischen physischer Raumgestalt des Ausstellungsortes und durchzusetzendem Kunstcharakter des Ausgestellten zu bestehen scheinen. Das sich aus dem sakralen Charakter des White Cube und der in ihm zur Aufführung gebrachten profanen Kunst ergebende Paradoxon konnte bereits aufgelöst werden, indem die Profanität der Kunst als bloßer Sonderfall des christlichen Bildverständnisses unter Anlehnung an das benjaminsche Fragment zu *Kapitalismus als Religion* infrage gestellt und widerlegt wurde:<sup>356</sup> Kunst gehört nicht

<sup>355</sup> So Aristoteles im Schlusssatz des fünften Buches seiner *Physik*: „Für alles, was da in bewegter Veränderung ist, gibt es ein ureigentlich Unbewegt-Bewegendes.“; zit. nach ARISTOTELES: *Physik. Vorlesung über die Natur/Über die Seele* (Aristoteles. Philosophische Schriften, 6), Hamburg: Meiner 1995, S. 212 [Hervorhebung im Original; Entstehung 4. Jh. v.Chr.].

<sup>356</sup> Vgl. Kap. 4.2. Im Zusammenhang mit der kapitalistischen Religion kann auch die oben angeführte Sentenz Debords, das Spektakel sei „le capital à un tel degré d’accumulation qu’il devient image“ (vgl. S. 91; Anm. 280) neu bewertet werden: Im Lichte des aufgezeigten Zusammenhangs zwischen Macht und Bild wäre eine Untersuchung der Theorie des Spektakels mit Bezug auf das Konzept der ‚Pathosformel‘ nach Aby Warburg ein willkommenes Komplement zur bestehenden Debord-Exegese. Ist nicht das höchst akkumulierte *Kapital*, welches die Gestalt des gesamten sozialen Gefüges durchwirkenden Bildes annimmt, eine Konkretisierung des Bild gewordenen, ‚einverseelten‘ Ausdrucks höchster emotionaler Intensität nach Warburg? Vgl. hierzu WARBURG, Aby: *Der*

dem Bereich des Profanen an; vielmehr gibt sie einem säkularisierten, aber im Kern noch immer genuin religiösen Bildverständnis Gestalt. Der White Cube ist somit mehr als der Nachfolger des protestantischen Kirchenraumes; er ist die *physische Konkretisierung aller modernen weltanschaulichen Paradigmen*. Schließlich ist er in mehrerlei Weise mit der Macht verbunden: Zum einen ist es ein Leichtes, ihn als Dispositiv im Sinne Foucaults zu denken, also als Instanz sozialer Kontrolle, als Ort von Machtwirkungen. Zum anderen jedoch, und gerade das macht den White Cube zu einem gewissermaßen privilegierten Dispositiv,<sup>357</sup> besteht seine Aufgabe in der Durchsetzung dessen, was faktisch den *Kern* selbst des Dispositivbegriffes bildet: die pragmatische Ordnung der bildlichen Hypostasierungen einer transzendenten Wirkursache. In allen bildlichen – und begrifflichen, um beim Bildverständnis Baudrillards zu verbleiben<sup>358</sup> – Vorstellungen, die wir uns von der Welt machen, regieren somit dieselben Mechanismen wie im White Cube; immer benötigen wir, um eine Aussage glaubhaft zu machen, einen Rahmen, der alle mit ihrer Reinheit als Bild interferierenden Aspekte exkludiert, sodass jedes Bild immer schon als Abstraktion erscheint: Die Macht, die im White Cube wirksam ist, nimmt hier auch ihre prototypische Gestalt an.<sup>359</sup> Wenn wir sagen können, *Machfragen sind immer Bildfragen*, so bedeutet dies im Rückschluss auf den White Cube: *Jedes Dispositiv ist ein White Cube*. Nicht umgekehrt.

*Bilderatlas Mnemosyne* (Aby Warburg. Gesammelte Schriften, Studienausgabe 2.1), Berlin : Akademie Verlag 2003, S. 3.

<sup>357</sup> Vgl. Kap. 2.2.

<sup>358</sup> Vgl. Anm. 268.

<sup>359</sup> Dies schließt die Gestalt des geäußerten Gedankens in der vorliegenden Arbeit nicht aus. Ein weiterer Aspekt, der im Rahmen der vorliegenden Untersuchung nicht gebührend analysiert werden kann, ist der Zusammenhang zwischen White Cube, kapitalistischer Religion und göttlicher Herrlichkeit. Da letztere die distinkte Eigenschaft Gottes ist, die er wiederum stets durch Verherrlichung einfordert, kommt der Liturgie eine genuin *theurgische* Dimension zu: Indem die Gläubigen Gott verehren, *erschaffen* sie ihn; vgl. AGAMBEN 2007/2010, S. 269 – 272. So ließe sich auch die Permanenz des kapitalistischen Kultus als dessen eigentliche Existenzbedingung begreifen, und auch dem White Cube käme eine akklamatorische Funktion zu: Wie die Liturgie Gott erst hervorbringt, so schafft der White Cube erst den Kunstcharakter des in ihm Ausgestellten.

## Fazit. *Oublier Foucault* ?

1977 greift Baudrillard mit seiner Schrift *Oublier Foucault* – wohlgermerkt ohne Fragezeichen formuliert – jenen, dem sie zugeacht war, in Person und Schaffen an:<sup>360</sup> Baudrillard, der gegen Foucault seine Simulationshypothese ins Feld führt, plädiert hier leidenschaftlich für eine Absage an die foucault'schen Theorien, welche die wesentlichen Veränderungen im ontischen Gefüge des ausgehenden 20. Jahrhunderts verkennen, und so zu deren Verschleierung beitragen würden. Der Diskurs, den Foucault führe – also die Analyse verschiedener Orte von Machtwirkungen –, sei ein „Spiegel der Mächte, die er beschreibt“,<sup>361</sup> sein elementarer Fehler bestünde darin, den Simulationscharakter der Macht selbst zu verkennen, und sie als objektives Datum zu postulieren:

„Foucault entlarvt alle (...) zweck- und kausalorientierten Illusionen bezüglich der Macht, aber er entlarvt nicht *die Macht selbst als Trugbild*. Die Macht ist [für Foucault] ein unumkehrbares Organisationsprinzip; sie fabriziert Reales, immer mehr Reales – Eingrenzung, Benennung, bedingungslose Unterordnung –, ohne daß sie jemals zusammenbräche, ohne daß ihr Getriebe ins Knirschen geraten oder vom Tode bedroht sein würde.“<sup>362</sup>

Damit betreibe Foucault seine Wissenschaft bloß innerhalb jener Koordinaten, die ihm die *Simulation als Dispositiv* einräume; indes ist für Baudrillard gerade die Simulation zur alles verschlingenden Instanz geworden, die selbst zur Auflösung der im Dispositiv wirksamen Macht geführt hätte. Das simulierte Dispositiv in Gestalt der Simulation selbst ist für ihn gleichsam ausgehöhlt, es führt nurmehr seine einstige

<sup>360</sup> BAUDRILLARD, Jean: *Oublier Foucault*, München: Raben 21983 [EA Paris: Galilée 1977]. Für eine Darstellung des geistesgeschichtlichen Kontexts der Entstehung des Textes sowie zur allgemein kontroversen Rezeption Baudrillard, vgl. die Einleitung des in ironisierender Anlehnung an die Schrift von 1977 betitelten Sammelbands: ROJEK, Chris/TURNER, Bryan: *Introduction. Regret Baudrillard?*, in: dies. (Hrsg.): *Forget Baudrillard?*, London/New York: Routledge 1993, S. ix – xviii.

<sup>361</sup> BAUDRILLARD 1977/1983, S. 10.

<sup>362</sup> Ebd., S. 49.

Verbindung mit der Macht vor. Ein Indiz für die Richtigkeit seiner These sieht Baudrillard in der schieren Möglichkeit der Theorien Foucaults: Von Macht zu sprechen sei erst im Moment ihrer Auflösung möglich.<sup>363</sup> Die Positivität, die Foucault der Kritik entgegenstellt, sei nicht mehr als ein „Kniff“;<sup>364</sup> er bleibe nichtsdestoweniger dem politischen Diskurs verhaftet,

„während es doch darum geht, die radikale Unbestimmtheit des Politischen, seine bloß simulierte Existenz zu erfassen und dann diese Leere auf die Macht selbst zurückzuprojizieren. Eine symbolische Gewalt, die mächtiger ist als jede politische Gewalt.“<sup>365</sup>

Abgesehen von diesen vagen Äußerungen hinsichtlich der normativen Zielsetzungen einer Wissenschaft im Bewusstsein der Simulation, formuliert Baudrillard keine positive Alternative zur von „Idioten“ betriebenen Geisteswissenschaft in der Nachfolge Foucaults, dem Baudrillard in einem späteren Text gar Despotismus und Willkür attestiert.<sup>366</sup> Gerade in seinen späten Schriften entfernt sich Baudrillard zunehmend von den für die Wissenschaft verbindlichen formalen Kriterien, und entwickelt einen eigenen Argumentationsstil, der mit seinem weitgehenden Verzicht auf Belege mithin vehemente Kritik hervorruft.<sup>367</sup> Die Simulationstheorie und die Art ihrer Vorbringung ist in weiten Teilen inkompatibel mit dem hegemonialen Set epistemologischer Kriterien der Geisteswissenschaften. Oder, wie die Herausgeber eines speziell dieser mehr als partiellen Inkompatibilität gewidmeten Sammelbandes im einleitenden Essay zu selbigem prägnant formulieren: „Baudrillard fails the validity test.“<sup>368</sup>



Die vorliegende Untersuchung zur Genealogie des White Cube kann als Versuch verstanden werden, das Denken Baudrillards mit den Theorien Foucaults zu versöhnen. Die Kontroversen um den christlichen Begriff der *oikonomia* und die

<sup>363</sup> Damit greift Baudrillard einen Topos auf, der sein gesamtes Werk bis hin zu einer seiner letzten Schriften durchzieht: jenen des Todes des Objektes durch Beobachtung. Vgl. hierzu BAUDRILLARD, Jean: *Warum ist nicht schon alles verschwunden?* (Fröhliche Wissenschaft), Berlin : Matthes & Seitz 2008 [EA *Pourquoi tout n'a-t-il pas déjà disparu?* (Carnets de l'Herne), Paris : L'Herne 2007].

<sup>364</sup> BAUDRILLARD 1977/1983, S. 71.

<sup>365</sup> Ebd.

