

Mateusz
Kapustka

DIE ABWESENHEIT DER IDOLE

Bildkonflikte
und Anachronismen in
der Frühen Neuzeit





Mateusz Kapustka

Die Abwesenheit der Idole

Bildkonflikte und Anachronismen
in der Frühen Neuzeit

Böhlau Verlag Wien Köln Weimar

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung des Georges-Bloch-Fonds und des Lehrstuhls für die Kunstgeschichte der Neuzeit im Kunsthistorischen Institut der Universität Zürich

Das vorliegende Buch stellt eine überarbeitete Version der Habilitationsschrift dar, die 2016 an der Universität Zürich angenommen wurde.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://portal.dnb.de> abrufbar.

1. Auflage 2020

© 2020 by Böhlau Verlag GmbH & Cie., Lindenstraße 14, D-50674 Köln
Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Umschlagabbildung: Joachim Patinir, *Rast auf der Flucht nach Ägypten*, Ausschnitt, 1516/1518, Öl auf Holz, Madrid, Prado, Inv.-Nr. P001611.

Lektorat: Violeta Sánchez-Lorbach und Rainer Hörmann
Korrektorat: Volker Manz, Kenzingen
Umschlaggestaltung: Guido Klütsch, Köln
Wissenschaftlicher Satz: satz&sonders GmbH, Dülmen
Druck und Bindung: Hubert & Co. GmbH Göttingen
Printed in the EU

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

ISBN 978-3-412-51572-0

Inhalt

Einführung	7
Gespenster und Lumpensammler: Arbeit an Geschichte	10
Zerstörung und Aneignung: Phantome jeder Gegenwart	16
Anachronismus und Antagonismus: Frühneuzeitliche Ausblicke	22
1 Historische Kritik von Bildkulturen: Eine kunstgeschichtliche Aufgabe	25
Die Entfremdung des Diskurses	25
Bild, Norm, Konflikt	36
Anachronismus und Verspätung	55
2 Fall und Aufstieg: Die Souveränität der Neuzeit	99
Transzendenz gegen Idol: Das Ende der Chronologie	99
Monumentale Antithesen: Objekte und Akteure	145
Bewältigung des Singulären: Idol als Phantomscheinung	174
3 Götzen, Gräber und Auftraggeber: Politische Spurensuche und künstlerische Apologie	195
Gegenwart des Stiftungsaktes: Ein Zisterzienserkloster auf dem Marstempel	195
Nachfolge im Leiden: Das barocke Bildformular der <i>apostolitas</i>	217
Mittelalterlicher Idolensturz und barocke Apologie des Künstlers	223
Exkurs	234
4 Zeit und Leid: Bilder der verletzten Gemeinschaft im medialen Wettstreit	253
Das panoramatische Leidenstheater der Zisterzienser als Fortsetzung der <i>ecclesia primitiva</i>	253
Die barocke Freude am <i>contemptus mundi</i> und die urchristlichen Grundlagen der kollektiven Unschuld	280
Geografie und Gründungstopoi: Der jesuitische Entwurf einer Bildevidenz aus der Ferne	302
5 Verortung und Aneignung: Jesuitische Inszenierung der Memoria des Ernst von Pardubitz	339
Barocke Folie des Geschehens: Aktivierung der Grabfigur im mittelalterlichen Visionsraum	339
Der historische Würdenträger und die institutionalisierte Gemeinschaft	365
Politische Körperphysiologie und Selbstverneinung der <i>effigies</i>	376

6	Inhalt	
6	Ausdehnung und Akkommodation: Johannes von Nepomuk und die historischen Flechtwerke der habsburgischen Staatsräson	393
	Flächendeckende Projektionen: Landschaft und Herrschaft	393
	Netzwerke der Befehlsgewalt: Der mittelalterliche Märtyrer als globaler Staatsverwalter	406
	Aneignung und eucharistisches Handeln	431
	Exkurs	443
7	Zeitlosigkeit und Ubiquität: Das barocke Bildkonzept der Geschichte als Transmission	449
	<i>Idolum, Ruina</i> und <i>Historia</i> oder: Die Ohnmacht der sprechenden Steine	449
	Strahlende Präsenz: Die Realwerdung der Metapher	464
	Spiegelkopien: Zur Technologie der historischen Zeitlosigkeit	489
8	Aufhebung der Zeit: Ein Nachwort	499
	Farbtafeln	521
	Quellenverzeichnis	545
	Literarische Quellen	545
	Handschriftliche und gedruckte Quellen	547
	Bibliografie	553
	Abbildungsnachweis	627

Einführung

Bildkonflikte machen Geschichte sichtbar. Zerrissen zwischen Beschleunigung und Verspätung, zeigt Geschichte sich in ihnen als ein dynamischer Prozess der Aktualisierung, der zur Aufrechterhaltung unterschiedlicher Erfüllungsmythologien Opfer fordert. Zu einem stummen Akteur auf der historischen Bühne avanciert dabei das Idol, das aus seiner Abwesenheit über gesamte Bildkulturen einen Schatten wirft und in jeder Neuzeit wieder als Gespenst umgeht.

Im Schicksal des Idols drückt sich die europäische Geschichte der Vielfalt aus: die Verneinung der Pluralität von Götterwelten war von Anfang an Bedingung *sine qua non* der exklusiven Monotheismen. In einem der folgenreichsten Momente der europäischen Geschichte, der Entstehung des konstantinischen Imperiums mit der Mailänder Vereinbarung 313 als christliches Reich unter dem Zeichen des Kreuzes, wurde der Topos der Ablehnung der nicht-christlichen Gottheiten unter dem Vorwurf der Idolatrie trotz anfänglicher Toleranz allmählich auf die Ebene der staatlichen Obrigkeit gehoben und historiografisch für Jahrhunderte legalisiert. Eine tiefgründige Relevanz dieses Wandels zeigt sich gerade in der langen europäischen Geschichte der religiösen Kultivierung von Fremdheit. Besonders deutlich wird sie in der teleologisch fundierten historiografischen Tradierung der sogenannten Konstantinischen Wende als momentanes Schwellenereignis und zivilisatorische Zäsur, mit der eine siegreiche Allianz der kirchlichen und weltlichen Macht zusammenkommt, die retrospektiv in diesem konkreten Jahr 313 stets nach der Gründungszeit ihrer eigenen Doppelherrschaft suchen und im genealogischen Diskurs mit zunehmenden Polarisierungen arbeiten. Der Aufbau von Identitäten durch Nachahmung der Zerstörung von anderen Bilderwelten, die für historisch inaktuell und devaluiert erklärt werden, wurde dementsprechend zu einem wiederkehrenden Moment in der europäischen Werdung von Gesellschaften. Im frühen Christentum werden Bilder allerdings nicht nur spektakulär zerstört, sondern auch demonstrativ bewältigt, dazu allmählich angeeignet und sakralpolitisch umgedeutet, sodass sie im Endeffekt nicht nur verschwinden, sondern darüber hinaus – ihrer ursprünglichen Funktion, ihrer Rolle als Verkörperungen im kategorialen Sinne beraubt –, zu semantischen Verweisen und dogmatisierten Beweisen einer transzendierenden Macht umgearbeitet werden.¹ Die reziproke Verbindung zwischen Zerstörung und Aneignung, Auslöschung und Überschreibung bestimmte von Anfang an sowohl die Etablierung des christlichen Kultes, des neuen blutlosen Opferritus, der rituellen Gemeinschaftsbildung, der auf römisches Recht gestützten

¹ Siehe u. a. Myrup Kristensen/Stirling 2016; Hahn/Emmel/Gotter 2008; Saradi-Mendelovici 1990, S. 47–61. Vgl. MacMullen 1997, S. 1–31; Bredekamp 1975, v. a. S. 78–96 wie auch Brown 1995, v. a. S. 29–54 zum Problem der Toleranz und Nixey 2019 zum gewaltvollen Bild von Anfängen des Christentums.

Gestaltung von Autorität, als auch die in vielen Fällen enorme sozialpolitische Karriere der Bilder selbst. Die kategorische Verneinung von Bildern, die auf diesen Wegen als Idole der ›Abgötterei‹ eingeordnet werden, und ihre Ersetzung durch neue, nüchterne, die Bilder selbst zählende Semantiken erhalten in diesem Sinne insbesondere durch ihre Visualisierung in den zu jeder Epoche eigenen ›neuen Medien‹ einen spezifischen Übertragungscharakter. Die Geschichte toleriert keinen Stillstand: Auf den Trümmern der ›alten‹ und ›fremden‹ Bilder entstehen ›neue‹ Bilder, die als normkonforme Werkzeuge der Repräsentation gedeutet werden.² Angesichts dieser motorischen Kraft der kulturellen Verwandlung erscheinen historische Bezeichnungen wie etwa ›Niedergang der Antike‹ selbst als leere Begriffe.³ Für die kirchlichen Geschichtsschreiber des 16. bis 18. Jahrhunderts bildete jedoch gerade das Jahr 313 eine entscheidende Schwelle – das erste Jahr, nachdem an der Milvischen Brücke die Schlacht zwischen Konstantin dem Großen und Maxentius zugunsten des Ersteren entschieden worden war; ein Ereignis, das zur staatlichen Anerkennung der neuen Religion führte.⁴ Im strikt zeitpolitischen Sinne wurde aus diesem Datum eine historisch nachweisbare Zäsur gemacht, die retrospektiv den Ursprung der Abgrenzung und kontinuierlichen Überwindung des Anderen markieren sollte.⁵