<sup>366</sup> Vgl. BAUDRILLARD, Jean: *Cool Memories. 1980 – 1985* (Batterien, 41), Berlin : Matthes & Seitz 1989, S. 173 [EA Paris : Galilée 1987].

<sup>367</sup> Für eine Übersicht über jene Kritikpunkte, mit denen Baurillard sich am häufigsten konfrontiert sah, vgl. ROJEK/TURNER 1993.

<sup>368</sup> Ebd., S. xv.

Möglichkeit ihres Fortwirkens bis in das Dispositivkonzept nach Foucault lassen erkennen, inwiefern auch im Dispositiv als grundlegender Instanz der Machtausübung eine *imaginäre Dimension* zumindest implizit stets enthalten ist. Folgen wir der Linie, die sich vom Aushandeln der göttlichen Trinität auf Basis der Kategorie der Bildhaftigkeit bis zum modernen Dispositiv ziehen lässt, so können wir auch die Realität der Simulation als Ort von Machtwirkungen begreifen. Baudrillards These von der Hyperrealität wird in Anbetracht der Ikonizität von Machtwirkungen als Komplement und logische Fortsetzung des foucault'schen Dispositivbegriffs vorstellbar: Instanzen der Simulation, der Durchsetzung ihrer eigenen selbstreferenziellen Bildlichkeit, führen das Dispositiv allein auf seine imaginären Ursprünge zurück. Prototypisch hierfür steht der White Cube, jene als Ausstellungsdispositiv getarnte universelle Abstraktionstechnologie, in der Machtwirken immer auch als die Durchsetzung von *Weltanschauungen* begriffen werden kann. Die Differenz zwischen dem White Cube als Machtinstanz und jedem anderen Ort von Machtwirkungen ist somit bloß eine *graduelle*, da sich die einzelnen Dispositive nur in den verschiedenen Intensitäten des immer gleichen Funktionsprinzips voneinander unterscheiden. Mit dem theologischen Nachweis der bildbezogenen Wurzel des White Cube wird dessen Existenz als universelles Paradigma des okzidentalen Modus der Weltaneignung zumindest denkbar.

Der oben angesprochene ‚exhibitionary complex‘<sup>369</sup> wird so als *eine* mögliche Systematisierung der Funktionsweise des White Cube vorstellbar: Indem das bürgerliche Ausstellungswesen seit dem 19. Jahrhundert die visuelle Disponierung von Körpern und Objekten sowie die sich in ihrer Betrachtung selbst reproduzierenden Öffentlichkeit organisiert, bahnt er die Dominanz der Simulation, der Herrschaft von referenzlosen Bildern, bereits an und erhält sie aufrecht. Vielleicht wird hier auch deutlich, inwiefern ausgerechnet das kantische Konzept der Erhabenen so geeignet ist, die hegemoniale Ästhetik in den modernen okzidentalen Gesellschaften zu beschreiben: Gerade im Erhabenen drückt sich schließlich eine sinnlich (in negativer Darstellung) vermittelte *Macht* als Bildursache, sowie die *Ohnmacht* des Betrachters ihr gegenüber aus. Die Ästhetik des Erhabenen, die der

<sup>369</sup> Vgl. ‚Eine Genealogie‘.

White Cube durchsetzt – vermeintlich gegen die Dominanz der referenzlosen Simulakra gerichtet, indem sie eine transzendente Wirkursache voraussetzt, und damit das Prinzip der Repräsentation perpetuiert –, trägt doch eigentlich nur zur Verschleierung des Umstandes bei, dass keine objektive Wirklichkeit mehr besteht: In einer Welt, die jedes festen Bezugspunktes entbehrt, so scheint es, bietet das *Dispositiv als White Cube* einen Schutzraum, indem die Verbindlichkeit eines hegemonialen Normensystems zumindest propagiert wird. Jedes Dispositiv, so können wir im Lichte des Dargestellten schließen, setzt nicht Herrschaft im Sinne einer eindeutig auf eine Ursache rückführbare Macht durch, sondern bloß immer die *Bilder, die wir uns von der Macht machen*. Wie Kapitän Ahab, dessen Name Melville einem bilderverehrenden König des Alten Testaments entleiht,<sup>370</sup> können auch wir uns nicht der Macht erwehren, die Bilder auf uns ausüben. Unser Weißer Wal ist ein verbindliches Paradigma.<sup>371</sup>

<sup>370</sup> 1 Kön 21,25f. „Es gab in der Tat niemand, der sich wie Ahab hergab zu tun, was dem Herrn missfiel, da seine Frau Isebel ihn verführte. Sein Tun war überaus verwerflich; er lief den Götzen nach und folgte den Gebräuchen der Amoriter, die der Herr vor den Israeliten vertrieben hatte.“

<sup>371</sup> Eine Erörterung der Möglichkeit, die Macht der Bilder und die Bilder der Macht unwirksam zu machen, bildet einen vielversprechenden Ansatz für weitere Forschungen. Verwiesen sei an dieser Stelle auf den von Agamben vorgeschlagenen Ansatz der ‚Profanierung‘, der ausgerechnet nicht im kritischen, sondern im *nachlässigen* Umgang mit den Instanzen der Macht besteht – und damit eine erstaunliche Kongruenz zum situationistischen Konzept des *détournement*, dem umwertenden Aufgreifen spektakulärer Versatzstücke, aufweist. Vgl. zur Profanierung AGAMBEN 2005; zum *détournement* DEBORD 1967/1992, S. 195.

## 6. Quellen, Literatur, Abbildungen

### 6.1 Quellen

ANDERSON, David (Hrsg.): *St Basil the Great. On the Holy Spirit* (Popular Patristics Series), Crsstown, NY : St Vladimirs Seminary Press 1980 [Entstehung um 375].

ARISTOTELES: *Nikomachische Ethik, übersetzt von Eugen Rolfes 1912*, Kap. 6,8, auf: <http://www.textlog.de/33490.html> [EA um 322 v.Chr.; letzter Zugriff am 29.12.2010].

ARISTOTELES: *Physik. Vorlesung über die Natur/Über die Seele* (Aristoteles. Philosophische Schriften, 6), Hamburg : Meiner 1995.

BENTHAM, Jeremy: *Panopticon, or The Inspection House; containing The Idea of a New Principle of Construction, applicable to any Sort of Establishment, in which persons of any despriction are to be kept under Inspection: and in particular to Penitentiary Houseses, Prisons, Houses of Industry, Work-Houses, Poor-Houses,Manufactories, Mad-Houses, Lazarettos, Hospitals, and Schools: with A Plan of Management adapted to the Principle*, London/Dublin : T. Payne 1791.

BODENSTEIN, Andreas Rudolf, gen. KARLSTADT: *Von abtuhung der Bylder / Vnd das keyn Betdler vnther den Christen seyn soll* (Kleine Texte für theologische und philologische Vorlesungen und Übungen, 74; Faksimile der EA Wittenberg : Nickell Schyrlentz 1522), Bonn : Marcus und Weber 1911.

CALVIN, Johannes: *Unterricht in der christlichen Religion*, Neukirchen-Vluyn : Neukirchener 1997 [nach der letzten Ausgabe von 1559 übersetzt und bearbeitet von Otto Weber; online verfügbar unter: [http://www.calvin-institutio.de/display\\_page.php?elementId=61](http://www.calvin-institutio.de/display_page.php?elementId=61), letzter Zugriff am 15.12.2010].

FREEMAN, Ann/MEYVAERT, Paul (Hrsg.): *Opus Caroli regis contra synodum (Libri Carolini)* (Monumenta Germaniae Historiae: Concilia, II/I) Hannover : Hahn 1998.

GREGOR DER GROßE: *Ad Serenum Massiliensem Episcopum*, in: NORBERG, DAG (Hrsg.): *Gregor der Große, Registrum epistularum. Libri VIII–XIV, Appendix* (Corpus Christianorum Series Latina 140 A), Turnhout : Brepols 1982, XI, 10 [Oktober 600].



LOOS, Adolf: *ornament und verbrechen*, in: GLÜCK, Franz (Hrsg.): *Adolf Loos. Sämtliche Schriften*, Bd. 1, *Trotzdem*, Wien : Herold 1962, S. 276 – 288 [Entstehung 1908; EA in: *Cahiers d'aujourd'hui* (Juni 1913)/*Frankfurter Zeitung*, 24.10.1929].

LUTHER, Martin: *Vorrede auff die offenbarung Sanct Johannis*, in: ALBRECHT, Otto (Hrsg.): *D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe. Die Deutsche Bibel*, Bd. 7, *Episteln und Offenbarung 1522/46*, Weimar : Böhlau 1931, S. 407 – 420.

LUTHER, Martin: *Vnderweysuge was ain häuszvatter sein hauszgesind leeren soell jn 5 taffeln gefasset*, in: DRESCHER, Karl (Hrsg.): *D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. XXX/1, *Katechismuspredigten 1528; Großer und Kleiner Katechismus 1529*, Weimar : Böhlau 1910, S. 243f.

LUTHER, Martin: *Wider die himmlischen Propheten, von den Bildern und Sakrament*, in: DRESCHER, Karl (Hrsg.): *D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. XVIII, *Schriften 1525*, Weimar : Böhlau 1908, S. 62 – 125.

LUTHER, Martin: *Dominica Ante ferias Matthei Anno 25*, in: PIETSCH, Paul: *D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. XVI, *Reihenpredigten über 2. Mose 1524/27*, Weimar : Böhlau 1899, S. 422d.

LUTHER, Martin: *Martinus Luther Allen lieben freunden ynn Christo zu Rigen und ynn Liffland*, in: PIETSCH, Paul (Hrsg.): *D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. XV, *Predigten und Schriften 1524*, Weimar : Böhlau 1899, S. 360 – 379.

LUTHER, Martin: *MAR. LVTHERI TRACTATVS DE LIBERTATE CHRISTIANA*, in: PIETSCH, Paul (Hrsg.): *D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. VII, *Schriften 1520/21 (einschl. Predigten, Disputationen)*, Weimar : Böhlau 1897, S. 49 – 73.

MCDOUGALL, Alan/RYAN, Patrick (Hrsg.): *Thoughts of St. Ignattius Loyola for every day of the Year. From the Scintillae Ignatianae, compiled by Gabor Hevenesi*, New York : Fordham University Press 2006. [EA Wien 1705].

MELANCHTON, Philipp: *Confessio Augustana*, in: [N.N.] (Hrsg.): *Die Bekenntnisschriften der evangelisch-lutherischen Kirche*, Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht 1930, S. 50 – 137, hier Art.10 [online verfügbar auf: <http://www.reformatio.de/pdf/CALAT-DT.PDF>, letzter Zugriff am 16.12.2010].