Das Idol lässt sich daher nicht mehr nur als eine ontologische Figur der Verkörperung begreifen, sondern muss als eine zeitliche Kategorie verstanden werden: Es verpflichtet jede proklamierte Neuzeit, die nach ihren eigenen Ursprüngen sucht, zu einer historischen Selbstreflexion. Der Status des Idols ist bestimmt davon, wie sich jede Neuzeit in ihrer Fortschrittlichkeit begreift. Das Idol kann in diesem Sinne als eine Scharnierfigur zwischen den Zeiten angesehen werden, dessen Schicksal zeigt, inwieweit Aufhebung des Fremden und Selbstüberbietung eine zukunftsorientierte Bewältigung der eigenen Geschichtlichkeit apriorisch zu bedingen scheinen. Diese Frage weist insbesondere eine bildhistorische Brisanz auf, da Auseinandersetzung mit Geschichte Arbeit mit Bildern ist. In Bildern suchen wir nach einer Vermessung der Zeit, auch oder besonders wenn diese nicht linear verläuft,

2 Siehe Mondzain 2005a, S. 33–46 über historische Entwicklung von bilderfeindlichen Phobokratien zu ikonokratischen Regimes.

3 Siehe dazu die klassische Bearbeitung: Demandt 1984, u. a. S. 45–67. Vgl. Günther 1993, S. 56; Ariès 1988, S. 126; Meier 1973, S. 53–94. Zur Begriffsgeschichte des ›Niedergangs‹ siehe v. a. Koselleck 1980, S. 214–230.

4 Siehe: Wienand 2011, S. 237–254 wie auch Wienand 2012, S. 396–482 (zur christlichen Nachgestaltung des konstantinischen Triumphes); Veyne 2008.

5 Darin realisiert sich der anachronistische Grundsatz der neuzeitlichen Geschichtsschreibung, die das Ereignis aufgrund seiner ›epochalen‹ Folgen retrospektiv hervorhebt, siehe dazu Hans Blumenbergs Kritik der Epochenschwellen in seinem Umriss der *Legitimität der Neuzeit*: Blumenberg 1988, hier: S. 533–534: »Die Individualisierung historischer Zeiträume als komplexer Einheiten von Ereignissen und Wirkungen, die Bevorzugung der Zuständigkeit vor den Handlungen, der Konfigurationen vor den Figuren, kehren in der modernen Geschichtsschreibung das genuine Verhältnis im Epochenbegriff um: Das Ereignis wird zur geschichtlichen Größe durch den Zustand, den es herbeiführt und bestimmt.«

sondern vielmehr unsere auf die Vergangenheit und die Zukunft bezogenen Erwartungen und Befürchtungen spiegelt. Mit Bildern erzeugen wir ohnedem Zeit, indem wir mit jedem Blick die Aktualität der Darstellung bewerten: Während einige Bilder uns immer wieder ansprechen, werden andere aufgrund ihrer archaisch anmutenden Form, ihrer oftmals als veraltet eingeschätzten Sprache oder einer als verspätet deklarierten Botschaft für inaktuell erklärt. Diese Inaktualität erweist sich zudem als zwiespältig, sobald wir versuchen, aus ihr genealogische Schlussfolgerungen im Hinblick auf kunstgeschichtliche Epochenmodelle zu ziehen. Bilder werden somit zu Medien, mit denen versucht wird, sich die Vergangenheit anzueignen oder diese Vergangenheit sogar zu bewältigen, indem in ihr die Ursprünge unserer eigenen Progressivität verortet werden. Diese derart zwischen Historisierung und Enthistorisierung der Bilder aufgespannte Aktualisierungsprozedur lässt sich insofern als eine Praxis der Unterscheidung zwischen dem Eigenen und dem Anderen bezeichnen, die in einer Produktion von verschiedenen, je nach Konjunktur anwendbaren und kultivierbaren exklusiven ›Wahrheiten‹ besteht. Diese Praxis setzt dabei stets das poetische Potenzial der Bilder voraus: die Fähigkeit, das Unsichtbare, gar das Unbegreifliche darzustellen und ihm ein Gesicht zu verleihen, die Fähigkeit, die Geschichte mittels bildlicher Metaphern als ein subjektbildendes Kapital zu prägen, und die Fähigkeit, diese Metaphern im Dienste der Macht zu institutionalisieren. Im Zuge dieser immer wieder aktualisierten Unterscheidung, durch die Geschichte in einen Schauplatz der Hervorbringung von gewünschten Identitäten verwandelt wird, wird auf die überepochale Fortsetzung einer bis in die eigene Jetzt-Zeit führenden Entwicklung des historischen Geschehens geachtet. Das Andere wird dabei als Splitter, als abgefallenes Fragment des historischen Werdens dieses Jetzt wahrgenommen und fügt sich als vergangene Inaktualität apriorisch in den genealogischen Rahmen der aus der Geschichte herauszulesenden Aktualität *in statu nascendi*. Die historische Niederlage des Anderen wandelt sich somit von einer faktischen, möglicherweise akzidentellen, singulären Begebenheit in ein geschichtsphilosophisches Ereignis, indem die narratologische Entmündigung der besiegten Akteure der Geschichte zum Axiom einer den Fortschritt bejahenden Genealogie wird.

Die Frage nach der Bedeutung der Abwesenheit von Idolen, der sich diese Studie mit Blick auf die Werdung einer Neuzeit widmet, knüpft an die erwähnten diskursiven Ausschließungen als inhärenter, wenn auch diskreter Antrieb einer mit Bildern arbeitenden europäischen Geschichtsschreibung an. Inwieweit wird die Geschichte der Bilder als Transporteure einer als normkonform gedeuteten Vergangenheit, so wie sie seit dem 16. Jahrhundert gefasst wird, gerade durch diese Entmündigung konditioniert? Welche Rolle spielt diese Art des ausschließenden Diskurses in bildlichen Deklarationen der Neuzeit, die sowohl ihre revolutionäre Anfänglichkeit als eine programmatische Abhebung von der Zeit davor kultiviert als auch durch fiktionalisierend anachronistische Verweise nach ihren Ursprüngen sucht, um sich in der eigenen historischen Aufhebung zu verwirklichen? Was führt bei dieser Ursprungssuche zur Asymmetrie der historischen Kräfte und wie drückt sich ihre Kultivierung in den jeweils aufeinanderfolgenden historischen Definitionen der Neuzeit aus? Die

Geschichte der Diskursivierung des Idols ist ein besonders deutliches Beispiel dieser sich im Hintergrund vollziehenden Ausschließungsprozedur: das Idol wird seit der Frühen Neuzeit lediglich durch seine seit dem frühen Mittelalter sich zeichnende Abwesenheit als ein negativer Spiegel der bereits abgeschlossenen Vorgeschichte der modernen Bildlichkeit sichtbar. In Bildern, in denen sein Sturz als ontologisches und politisches Ereignis der Beseitigung eines fremden Bildes zugunsten neuer, medial gezähmter Bildlichkeiten dargestellt wird, avanciert es zum Synonym des archaischen Unglaubens und der substanziellen Feindschaft gegenüber allen metaphysischen Systemen sakralpolitischer Kontrolle. Das Idol steht stellvertretend für einen besiegten Feind der systemisch normierten Bilder und wird somit zum ethischen Gegenpol der fortschreitenden Neuzeit. Es führt somit ein sich durch die Geschichte ziehendes Schattendasein, es zeigt sich als eine phantomatische, heimsuchende Figur der Störung, die uns immer wieder aus unserer eigenen Zeit reißen und jede Gegenwart spalten wird, solange wir seiner unermüdlichen historiografischen Bewältigung nicht Rechnung tragen.

Gespenster und Lumpensammler: Arbeit an Geschichte

Man muss als Historiker doch mit Gespenstern sprechen können, mit Wiederkehrern, vergessenen, verdrängten oder nur scheinbar bewältigten Phantomen der Geschichte, die einen stets heimsuchen. Diese Heimsuchung ist nicht unbedingt als Präsenz oder als erneute Präsenz zu erklären: Die Gespensthaftigkeit ist eine Kategorie der Erscheinung, die sich der Präsenz oder Präsenzmachung entzieht und im Hintergrund der augenscheinlichen Realität zu verorten ist. Gespenst, *spectre*, *phantom*: Diese Erscheinungen werden nicht erwartet – anders als Geister, die man selbst hervorruft, um die Vergangenheit zu sühnen, die Erfahrung der eigenen Geschichte, die Leistungen der Vorfahren in die Zukunft zu überführen oder den ›wahren Sinn‹ eines Geschehenen erzählen zu können, zeigen sich Gespenster eigenwillig und plötzlich, betreten die Bühne der Geschichte durch eine hintere Tür und verkünden in einer vergessenen Sprache ihre eigenen Narrative. Sie werden nicht erwartet, sie sind aber immer ›im Kommen‹; sie sind aus der Vergangenheit aufscheinende Kategorien der Zukunft. Dazu gilt es anzumerken, dass die Gespenster sich auch denjenigen zeigen, die an Geister nicht glauben. Dies ist der Unterschied zwischen diesen beiden ›Subjekten‹ der historischen Erscheinung: Während man an Geister glauben muss, um sie sehen zu können, zeigen sich die Gespenster, ohne gefragt zu werden. Diese Differenz zwischen der pneumatischen Präsenz eines Geistes und der sich unangenehm aufdrängenden Sichtbarkeit eines aus seiner Abwesenheit kommenden Gespensts (*spectre*) ist hier von grundlegender Bedeutung.⁶