MELVILLE, Herman: *Moby Dick*, hg. von Hershel Parker und Harrison Herford (Norton Critical Edition), New York : Norton <sup>2</sup>2002 [EA London/New York 1851].

MENDHAM, John (Hrsg.): *The Seventh General Council, the Second of Nicea, Held A.D. 787, in which the Worship of Images was Established, with Copious Notes from the ‚Caroline Books‘, Compiled by Order of Charlemagne for ist confutation*, London : Painter 1850.

MENIUS, Justus: *Oeconomia christiana. Von christlicher Haushaltung, durch Iustum Moenium, Mit einer schönen Vorred*, Nürnberg : vom Berg/Newber 1556 [Biblioteca Palatina, G148/G149, München : Saur 1992; EA Wittenberg : Lufft 1529].

MIGNE, Jacques Paul (Hrsg.): *S.P.N. Nicephori archiepiscopi constantinopolitani opera quae reperiri potuerunt omnia* (Patrologiae cursus completus, Series graeca, 100), Paris : Migne 1865.

MIGNE, Jacques Paul (Hrsg.): *Tu en hagiois patros hemon Ioannu, tu Damaskenu, monachu, kai presbyteru Hierosolymon. Ta heuriskomena panta*, Bd. 1 (Patrologiae cursus completus, Series Graeca, 94), Paris : Migne 1864.

NOUESIANUS, Melchior (Hrsg.): *D. Athansii Archiepiscopi Alexandrini ... oper omnia: quae hactenus apud Latinorum officinas reperiri potuerunt. Omnia vix aestimando labore & diligentia, multo quam antehac vnquam, elaboratius castigata, aucta, & in suum genuinum ordinem redacta*, Köln : von Neuß 1548 [online verfügbar unter <http://digital.ub.uni-duesseldorf.de/content/titleinfo/1672078>, letzter Zugriff am 05.01.2011].

PERCIVAL, Henry: *The Seven Ecumenical Councils of the Undivided Church. Their Canons and Dogmatic Decrees, Together with the Canons of All the Local Synods which have Received Ecumenical Acceptance* (A Select Library of the Nicene and Post-Nicene Fathers of the Christian Church, edited by Philipp Schaff and Henry Wace, 2<sup>nd</sup> series, XIV), Edinburgh : T&T Clark 1899.

PIETSCH, Paul (Hrsg.): *D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. XI/3, *Predigten 1522*, Weimar : Böhlau 1905.

PLATON: *πολιτεία. Der Staat. Griechisch und Deutsch* (Sämtliche Werke, V; hg. von Karlheinz Hülsler/Insel Taschenbuch, 1405), Frankfurt a.M./Leipzig : Insel 1991.

POMEROY, Sarah (Hrsg.): *Xenophon, Oeconomicus. A Social and Historical Commentary*, Oxford : Clarendon 1994, ND 2002.

SACROSANCTUS CONCILIUM OECUMENICUS VATICANUS II: *Constitutia de sacra Liturgia* (Acta Apostolicae Sedis, LVI), Rom : Libreria Editrice Vaticana, 15. Februar 1964.

SÉRANDOUR, Yann: *Inside the White Cube – Édition palimpseste* (Livres d'artistes, Christoph Keller Editions), Zürich : Ringier/Paris : gb agency 2009.

WESSELACK, Johannes Georg: *Sacrosancti Oecumenici Concilii Tridentinum Canones et Decreta. Des heiligen und allgemeinen Concils von Trient Beschlüsse und Canones, nebst den bezüglichen päpstlichen Bullen*, Regensburg : 1860, S. 206 – 209 [Beschlüsse der 25. Sessio vom 3. und 4. Dezember 1563].

WISCONSIN LUTHERAN COLLEGE: *Arius – Thalia in Greek and English*, auf: <http://www.fourthcentury.com/index.php/arius-thalia-greek> [letzter Zugriff am 05.01.2011].

ZWINGLI, Ulrich: *Eine Antwort, Valentin Compar gegeben*, in: EGLI, EMIL (Hrsg.): *Huldreich Zwinglis sämtliche Werke*, Bd. 4 (Corpus reformatorum, 91), Zürich : Theologischer Verlag 1927, S. 35 – 159 [Entstehung 1525].

ZWINGLI, Ulrich: *Eine kurze christliche Einleitung*, in: EGLI, EMIL (Hrsg.): *Huldreich Zwinglis sämtliche Werke*, Bd. 2 (Corpus reformatorum, 89), Zürich : Theologischer Verlag 1908, S. 626 – 663 [EA 1523].

## 6.2 Literaturverzeichnis

AGAMBEN, Giorgio: *Signature rerum. Über die Methode* (edition suhrkamp, 2585), Frankfurt a.M. : Suhrkamp 2009 [EA *Signature rerum. Sul metodo*, Turin : Bollati Boringhieri 2008].

AGAMBEN, Giorgio: *Herrschaft und Herrlichkeit. Zur theologischen Genealogie von Ökonomie und Regierung (Homo Sacer II.2)* (edition suhrkamp 2520), Frankfurt a.M. : Suhrkamp 2010 [Originalausgabe: *Il Regno e la Gloria. Per una genealogia teologica dell'economia e del governo*, Vicenza : Neri Pozza 2007].

AGAMBEN, Giorgio: *Was ist ein Dispositiv?* (Transpositionen), Zürich : Diaphanes 2008 [EA *Che cos'è un dispositivo?* (I sassi di nottetempo), Rom : Edizioni nottetempo 2006].

AGAMBEN, Giorgio: *Profanierungen* (edition suhrkamp, 2407), Frankfurt a.M. : Suhrkamp 2005, S. 70 – 91 [EA *Profanazioni*, Rom : Edizioni nottetempo 2005].

ALBERRO, Alexander/STIMSON, Blake (Hrsg.): *Institutional critique: an anthology of artists' writings*, Cambridge (Mass.)/London : The MIT Press 2009.

BAECKER, Dirk (Hrsg.): *Kapitalismus als Religion* (Ableger 5), Berlin : Kadmos 2009 [EA 2003].

BAL, Mieke: *The Discourse of the Museum*, in: GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce; NAIRNE, Sandy (Hrsg.): *Thinking about Exhibitions*, London/New York : Routledge 1996, S. 201 – 218.

BALTHASAR, Hans Urs von: *Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik*, 3 Bde., Einsiedeln : Johannes 1961 – 1969.

BARBER, Charles: *From Image into Art: Art after Byzantine Iconoclasm*, in: *Gesta* 34 (1/1995), S. 5 – 10.

BARTHES, Roland: *Le message photographique*, in: ders.: *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques, III*, Paris : Seuil 1982, S. 9 – 24 [EA in: *Communications* 1 (1/1961), S. 127 – 183].

BAUDRILLARD, Jean: *Warum ist nicht schon alles verschwunden?* (Fröhliche Wissenschaft), Berlin : Matthes & Seitz 2008 [EA *Pourquoi tout n'a-t-il pas déjà disparu?* (Carnets de l'Herne), Paris : L'Herne 2007].

BAUDRILLARD, Jean: *Cool Memories. 1980 – 1985* (Batterien, 41), Berlin : Matthes & Seitz 1989, S. 173 [EA Paris : Galilée 1987].

BAUDRILLARD, Jean: *Simulacres et simulation*, Paris : Galilée 1981.

BAUDRILLARD, Jean: *Agonie des Realen*, Berlin : Merve 1978.

- BAUDRILLARD, Jean: *Oublier Foucault*, München : Raben <sup>2</sup>1983 [EA Paris : Galilée 1977].
- BAUDRILLARD, Jean: *L'échange symbolique et la mort* (Bibliothèque des Sciences humaines), Paris : Gallimard 1976, ND 2009.
- BAUDRILLARD, Jean: *Das System der Dinge. Über unser Verhältnis zu alltäglichen Gegenständen*, Frankfurt a.M./New York : Campus <sup>3</sup>2007 [EA *Le système des objets*, Paris : Gallimard 1968].
- BAUER, Johannes/HUTTER, Manfred (Hrsg.): *Lexikon der christlichen Antike* (Kröners Taschenausgabe, 332), Stuttgart : Kröner 1999.
- BEATRICE, Pier Franco: *The Word ‚Homouosios‘ from Hellenism to Christianity*, in: *Church History* 71 (2/2002), S. 243 – 272.
- BEHRENDT, Walter: *Lehr-, Wehr- und Nährstand. Haustafelliteratur und Dreiständelehre im 16. Jahrhundert*, Univ. Diss., Berlin 2009.
- BELTING, Hans: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München : Beck <sup>6</sup>2004 [EA 1990].
- BELTING, Hans: *Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen*, München : Beck <sup>2</sup>2006.
- BENJAMIN, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (Essenzen), Frankfurt a.M. : Suhrkamp 2006 [Entstehung 1935; der Text der vorliegenden dritten und letzten von Benjamin autorisierten Fassung des Aufsatzes (1939) folgt dem der Werkausgabe Benjamins: TIEDEMANN, Rolf/SCHWEPPEHÄUSER, Hermann (Hrsg.): *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*, Bd. I.2, Frankfurt a.M. : Suhrkamp 1980, S. 471 – 508].
- BENJAMIN, Walter: *Kapitalismus als Religion*, in: TIEDEMANN, Rolf/SCHWEPPEHÄUSER, Hermann (Hrsg.): *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*, Bd. VI, *Fragmente. Autobiographische Schriften* (suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 936), Frankfurt/Main : Suhrkamp 1991, S. 100 – 103 [Fragment 74'; ursprünglich verfasst 1921].
- BENNETT, Tony: *The Exhibitionary Complex*, in: *New Formations* 4 (1988), S. 73 – 102.
- BOLTANSKI, Luc/CHIAPELLO, Ève: *Der neue Geist des Kapitalismus* (Édition Discours, 38), Konstanz : UVK 2006 [EA *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris : Gallimard 1999].
- BOURDIEU, Pierre: *Le sens pratique*, Paris : Éditions de Minuit 1980.
- BRECHT, Martin: *Martin Luther*, 3 Bde., Stuttgart : Calwer Verlag 1981 – 1987.
- BREDEKAMP, Horst: *Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution* (edition suhrkamp, 763), Frankfurt a.M. : Suhrkamp 1975.

BÜRGER, Peter: *Theorie der Avantgarde* (edition suhrkamp, 727), Frankfurt a.M. : Suhrkamp <sup>12</sup>1995 (?) [EA 1974].