Jacques Derridas Auseinandersetzung mit dem Begriff des historischen Gespensts, ein philosophischer Meilenstein in der Debatte um die Entstehung des modernen Europas,⁷

6 Siehe Assmann 1999a, S. 171–178 (zur Beschwörung der Geister als Arbeit an Erinnerung).

7 Derrida 1995.

ist in einem besonderen Kontext verankert: Derrida analysiert das für das 20. Jahrhundert charakteristische Phänomen der Vermeidung einer Diskussion über das Erbe von Karl Marx, ausgehend von dem berühmten ersten Satz des *Manifests der kommunistischen Partei* von 1848: »Ein Gespenst geht um in Europa: das Gespenst des Kommunismus«. Ein Gespenst geht um – in Derridas Auffassung bedeutet dies: eine Idee zeigt sich stets am Horizont, auch wenn sie für tot erklärt wird, ignoriert, verschwiegen, als historisch abgeschlossen verabschiedet. Diese langfristige, andauernde Verschwiegenheit macht eine Idee oder ein Phänomen erst zu einem Gespenst, indem eben darüber, was ihr bzw. sein historisches Potenzial ist, nicht diskutiert wird. Dieses Gespenst zeigt sich immer wieder, vor allem in Krisenzeiten. Für Derrida, der sich dabei nicht nur gesellschaftstheoretisch mit politischer Ökonomie, sondern vor allem im Sinne eines Projekts der Dekonstruktion mit den Dynamiken historischer Verleugnung und anachronistischen Gegenwartsdiagnosen beschäftigt und zudem historische Kriterien von Fortschrittlichkeit analysiert, bildet Shakespeares *Hamlet* einen Ausgangspunkt.⁸ In diesem Drama zeigt sich bekanntlich dem Protagonisten sein ermordeter Vater, der ihn in Verlegenheit bringt, da er nach Rache ruft. Das Gespenst des Vaters erscheint dem Sohn in sichtbaren und doch lediglich vermittelten Präsenzen, zum Beispiel in der Rüstung, die dem sprechenden Gespenst die Würde der Gebärde verleiht und es »lebendig« macht, ohne dass sich hinter dem Visier überhaupt ein Gesicht zeigt. Horatio, Hamlets treuer Freund, verkündet im I. Akt, dass eine Gestalt in Rüstung, Hamlets Vater ähnlich, erschienen sei. Durch die Rüstung ist die Gestalt verhüllt und nicht substanziell, zugleich aber ein sprechendes Subjekt. Die Rüstung wird hier zur Metapher einer paradoxen Aussagekraft: Es erscheint eine Autorität, die gehört wird, ohne gesehen werden zu müssen, ohne sichtbar zu werden, ohne Gesicht zu zeigen.⁹ Dies ist etwas, was Derrida als »Logik der Heimsuchung« definiert und im Kontext der politischen Verschwiegenheit als Teil der modernen Historizität lokalisiert: Während es für Marx im 19. Jahrhundert die Gespensthaftigkeit einer Idee war, die die Geschichte Europas ändern sollte, ist es für Derrida bereits die Gespensthaftigkeit selbst, die als Erbe der traumatischen Erfahrungen des 20. Jahrhunderts, der totalitären Verfälschungen, der schließlich gescheiterten politischen Systeme und konkurrierenden ökonomischen Theologien, die sich kultisch auf Marx beriefen, aktiv ist.

Solche Gespenster als historische Erscheinungen des kultiviert Unbefragten will diese Studie thematisieren, um danach zu fragen, ob und wie unsere heutige säkulare Vorstellung von historischer Urteilskraft, von der Bedeutung von Bildern bei der Vergegenwärtigung bestimmter Versionen von Vergangenheit oder von der Grundlegung sakralpolitischer Machtverhältnisse durch Wiederkehrer bestimmt ist. Es geht bei diesem Vorgehen um das Hinterfragen von historischen Strategien der Bewahrheitung der *potestas*, die sich im durch

8 Ähnlich wie für Gilles Deleuze in *Differenz und Wiederholung*: Deleuze 1992, S. 122–126.

9 Derrida 1995, S. 19–26. Vgl. u. a. Lorraine 2003, S. 30–45, wie auch einzelne Beiträge in Sprinker 1999. Zu Unterschieden in der Auffassung des Gespenstischen zwischen Jacques Derrida und Michel Foucault: Apostolou-Hölscher 2015, S. 45–58.

die Frühe Neuzeit durchziehenden Nachklang des Mittelalters als eine mit Bildern theatra-
lisierte Gründerzeit der legalisierten Gewalt wiederfinden. Grundlegend ist daher die Frage:
Inwieweit wird auch unsere Gegenwart durch die Idee bestimmt, dass die Geschichte, die
Werdung einer Kultur, irgendwann ihren Höhepunkt erreicht, endet und sich erfüllt und
dass sie dafür in einem Ritual des Fortschritts Opfer bringt?¹⁰ Kann das Idol, eine Figur
des Anderen, die scheinbar bewältigt werden muss, damit eine Epochenschwelle entsteht,
als ein für die europäische Vorstellung von eigener Historizität geltendes Gespenst, als ein
revenant bezeichnet werden, dessen Domäne wir in jeder historiografisch proklamierten
Neuzeit suchen müssen? In diesem Sinne lohnt es sich, die Rolle der Bilder oder gar der
Bildlichkeit in diesen Prozessen, in der Teleologie hegemonialer Machtausübung, in der
Kreierung autoritärer Legitimationen zu untersuchen. Die Öffnung des Visiers, um dem
Gespenst in sein unsichtbares Gesicht – die beunruhigende Tiefe der historischen Absenz –
zu schauen, wird uns möglicherweise dazu sensibilisieren, auch heute Bilder im Szenario
eines zwischen Idol und Bild einst eingesetzten Antagonismus zu betrachten. Wir werden
somit, wie Hamlet, feststellen können: »The time is out of joint«. Die Zeit ist aus den Fugen,
die Zeit zeigt Risse, die Zeit wurde dereguliert, »die Zeit ist aus den Angeln gehoben«¹¹ –
diese Disharmonie verbindet unausweichlich jede historische Verspätung mit der sich in ihr
zeigenden Verdammung zur Erbschaft.¹² Es ist eine »verrückte Zeit, die aus der Krümmung
geraten ist, die ihr ein Gott verliehen hat, ihrer allzu einfachen Kreisgestalt entbunden, befreit
vom Zwang der Ereignisse, die ihren Inhalt ausmachten, eine Zeit, die ihr Verhältnis zur
Bewegung verkehrt [...]«. ¹³

Das kritische Herauslesen des Sinns der Gegenwart ergibt sich also nicht bloß evolutionär
»aus der Vergangenheit«, die sich in gesammelten historischen Daten offenbart, sondern aus
dem kritischen Bewußtsein von ihrer Natur als subjektbildende, die Zeiten durchschnei-
dende Projektion der Erinnerung. Die Betrachtung der Geschichte als *Geschichtetes*, als
fortlaufende und tektonische Züge aufweisende und durchdringbare Sedimentierung von
verschiedenen Dichten und Geschwindigkeiten – ein zugleich stratigrafischer und seismo-
grafischer Blick – ermöglicht in diesem Sinne eine Alternative zur eindimensional retrospek-
tiven Vergangenheitsforschung als Gegenwarts- und Zukunftssicherung. Denn dieser Blick
lässt die Gegenwart als geschichtsimmanent, das heißt gerade im Moment ihrer Aktualität
bereits als konditionierte und zugleich möglicherweise prognostizierend folgenreiche Ge-
schichte vorstellen. Es geht also um ein Vorausschauen durch die reflexive Anerkennung
des Anachronismus als eines diskreten Triebs der eigenen Entwicklung. Daher kann die
Bilderfahrung der historischen Wissenschaften, die aus der Position der Differenz heraus
agieren, zugunsten einer der Gegenwartsdiagnostik dienenden Gesellschaftskritik eingesetzt