BURKE, Edmund: *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unsrerer Ideen vom Erhabenen und Schönen* (Philosophische Bibliothek, 324), Hamburg : Meiner <sup>2</sup>1989 [EA *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London 1757].

BÜTTNER, Frank: ‚Argumentatio‘ in Bildern der Reformationszeit. Ein Beitrag zur Bestimmung argumentativer Strukturen in der Bildkunst, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 57 (1/1994), S. 23 – 44.

CONTRETEMPSWEB2: *Giorgio Agamben à propos de Tiqqun, Contributions à la guerre en cours*, 22.04.2009, Video, auf: [http://www.dailymotion.com/video/x929gp\\_agamben-sur-tiqqun\\_news](http://www.dailymotion.com/video/x929gp_agamben-sur-tiqqun_news) [letzter Zugriff am 17.11.2010].

COURTH, Franz: *Trinität. In der Schrift und Patristik* (Handbuch der Dogmengeschichte, II: Der Trinitarische Gott – Die Schöpfung – Die Sünde, Fasc. 1a), Freiburg et al. : Herder 1988.

DEBORD, Guy: *La Société du Spectacle* (Collection Folio, 2788), Paris : Gallimard 1992, S. 163 – 167. [EA Paris : Buchet-Chastel 1967].

DELEUZE, Gilles: *Was ist ein Dispositiv?*, in: EWALD, François/WALDENFELS, Bernhard (Hrsg.): *Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken* (edition suhrkamp, 1640; Neue Folge, 640), Frankfurt a.M. : Suhrkamp 1991, S. 153 – 162, hier S. 154f [EA *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, in: ASSOCIATION POUR LE CENTRE MICHEL FOUCAULT (Hrsg.): *Michel Foucault philosophe. Rencontre internationale, Paris 9, 10, 11 janvier 1988* (Des travaux), Paris : Seuil 1989, S. 185 – 195].

DIEDERICH-GOTTSCHALK, Dietrich: *Die protestantischen Schriftaltäre des 16. und 17. Jahrhunderts in Nordwestdeutschland. Eine kirchen- und kunstgeschichtliche Untersuchung zu einer Sonderform liturgischer Ausstattung in der Epoche der Konfessionalisierung* (Adiaphora, 4), Regensburg : Schnell & Steiner 2005.

DOWNARD, Jeffrey: *The Color of the Sublime is White*, in: *Contemporary Aesthetics* 4 (2006), o. S. [online verfügbar unter: <http://www.contempaesthetics.org/newvolumel/pages/article.php?articleID=391>; letzter Zugriff am 17.11.2010].

DUPEUX, Cécile/JEZLER, Peter/WIRTH, Jean (Hrsg.): *Bildersturm. Wahnsinn oder Gottes Wille? Verehrung, Schändung und Untergang des mittelalterlichen Kultbildes* (Katalog zur Ausstellung vom 02.11.2000 bis zum 16.4.2001 im Bernischen Historischen Museum, sowie vom 31.05.2001 bis zum 30.09.2001 im Musée de l'Œuvre de Notre-Dame, Strasbourg), München : Wilhelm Fink 2000.

ELERT, Werner: *Morphologie des Luthertums*, 2 Bde., München : Beck 1931 – 1932.

EWALD, François/FONTANA, Alessandro/GROS, Frédéric (Hrsg.): *Michel Foucault, Le Gouvernement de soi et des autres. Cours au Collège de France, 1982 – 1983* (Hautes Études), Paris : Gallimard/Le Seuil 2008.

FIRESTONE, Evan: *Herman Melville's Moby-Dick and the abstract expressionists*, in: *Arts Magazine* 54/7 (März 1980), S. 120 – 124.

FOUCAULT, Michel: *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin : Merve 1978.

FOUCAULT, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses* (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 184), Frankfurt am Main : Suhrkamp 1977, ND 2009 [EA *Surveiller et punir*, Paris : Gallimard 1975].

FOUCAULT, Michel: *Was ist Kritik?*, Berlin : Merve 1992 [EA *Qu'est-ce que la critique? (Critique et Aufklärung). Transcription d'une conférence de mai 1978: 'Les Lumières et la rationalisation: savoir et pouvoir. Critique et Aufklärung à partir de Kant'*, in: *Bulletin de la Société Française de Philosophie* 84 (2/1990), S. 35 – 63].

FOUCAULT, Michel: *The Eye of Power: A Conversation with Jean-Pierre Barou and Michelle Perrot*, in: LEVIN, Thomas/FROHNE, Ursula/WEIBEL, Peter (Hrsg.): *Ctrl [Space]. Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother* (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im ZKM|Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, vom 12.10.2001 bis zum 24.02.2002), Cambridge/London : The MIT Press 2002, S. 94 – 101. [EA *L'œil du pouvoir*, Einleitung zu: BENTHAM, Jeremy: *Le panoptique*, Paris : Belfond 1977, S. 9 – 31].

FOUCAULT, Michel: *Das Spiel des Michel Foucault. Gespräch mit Alain Grosrichard, Gérard Wajeman, Jacques-Alain Miller, Guy Le Gaufey, Catherine Millot, Dominique Colas, Jocelyne Livi, Judith Miller*, in: DEFERT, Daniel/EWALD, François (Hrsg.): *Michel Foucault. Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*, Bd. III, 1976 – 1979, Frankfurt : Suhrkamp 2003 [EA *Le jeu de Michel Foucault*, in: *Ornicar? Bulletin périodique du champ freudien*, 10 (Juli 1977), S. 63 – 93].

FRIEDLÄNDER, Max/ROSENBERG, Jakob: *Die Gemälde von Lukas Cranach*, Stuttgart : Parkland 1989.

GARDINER, Michael: *Critiques of Everyday Life*, London/New York : Routledge 2000.

GARSIDE, Charles: *Zwingli and the Arts* (Yale Historical Publications, 83), New Haven/London : Yale University Press 1966.

GEULEN, Eva: *Giorgio Agamben zur Einführung* (zur Einführung, 304), Hamburg : Junius 2005.

GRAF, Friedrich Wilhelm: *Der Protestantismus. Geschichte und Gegenwart* (C.H. Beck Wissen, 2108), München : Beck 2006.

GREENBERG, Clement: *Modernist Painting*, in: O'BRIAN, John (Hrsg.): *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism*, Bd. 4, *Modernism with a Vengeance, 1957 – 1969*, Chicago/London : The University of Chicago Press 1993, S. 85 – 93 [EA in: U.S. INFORMATION AGENCY (Hrsg.): *Voice of America Forum Lectures* (Transkriptionen von Vorträgen im VOA-Radioprogramm), Washington : Voice of America 1960].

- HAN, Byung-Chul: *Was ist Macht?* (Reclams Universal-Bibliothek, 18356), Stuttgart : Reclam 2005.
- HANSON, Richard: *The Search for the Christian Doctrines. The Arian Controversy, 318 – 381*, London/New York : T&T Clark 1988.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich: *Philosophie der Kunst. Vorlesung von 1826* (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 1722), Frankfurt a.M. : Suhrkamp 2004 [EA HOTH, Heinrich Gustav (Hrsg.): *Georg Friedrich Wilhelm Hegel. Vorlesungen über Ästhetik*, Bd. 1, Abt. 1 (Georg Friedrich Wilhelm Hegel's Werke, 10), Berlin : Duncker & Humblot 1835].
- HOEPS, Reinhard (Hrsg.): *Handbuch der Bildtheologie*, Bd. 1, *Bild-Konflikte*, Paderborn et al. : Schöningh 2007.
- HOET, Jan: *Chambres d'Amis: Eine Evasion*, in: ders. et al. (Hrsg.): *Chambres d'Amis* (Katalog zur vom Museum van Hedendaagse Kunst veranstalteten Ausstellung, Gent, 21.06.1986 – 21.09.1986), Gent : Museum van Hedendaagse Kunst 1986, S. 331 – 340.
- HOFMANN, Hans-Ulrich: *Luther und die Johannes-Apokalypse, dargestellt im Rahmen der Auslegungsgeschichte des letzten Buches der Bibel und im Zusammenhang der theologischen Entwicklung des Reformators* (Beiträge zur Geschichte der Biblischen Exegese, 24), Tübingen : Mohr Siebeck 1982.
- HOFMANN, Werner: *Die Geburt der Moderne aus dem Geist der Religion*, in: ders. (Hrsg.): *Luther und die Folgen für die Kunst* (Katalog zur Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle, 10.11.1983 – 08.01.1984), München : Prestel 1983, S. 23 – 71.
- HOFMANN, Werner (Hrsg.): *Köpfe der Lutherzeit* (Katalog zur Ausstellung vom 04.03.1983 bis zum 24.04.1983 in der Hamburger Kunsthalle), München : Prestel 1983.
- INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS / INTERNATIONALER MUSEUMSRAT (ICOM): *Ethische Richtlinien für die Museen von ICOM*, Paris et al. : ICOM 2006 [online verfügbar auf: [http://archives.icom.museum/codes/ICOM\\_Ethische%20Richtlinien.pdf](http://archives.icom.museum/codes/ICOM_Ethische%20Richtlinien.pdf); letzter Zugriff am 03.12.2010].
- JAMES, Liz: *Seeing is believing but words tell no lies: captions versus images in the Libri Carolini and Byzantine Iconoclasm*, in: MCCLANAN, Anne/JOHNSON, Jeff (Hrsg.): *Negating the Image. Case Studies in Iconoclasm*, Farnham : Ashgate 2005, S. 97 – 112.
- JENCKS, Charles: *The Language of Post-Modern Architecture*, London : Academy Editions 1977.
- KAESLER, Dirk (Hrsg.): *Max Weber. Schriften 1894 – 1922* (Kröners Taschenausgabe, 233), Stuttgart : Kröner 2002.
- KANT, Immanuel: *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, Riga : Friedrich Hartknoch 1771, S. 4 [EA 1764].

KANT, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft* (Werkausgabe, 10; Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 57), Frankfurt a.M. : Suhrkamp <sup>11</sup>1990 [EA Berlin 1790].

KAUFMANN, Thomas: *Die Bildlerfrage im frühneuzeitlichen Luthertum*, in: BLICKLE, Peter (Hrsg.): *Macht und Ohnmacht der Bilder. Reformatorischer Bildersturm im Kontext der europäischen Geschichte* (Historische Zeitschrift, Beihefte, N.F., 33), München : Oldenbourg 2002, S. 407 – 454.

KRAUSS, Rosalind: *Le Musée sans murs du postmodernisme*, in: *Cahiers du Musée national d'art moderne* 17/18 (1986), Sonderausgabe *L'Œuvre et son accrochage*, S. 152 – 158.