10 Vgl. Rapp 1992, S. 69–72.

11 Deleuze 1992, S. 122.

12 Derrida 1995, v. a. S. 38–55, vgl. S. 127 ff.

13 Deleuze 1992, S. 122.

werden. Denn sie können sich – im Unterschied zu den die Daten auswertenden Naturwissenschaften – selbst zum Gegenstand eigener Ideenkritik machen. Anstatt ihre eigenen und die fremden Entwicklungstrajektorien als wahr oder falsch zu berechnen, kann dementsprechend auch die Bild- und Kunstgeschichte, wie etwa Baudelaires und Benjamins *Lumpensammler*¹⁴, der die Reste des vorigen Tages aufhebt, Fragmente aus der verworrenen Entwicklung der eigenen Artikulation, der eigenen diskursiven Schwingungen, der triumphalen Züge und auch des Scheiterns langsam archäologisch ausgraben, akribisch sammeln, durch Aufzeigen beschreiben, in einem fragmentarischen Fetzenarchiv der Geschichte zur Schau stellen und damit ihr gesellschaftliches Potenzial erkunden. Dies bedeutet auch, den Tag erst nach Anbruch der Nacht, die bald wieder in einen neuen Tag übergeht, zu beurteilen – aus der obskuren Anonymität, der Unpersönlichkeit heraus, die diesen akribisch gesammelten, fragmentarischen Geschichten zugeschrieben wird. Der in der Nachträglichkeit arbeitende Sammler, der Lumpen aufhebt, ist in der Lage zu fragen, wie aus diesen Lumpen einst verhüllende Draperien gemacht wurden, die in ihren Faltungen Tiefe und Fläche einschließen. Er untersucht ferne Spuren ihrer einzelnen Nähte, um zu verstehen, wie die später hinzugekommenen Risse verlaufen und wie diese gerade die Aktualität seines eigenen historischen Nachlasses als Sammler der Reste bestimmt. Damit wird die horizontale Perspektive eines marginalen Beobachters möglich, mit der sowohl historische Identitätskonstrukte als auch Hoheitsansprüche des begrifflich verwurzelten (bild-)historischen Denkens aus einer dialektischen Distanz reflektiert werden. In dieser imaginativen Archivarbeit der Bildgeschichte zeigt sich also ein vagabundisches Beachten von Neukonfigurationen des Vertrauten. Sie lässt über das Ereignishafte der geschichtlichen Wirklichkeit hinausgehen und Räume der geschichtlichen Artikulation wahrnehmen, in denen sich Bilder selbst ereignen und Geschichte prägen.

Es lohnt sich also, im Sinne einer Geschichte der Verknüpfungen zwischen den einzelnen Ansprüchen auf Wahrheitsdarbietung nach der Geschichtlichkeit der eigenen Gegenwart zu suchen, auch wenn oder gerade weil sich diese vor allem als ein Anachronismus und ein ephemerer Widerhall lesen lässt und historische Resonanzen aufzeigt, in denen immer wieder sichtbar werdende Symptome von lange kultivierten Asymmetrien auftauchen.¹⁵ Der Vorteil der Bild- und Kunstgeschichte liegt in diesem Kontext darin, dass sie die Geschichte des menschlichen Herumirrens wie auch die Geschichte seiner Verschleierung durch begriffliche und metaphorische Übertragungen immer unter Einbezug von Bildern als historischen Aussagen wahrnimmt. Die Geisteswissenschaften, darunter die Bildgeschichte als eine offene

14 Siehe Palmier 2009; Emden 2002, S. 75–77; Assmann 1999a, S. 384–390; Bätz 1990; Kaulen 1987, S. 111–113. Darüber hinaus Didi-Huberman 2010, u. a. S. 463. Vgl. Kapustka 2017, S. 191–195.

15 Zum grundlegenden Problem, dass »Geschichte sich erst durch das Schreiben der Geschichte konstituiert« und dass sie schließlich als »Produkt einer heuristischen Aktivität« begriffen werden kann, was bei Walter Benjamin zu einem Bruch mit dem Historismus und zur Rettung der Vergangenheit vor einem historischen Konformismus der »Geschichte der Sieger« führt, siehe Moses 1993, S. 385–405 (hier u. a. S. 400, 404–405).

Disziplin, widmen sich im Zuge der in den letzten Jahrzehnten zugenommenen Würdigung von Aby Warburg verstärkt den Symptomen, Phantomen und psychischen Modellen, die sich zwischen Geschichte und Gegenwart ansiedeln. Diese Möglichkeit der den Bildern sich widmenden Disziplin liegt also in ihrem geschichtsphilosophischen Bewußtsein. Aus diesem kann sie einen Vorteil ziehen, indem sie, statt historische Konzepte der Zeitlosigkeit der Deutung auf ihre eigenen Bildbetrachtungen zu übertragen, eher aus der Spalte zwischen den Zeiten agiert, das eigene Urteilsvermögen als Teil der werdenden Geschichte versteht und sich selbst in Relation zur Endlichkeit stellt. Erst aus dieser Negativität heraus kann sie sich bewußt anachronistisch behaupten, etwa wie bei Derrida, der seinen kommentierenden Beitrag zur Diskussion über die von ihm selbst ins Leben gerufene *Spektrologie* wie folgt eröffnete: »Ich muss gleich zu Beginn gestehen, dass die folgenden Betrachtungen nicht nur unangemessen sein werden. Das war zu erwarten. Man wird ihnen auch schnell jene Form der Unangemessenheit ansehen, die Anachronie genannt wird. Die erwarteten Antworten bleiben einmal mehr verfrüht und kommen zugleich verspätet.«¹⁶