KRÜGER, Friedhelm: *Ist die Friedensfrage eine Bekenntnisfrage im Sinne des ‚status confessionis‘?*, in: AMMERMAN, Norbert/EGO, Beate/MERKEL, Helmut (Hrsg.): *Frieden als Gabe und Aufgabe. Beiträge zur theologischen Friedensforschung*, Göttingen : V&R unipress 2005, S. 97 – 116.

KUNZ, Tobias: *Geistliche Porträts der frühen Neuzeit im Spannungsfeld konfessioneller Identifikationsstrategien*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 46 (2004), S. 125 – 145.

LAMBERZ, Erich (Hrsg.): *Concilium Universale Nicaenum secundum: Concilii Actiones I–III* (Acta Conciliorum Oecumenicorum, Series Secunda, 3/1), Berlin/New York : De Gruyter 2008.

LAMOUREUX, Johanne: *The Museum Flat*, in: *Public* 1 (1988), S. 71 – 84.

LATOURE, Bruno: *Iconoclasm, oder: Gibt es eine Welt jenseits des Bilderkrieges?* (Publikation anlässlich der Ausstellung *Iconoclasm. Jenseits der Bilderkriege in Wissenschaft, Religion und Kunst*, vom 04.05.2002 bis zum 04.08.2002 im ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe), Berlin : Merve 2002.

LEE, Rensselaer: *Ut pictura poesis. The humanistic theory of painting*, in: *The Art Bulletin* 22 (4/1940), S. 197-269.

LEFÈBVRE, Henri: *La pensée marxiste et la ville*, Tournai : Castermann 1972.

LIÉBAERT, Jacques: *Christologie. Von der Apostolischen Zeit bis zum Konzil von Chalcedon (451)* (Handbuch der Dogmengeschichte, III: Christologie – Soteriologie – Mariologie, Fasc. 1a), Freiburg/Basel/Wien : Herder 1965.

LOCKE, John: *An Essay concerning Humane Understanding; In Four Books*, London : 1690 [online verfügbar unter: <http://www.gutenberg.org/ebooks/10615> (Buch 1 und 2), sowie <http://www.gutenberg.org/ebooks/10616> (Buch 3 und 4); letzter Zugriff am 24.11.2010].

LÖWY, Michael: *Le capitalisme comme religion: Walter Benjamin et Max Weber*, in: *Raisons politiques* 23 (3/2006), S. 203 – 219.

LUCKE, Peter: *Gewalt und Gegengewalt in den Flugschriften der Reformation* (Göppinger Arbeiten zur Germanistik, 149), Göppingen : Kümmerle 1974.



LYOTARD, Jean-François: *Der Augenblick, Newman*, in: ders.: *Philosophie und Malerei im Zeitalter ihre Experimentierens*, Berlin : Merve 1986, S. 7 – 23 [EA in: BAUDSON, Michel (Hrsg.): *L'art et le temps. Regards sur la quatrième dimension* (Katalog zur Ausstellung im Palais des Beaux-Arts, Brüssel), Brüssel : Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles 1984].

LYOTARD, Jean-François: *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris : Les Éditions de Minuit 1979.

MAJETSCHAK, Stefan: *Ästhetik zur Einführung* (zur Einführung, 334), Hamburg : Junius 2007.

MALRAUX, André: *Le musée imaginaire* (Collection Folio/Essais), Paris : Gallimard<sup>3</sup>1965, ND 2008 [EA *La psychologie de l'art*, Bd. 1, *Le musée imaginaire*, Genf : Skira 1947].

MALRAUX, André: *Museum Without Walls*, London : Secker & Warburg 1967.

MANOVICH, Lev: *Black Box – White Cube*, Berlin : Merve 2005.

MARX, Karl/ENGELS, Friedrich: *Die deutsche Ideologie. Kritik der neuesten deutschen Philosophie in ihren Repräsentanten Feuerbach, B. Bauer und Stirner, und des deutschen Sozialismus in seinen verschiedenen Propheten* (Karl Marx – Friedrich Engels. Werke, 3), Berlin (DDR) : Dietz 1959 [Entstehung um 1845; EA Moskau : Marx-Engels-Lenin-Institut 1932].

MARX, Karl: *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*, Bd. 1/1, *Der Produktionsprozeß des Kapitals* (Karl Marx – Friedrich Engels: Werke, 23), Berlin : Dietz<sup>20</sup>2001 [EA Hamburg : Otto Meissner 1867; der Text der vorliegenden Ausgabe folgt der vierten, von Friedrich Engels durchgesehenen und herausgegebenen Auflage, Hamburg 1890].

MCLUHAN, Marshall : *The Gutenberg galaxy. The making of typographic man*, London : Routledge and Kegan Paul 1962.

MONDZAIN, Marie-José: *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain* (L'ordre philosophique), Paris : Seuil 1996.

MÜLLER, Achatz von: *Der Kirchenschatz als politisches Zeichensystem*, in: HISTORISCHES MUSEUM BASEL (Hrsg.): *Der Basler Münsterschatz* (Katalog zur Ausstellung vom 27.02.2001 bis zum 03.06.2001 im Metropolitan Museum of Art, New York, vom 13.07.2001 bis zum 21.10.2001 im Historischen Museum, Basel, sowie vom 01.12.2001 bis zum 24.02.2002 im Bayerischen Nationalmuseum, München), Basel : Christoph Merian 2001, S. 217 – 229.

MÜLLER, Gerhard/BALZ, Horst/KRAUSE, Gerhard: *Theologische Realenzyklopädie (TRE)*, 36 Bde., Berlin/New York : de Gruyter 1976 – 2004.

NEWMAN, Barnett: *The Sublime Is Now*, in: O'NEILL, John (Hrsg.): *Barnett Newman. Selected Writings and Interviews*, Los Angeles : University of California Press 1992, S. 170 – 173. [EA in: *Tigers Eye* 1.6 (Dez. 1948), S. 51 – 53].

NIETZSCHE, Friedrich: *Götzen-Dämmerung*, in: COLLI, Giorgio/MONTINARI,azzino (Hrsg.): *Friedrich Nietzsche. Der Fall Wagner – Götzen-Dämmerung – Der Antichrist – Ecce Homo – Dionysos-Dithyramben – Nietzsche contra Wagner* (Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe, 6), München : dtv; Berlin/New York : de Gruyter <sup>2</sup>1988, S. 55 – 160.

NOBLE, Bonnie: *Lucas Cranach the Elder: art and devotion of the German Reformation*, Lanham et al. : University Press of America 2009.

NORDHOFEN, Eckhard (Hrsg.): *Bilderverbot: Die Sichtbarkeit des Unsichtbaren* (ikon: Bild und Theologie), Paderborn et al : Schöningh 2001.

O'DOHERTY, Brian: *Inside the White Cube: the Ideology of the Gallery Space. Expanded Edition*, Berkeley/Los Angeles/London : University of California Press, 1999 [EA *Inside the White Cube: Notes on the Gallery Space*, in: *Artforum* 14/7 (März 1976), S. 24 – 30; *Inside the White Cube: The Eye and the Spectator*, in: *Artforum* 14/8 (April 1976), S. 26 – 34; *Inside the White Cube: Context as Content*, in : *Artforum* 15/3 (November 1976), S. 38 – 44].

PANOFSKY, Erwin: *Die altniederländische Malerei. Ihr Ursprung und Wesen*, Köln : DuMont 2006 [EA *Early Netherlandish Painting*, Cambridge (Mass.) : Harvard University Press 1953].

PAYTON, James: *Calvin and the Libri Carolini*, in: *Sixteenth Century Journal* 28 (2/1997), S. 467 – 480.

PFLEIDERER, Georg/HEIT, Alexander (Hrsg.): *Protestantischer Ethos und moderne Kultur. Zur Aktualität von Ernst Troeltschs Protestantismusschrift* (Christentum und Kultur. Basler Studien zu Theologie und Kulturwissenschaft des Christentums, 10), Zürich : Theologischer Verlag 2008.

PREUß, Hans: *Martin Luther der Künstler*, Gütersloh : Bertelsmann 1931.

PSARRA, Sophia: *Architecture and Narrative. The formation of space and cultural meaning*, London/New York : Routledge 2009.

RAFFNSØE, Sverre: *Qu'est-ce qu'un dispositif? L'analytique sociale de Michel Foucault*, in: *Symposium* 12/1 (2008), S. 44 – 66.

RICHTER, Gerhard: *Oikonomia. Der Gebrauch des Wortes Oikonomia im Neuen Testament, bei den Kirchenvätern und in der theologischen Literatur bis ins 20. Jahrhundert* (Arbeiten zur Kirchengeschichte, 90), Berlin/New York : de Gruyter 2005.

ROJEK, Chris/TURNER, Bryan (Hrsg.): *Forget Baudrillard?*, London / New York : Routledge 1993.

ROUSSEAU, Jean-Jacques: *Du contrat social, ou: principes du droit politique*, Amsterdam : Marc Michel Rey 1762, Kap. VI [online verfügbar unter: [http://www.ibiblio.org/ml/libri/r/RousseauJJ\\_ContratSocial\\_p.pdf](http://www.ibiblio.org/ml/libri/r/RousseauJJ_ContratSocial_p.pdf); letzter Zugriff am 12.12.2010].

RUOFF, Michael: Art. *Dispositiv*, in: ders.: *Foucault-Lexikon. Entwicklung – Kernbegriffe – Zusammenhänge* (UTB 2896), Paderbon : Wilhelm Fink 2007, S. 101f.

SCAVIZZI, Giuseppe: *Arte e architettura sacra. Cronache e documenti sulla controversia tra riformati e cattolici (1500 – 1550)* (Collana interpretazioni e documenti, 2), Rom : Casa des Libro 1981, S. 58 – 63.

SCHMITT, Carl: *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*, München/Leipzig : Duncker & Humblot<sup>2</sup>1934 [EA 1922].

SCHNITZLER, Norbert: *Ikonoklasmus – Bildersturm. Theologischer Bilderstreit und ikonoklastisches Handeln während des 15. und 16. Jahrhunderts*, München : Fink 1996, S. 237 – 254.

SNYDER, Joel: Art. *Photography. An Overview*, in: *The Encyclopedia of Aesthetics*, online verfügbar auf: <http://www.oxfordartonline.com.ubproxy.ub.uni-heidelberg.de/subscribe/article/opr/t234/e0400> [letzter Zugriff am 02.12.2010].

SOMBART, Wener: *Der Bourgeois. Zur Geistesgeschichte des modernen Wirtschaftsmenschen*, München/Leipzig : Duncker & Humblot 1913.

STUDER, Basil: Art. *Économie*, in: BERARDINO, Angelo di/VIAL, François (Hrsg.): *Dictionnaire encyclopédique du christianisme ancien*, Bd. 1, Paris : Cerf 1990, S. 744f [EA *Dizionario patristico e di antichità cristiane*, Genua : Marietti 1983].

THON, Nikolaus: *Ikone und Liturgie* (Spohia. Quellen östlicher Theologie, 19), Trier : Paulinus 1979, S. 107 – 203.

THÜMMEL, Hans Georg: *Die Konzilien zur Bilderfrage im 8. und 9. Jahrhundert. Das 7. ökumenische Konzil in Nikaia 787* (Konziliengeschichte, Reihe A: Darstellungen), Paderborn et al. : Schöningh 2005.

TILLICH, Paul: *Protestantisches Prinzip und proletarische Situation*, Bonn : Cohen 1931.

TIQQUN: *Theorie vom Bloom*, Zürich/Berlin : Diaphanes 2003 [EA *Théorie du Bloom*, Paris : La Fabrique 2000].

TIQQUN: *Contributions à la guerre en cours*, Paris : La Fabrique 2009 [Entstehung 1999].

TROELTSCH, Ernst: *Die Bedeutung des Protestantismus für die Entstehung der modernen Welt* (Historische Bibliothek, 24), Aalen : Otto Zeller ND 1963 [EA München : Oldenbourg 1911, nach einem Vortrag auf dem IX. Deutschen Historikertag am 21. April 1906 in Stuttgart].

ULLMANN, Ernst: *Karlstadts Schrift, Von Abtuhung der Bylder, ihre Entstehung und ihre Folgen*, in: CHRISTIN, Olivier/GAMBONI, Dario (Hrsg.): *Krisen religiöser Kunst. Vom 2. Nicaenum bis zum 2. Vatikanischen Konzil*, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme 2000, S. 111 – 119.

VENTURI, Robert: *Komplexität und Widerspruch in der Architektur* (Bauwelt-Fundamente 50), Braunschweig : Vieweg 1978 [EA *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York : MoMA 1966].

VENTURI, Robert/SCOTT BROWN, Denise/IZENOUR, Steven: *Learning from Las Vegas: The forgotten Symbolism of Architectural Form*, Cambridge (Mass.)/London : The MIT Press, <sup>2</sup>1977.

WALDE, Alois/HOFFMAN, Johann Baptist: *Lateinisches Etymologisches Wörterbuch*, 2 Bde. (Indogermanische Bibliothek, Erste Abteilung: Lehr- und Handbücher, Zweite Reihe: Wörterbücher, 1), Heidelberg : Winter <sup>3</sup>1938/1939.

WALSHAM, Alexandra: *The Reformation and ,the Disenchantment of the World' Reassessed*, in: *The Historical Journal* 51 (2/2008), S. 497 – 528.

WARBURG, Aby: *Der Bilderatlas Mnemosyne* (Aby Warburg, Gesammelte Schriften, Studienausgabe 2.1), Berlin : Akademie Verlag <sup>2</sup>2003.

WARNKE, Martin: *Cranachs Luther. Entwürfe für ein Image*, (Fischer-Taschenbücher, 3904; Kunststück), Frankfurt a.M. : Fischer 1984.

WARNKE, Martin (Hrsg.): *Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks* (Kunstwissenschaftliche Untersuchungen des Ulmer Vereins für Kunstwissenschaft, 1), München : Hanser 1973.

WEBER, Max: *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus* (Beck'sche Reihe, 1614), München : Beck <sup>3</sup>2010 [EA in: *Archiv für Sozialwissenschaften und Sozialpolitik* 20 (1904), S. 1 – 54; sowie ebd. 21 (1905), S. 1 – 110; überarbeitete Fassung 1920].

WHITEHEAD, Christopher: *Establishing the manifesto: art histories in the nineteenth-century art museum*, in: KNELL, Simon/MCLEOD, Suzanne/WATSON, Sheila (Hrsg.): *Museum Revolutions. How Museums change and are changed*, London/New York : Routledge 2007, S. 48 – 60.

ZINK, Markus: *Theologische Bildhermeneutik. Ein kritischer Entwurf zu Gegenwartskunst und Kirche*, Münster/Hamburg/London : Lit 2003.

ŽIŽEK, Slavoj: *Die gnadenlose Liebe* (suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 1545), Frankfurt a.M. : Suhrkamp 2001 [EA *On Belief*, New York : Routledge 2001].

ZORZIN, Alejandro: *Karlstadt als Flugschriftenautor* (Göttinger Theologische Arbeiten, 48), Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht 1990.

### 6.3 Abbildungen (mit Abbildungsnachweis)



Abb. 1 Barnett NEWMAN, *Vir Heroicus Sublimis*, 1950/51. Öl auf Leinwand, 242 x 541 cm. New York, MoMA. [ROSENBERG, Harold: *Barnett Newman*, New York : Abrams 1978.]



Abb. 2 Brian O'DOHERTY, *Inside the White Cube: the Ideology of the Gallery Space. Expanded Edition*, Berkeley/Los Angeles/London : University of California Press, 1999, S. 30f.

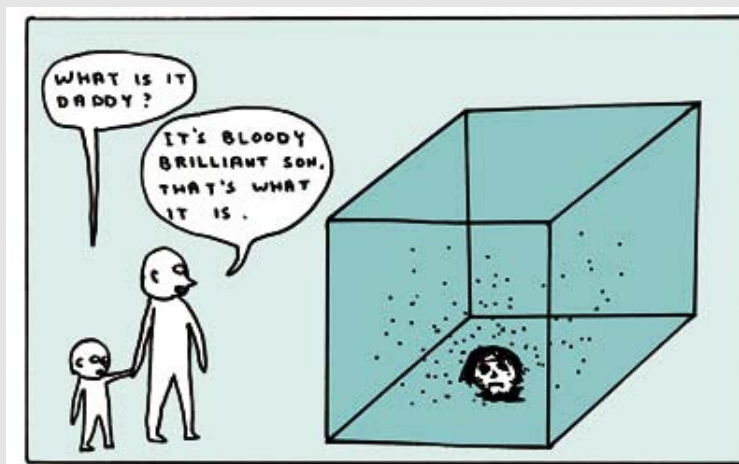


Abb. 3 David SHRIGLEY, *Untitled (Brilliant; Cartoons for The Guardian's Saturday Magazine)*, 2004/2005. Material und Dimensionen unbekannt. [<http://www.davidshrigley.com/images/drawings/guardian/brilliant.jpg>, letzter Zugriff am 27.10.2010.]



Abb. 4 Daniel BUREN, *Le Décor et son Double*, 1986. Verschiedene Materialien, Größe variabel. Ansicht des Originalzimmers in der Raas van Graverstraat 106 (a), sowie seiner Kopie im *Museum van Hedendaagse Kunst* (b). [HOET, Jan et al. (Hrsg.): *Chambres d'Amis* (Katalog zur vom Museum van Hedendaagse Kunst veranstalteten Ausstellung, Gent, 21.06.1986 – 21.09.1986), Gent : Museum van Hedendaagse Kunst 1986.]



Abb. 5 Yann SÉRANDOUR, *Inside the White Cube (Extended Version)*, 2008. Bücher, Kartonschuber, 21 x 21 x 21 cm. Detailsicht. [<http://www.gbagency.fr/medias/ITWC19908-1216384725.jpg>, letzter Zugriff am 05.12.2010.]

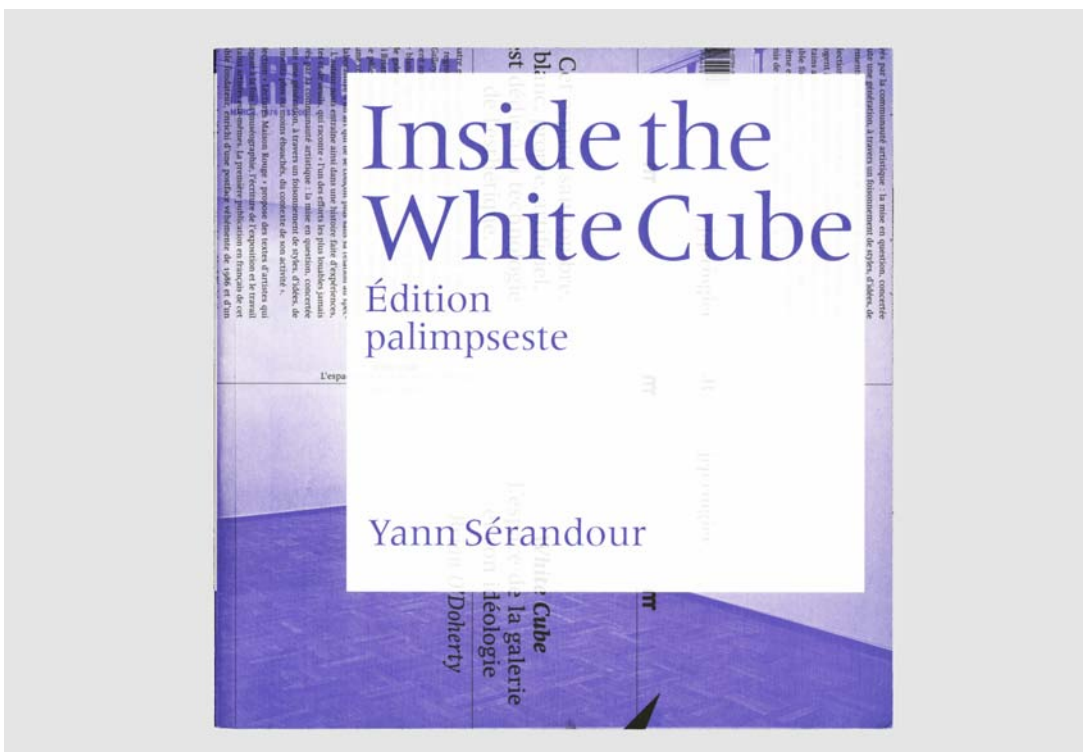


Abb. 6 Yann SÉRANDOUR, *Inside the White Cube – Édition palimpseste* (Livres d'artistes, Christoph Keller Editions), Zürich : Ringier/Paris : gb agency 2009.



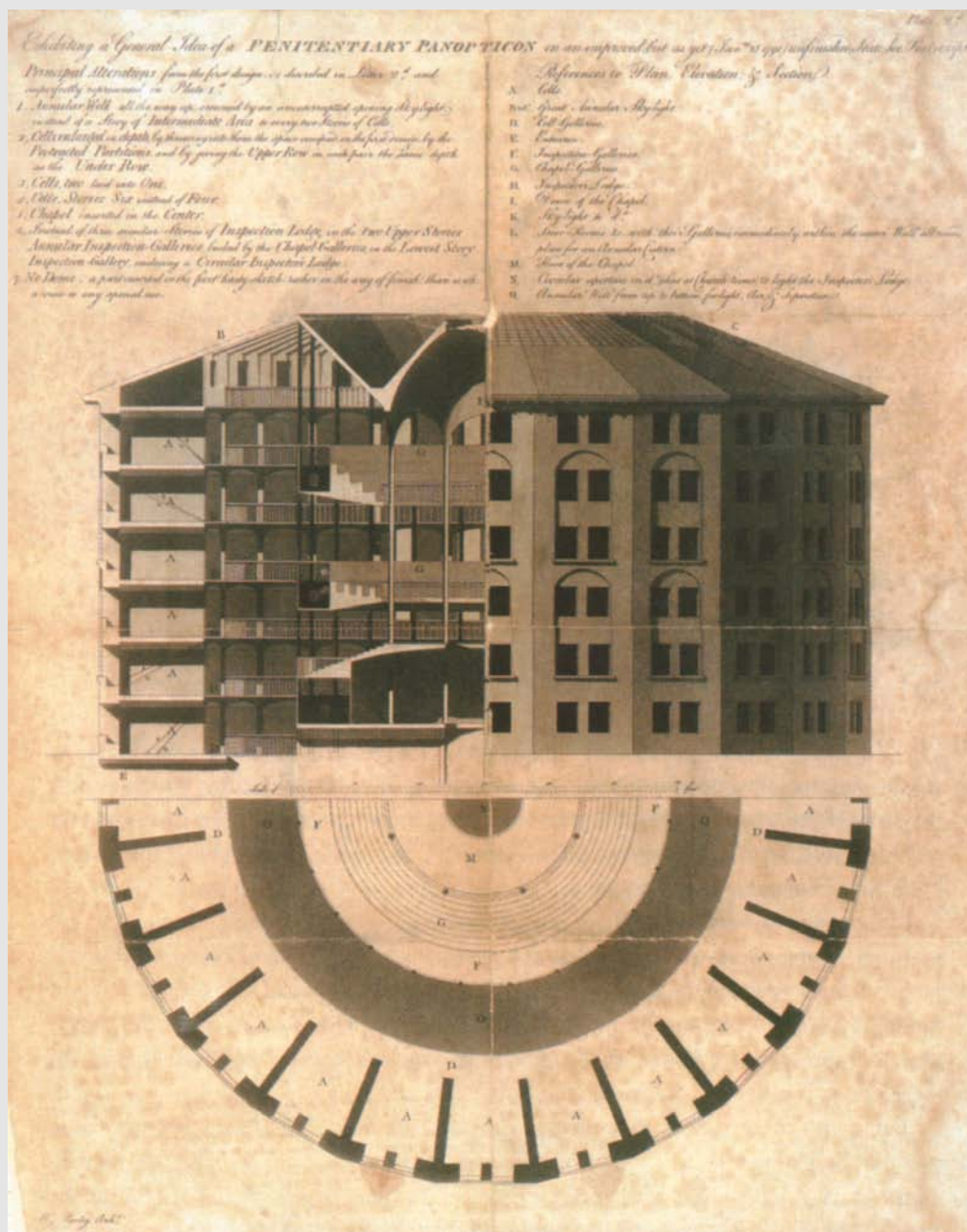


Abb. 7

Willy REVELEY, nach Jeremy BENTHAM, *General Idea of a Penitentiary Panopticon*, Grund- und Aufriss, 1791. Kohle- und Federzeichnung, Tusche, 40,64 x 50,8 cm. University College London Library, Bentham Papers 115/44. [LEVIN, Thomas/FROHNE, Ursula/WEIBEL, Peter (Hrsg.): *Ctrl [Space]. Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, Cambridge/London: The MIT Press 2002, S. 115.]



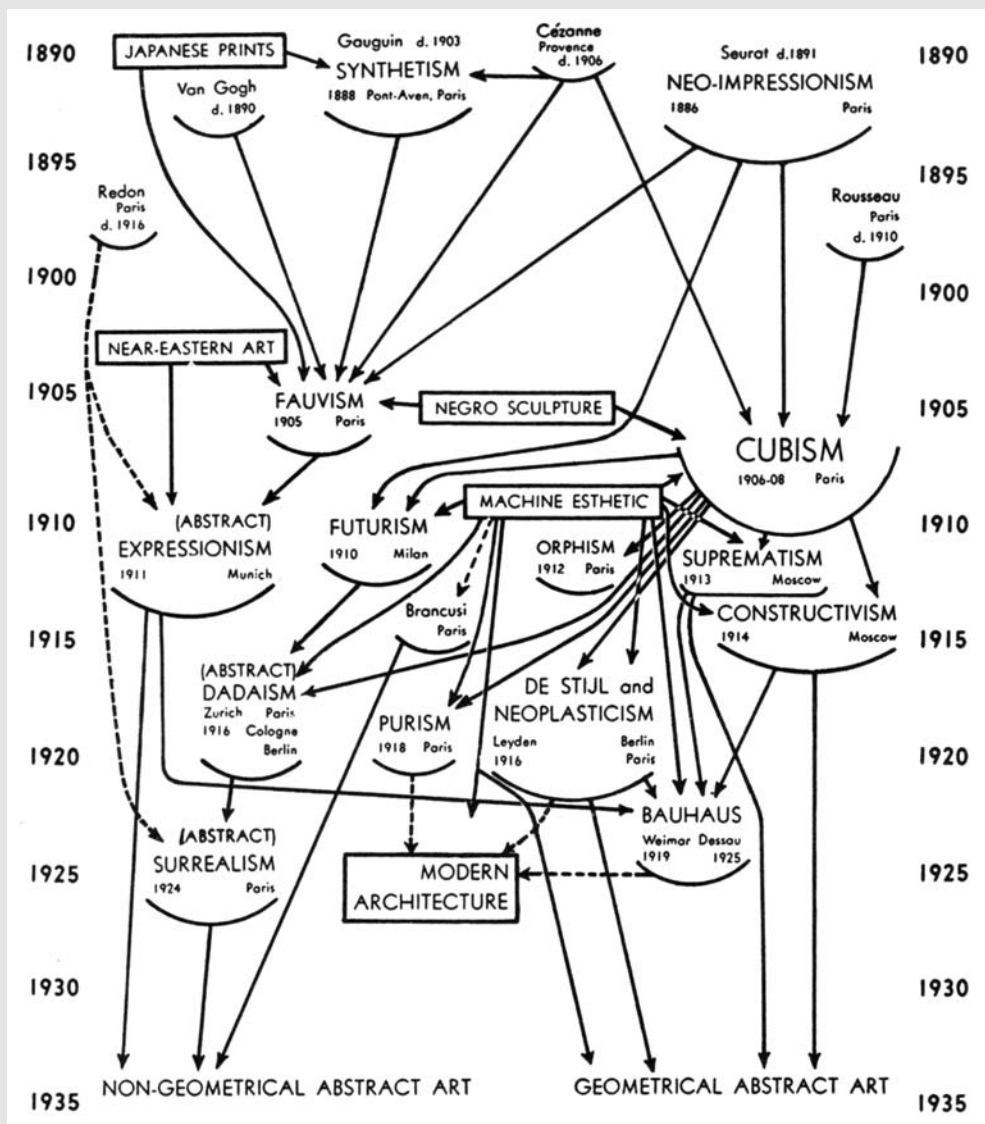


Abb. 8

Alfred BARR, *Flowchart zur Entwicklung der Modernen Kunst* (Reproduktion der Umschlagabbildung 1936). [MUSEUM OF MODERN ART (Hrsg.): *Cubism and Abstract Art. Painting, Sculpture, Constructions, photography, architecture, industrial art, theatre, films, posters, typography*, New York : Arno Press 1936, ND 1974, S. ii.]

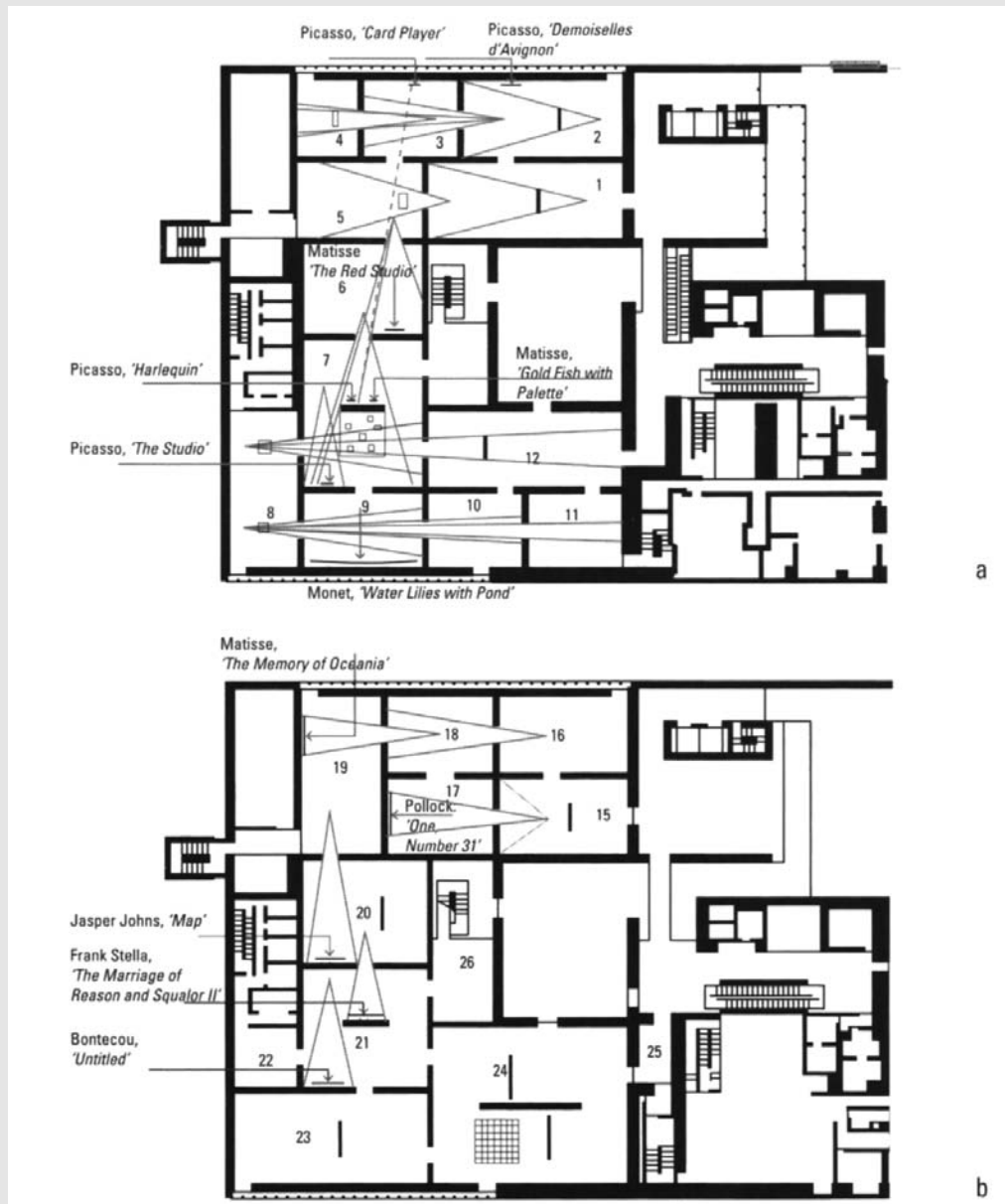


Abb. 9

New York, *Museum of Modern Art (MoMA), Painting and Sculpture Galleries*, 3. (b) und 4. (a) Etage. Axiale Blickbeziehungen zwischen einzelnen Räumen. [PSARRA, Sophia: *Architecture and Narrative. The formation of space and cultural meaning*, London/New York : Routledge 2009, S. 195, Abb. 8.7.]



*Abb. 10* Hans Sixt RINGLE, *Innenansicht des Basler Münsters*, 1650. Öl auf Leinwand, 110 x 87 cm. Basel, Historisches Museum. [DUPEUX, Cécile/JEZLER, Peter/WIRTH, Jean (Hrsg.): *Bildersturm. Wahnsinn oder Gottes Wille? Verehrung, Schändung und Untergang des mittelalterlichen Kultbildes*, München : Wilhelm Fink 2000, S. 371, Abb. 200.]

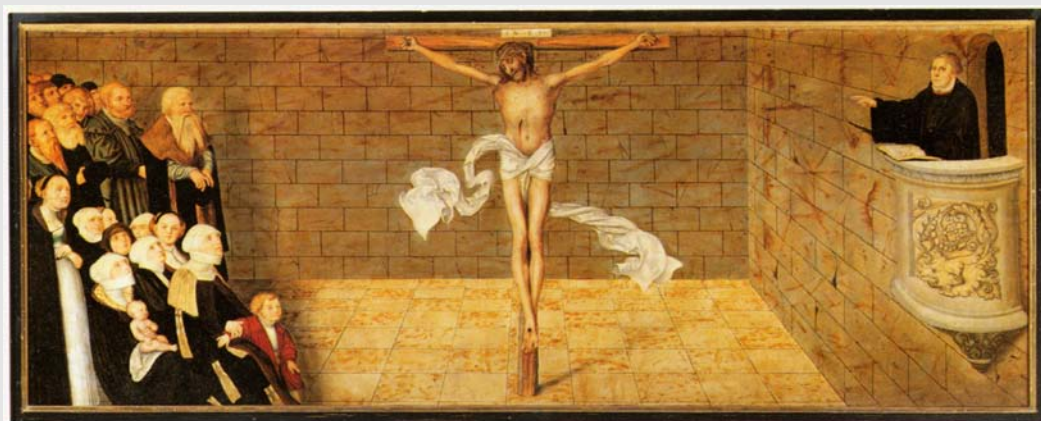


Abb. 11 Lucas CRANACH D. Ä., *Reformationsaltar (Predella)*, 1540/1547 (Rahmung 1929). Öl auf Holz, Maße unbekannt. Stadtkirche Wittenberg [STEINWACHS, Albrecht: *Der Reformations-Altar von Lucas Cranach d. Ä. in der Stadtkirche St. Marien, Wittenberg* : Pietsch 1998, S. 15.]



Abb. 12 Andreas Rudolf BODENSTEIN, gen. KARLSTADT, Titelblatt der Flugschrift *Von abnehmung der Bylder/Vnd das keyn Bettler vnther den Christen seyn sollen*, 1522. Holzschnitt, 21 x 15 cm. Basel, Universitätsbibliothek [DUPEUX, Cécile/JEZLER, Peter/WIRTH, Jean (Hrsg.): *Bildersturm. Wahnsinn oder Gottes Wille? Verehrung, Schändung und Untergang des mittelalterlichen Kultbildes*, München : Wilhelm Fink 2000, S. 294, Abb. 137.]





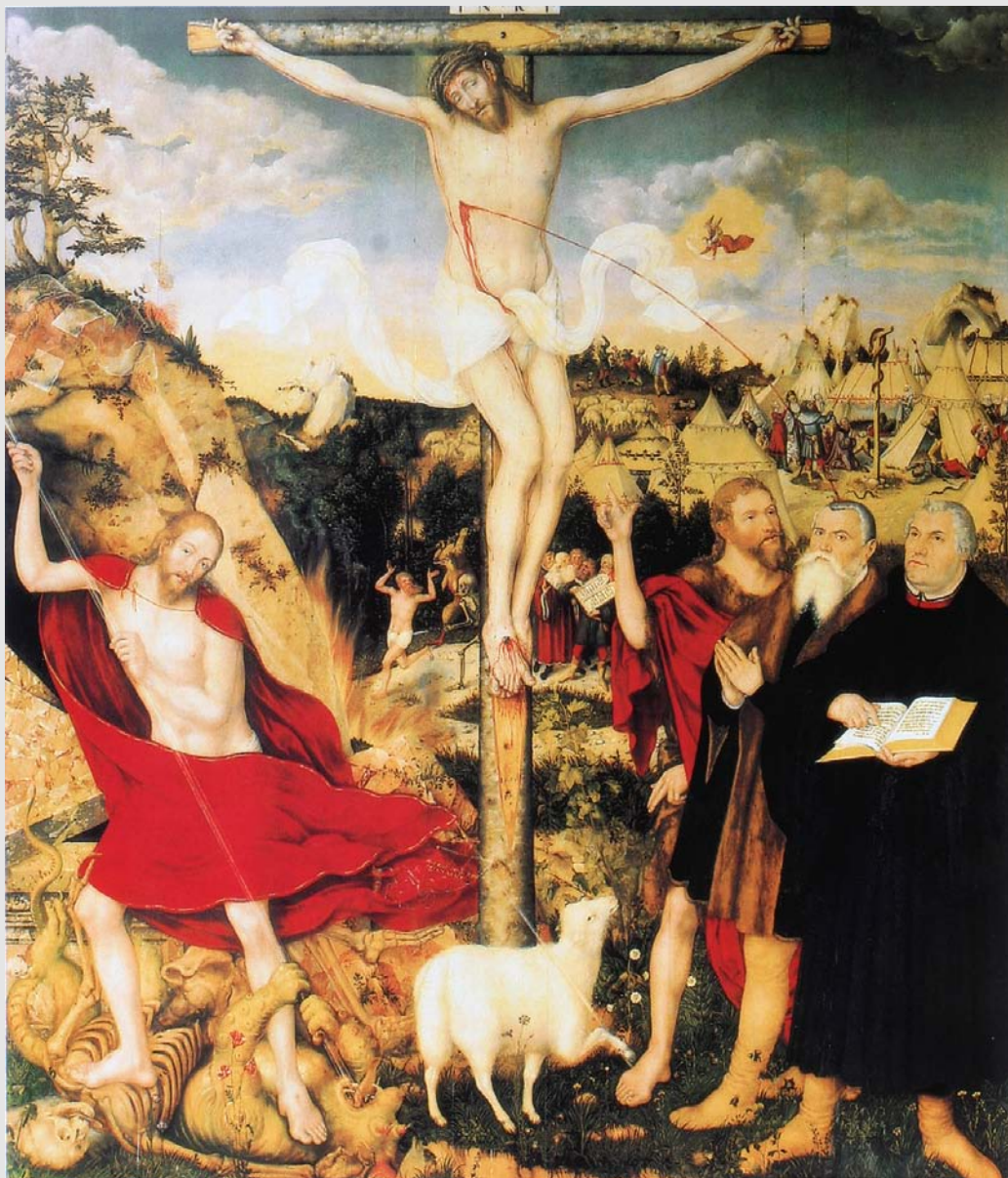
Abb. 13

Lucas CRANACH d. Ä., *Bildnis von Martin Luther als Augustinermönch (Zweiter Bildnis-Stich Luthers)*, 1520. Kupferstich, 14,8 x 11,8 cm. [HOLLSTEIN, Friedrich; BOON, Karel (Hrsg.): *Hollstein's German engravings, etchings and woodcuts 1400 – 1700*, Bd. 6, *Cranach - Druse*, Amsterdam : Hertzberger 1959, S. 8.]



Abb. 14

Lucas CRANACH d. Ä., *Luther als Mönch mit Doktorhut (Dritter Bildnis-Stich Luthers)*, 1521. Kupferstich, Maße unbekannt. [WARNKE, Martin: *Cranachs Luther. Entwürfe für ein Image*, Frankfurt a.M. : Fischer 1984, S. 40.]



*Abb. 15*

Lucas CRANACH d. Ä. (vollendet durch Lucas CRANACH d. J.), *Epitaphaltar für Johann Friedrich den Großmütigen*; *Mittelbild: Kreuzigung Christi*, 1555. Öl auf Holz, 360 x 311 cm. Weimar, Stadtkirche. [SCHULZE, Ingrid: *Lucas Cranach d.J. und die protestantische Bildkunst in Sachsen und Thüringen* (Palmbaum Texte. Kulturgeschichte, 13), Bucha : Quartus 2004, S. 276.]



*Abb. 16* Peter Paul RUBENS, *Die Mutter Gottes von Engeln verehrt*, 1608. Öl auf Schiefer, 425 x 250 cm. Rom, Chiesa Nuova (Santa Maria in Vallicella). [WHITE, Christopher: *Peter Paul Rubens. Leben und Kunst*, Stuttgart/Zürich : Belser 1988, S. 48.]



*Abb. 17* Peter Paul RUBENS, *Die Mutter Gottes von Engeln verehrt* (Detail mit altem Gnadenbild), 1608. Öl auf Schiefer, 425 x 250 cm. Rom, Chiesa Nuova (Santa Maria in Vallicella). [BELTING, Hans: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München : Beck 2004, S. 543, Tafel XI.]