In diesem Sinne, um der Komplexität der Verknüpfung zwischen den historischen Dimensionen der Neuzeitlichkeit und dem machtbezogenen Willen zur kulturellen Überschreibung gerecht zu werden, sind auch in dieser Studie die drei gebräuchlichen Bestimmungen von *Neuzeit* und *Früher Neuzeit* zugrunde gelegt, als 1.) einer kunsthistorisch nach Stilen, Werken und Tendenzen definierten Epoche der Bildgeschichte zwischen ca. 1500 und 1750, 2.) einer historischen Zeit, die bestimmt war durch das dynamische Verhältnis des Fortschrittsgedankens zu seinen theologischen Vorprägungen, und 3.) einer retrospektiv zwischen Moderne und Mittelalter teleologisierten Kategorie des geschichtlichen Umbruchs. Die Berücksichtigung des nicht unumstrittenen Terminus »Frühe Neuzeit« im Titel dieses Buches hat demnach keine strikt definitorisch angelegte, reduktionistische Einschränkung des Zeitraumes im Sinne einer geschichtlichen Periodisierung zum Ziel, sondern eher umgekehrt: eine diskursive Herausstellung der Heterogenität dieses Begriffs durch die kritische bildhistorische Reflexion darüber, wie sich gerade die zeitliche Anordnung der Frühen Neuzeit im Verständnis der Neuzeit als einer *neuen Zeit* einbetten lässt. Wenn das »Frühe« der »Neuzeit« sich zuerst als Einengung eines auf Periodisierung insistierenden Geschichtskonzepts lesen lässt, soll durch eine Demonstration der durch Bilder kreierte historischen Werdung des Neuzeit-Denkens, durch eine analytische Demontage seines vereinheitlichenden und auf überzeitliche Antagonismen aufgebauten Operativs gerade auf die Ambivalenzen der Epochenbildung als einer sakralpolitisch subjektivierenden Prozedur hingewiesen werden. Angesichts dieser Problemstellung richtet sich hier die Aufmerksamkeit insbesondere auf die beiden letzten der genannten drei Bedeutungen der *Neuzeit*, auch wenn die hier analysierten Bilder einer kunsthistorisch definierten »Epoche« zwischen 16. und 18. Jahrhundert angehören.

16 Derrida 2004, S. 15 (ursprünglich erschienen im Kontext der »spektrologischen« Debatte als *Marx & Sons*, in: Springer 1999, S. 213–269, hier: S. 213).

Der Aufbau historiografischer Narrative direkt auf den Trümmern der Entmündigten erscheint im teleologischen Rahmen der Frühen Neuzeit als parallel beziehungsweise direkt korreliert mit einer den Bildern aufgezwungenen ontologischen und ethischen Normativität.¹⁷ Die Aufrufbarkeit und Wiederholbarkeit von Bildkonflikten in jeder proklamierten Neuzeit spielt dabei eine vordergründige Rolle, und zwar jenseits der logozentrisch veranlagten Beziehung zwischen Bild und Text, Bild und historischer Quelle, Bild und theologischer Auslegung. Die gegenseitige Verschränkung von aufeinander anachronistisch rekurrierenden Bildnarrativen und symptomatisch durch Antagonismus vorbestimmten Diskurslagen entzieht sich einer evolutionär anmutenden Exaktheit der chronotopischen Zuordnung ihrer einzelnen Elemente, mit der sich *eine Renaissance* oder *ein Barock* bestimmen lässt,¹⁸ und nimmt eher eine in ihren Verzweigungen ungenau wiederkehrende, umkreisende Form an: die Frühe Neuzeit, die sich auf Umwegen auf eine *frühere* Neuzeit – das als solches deklarierte Mittelalter – teleologisch beruft. In diesem Sinne beschäftigt sich diese Studie mit einer diskursiven Symptomatik der Frühen Neuzeit, die, neben einer humanistischen Akzentsetzung auf der Erneuerung des Altertums und einer Betrachtung des Mittelalters als »beiläufiges bibliothekarisches Versagen«¹⁹, doch auch in eben diesem Mittelalter als ihrer eigenen ›Vorzeit‹ die Ursprünge ihrer eigenen Souveränität und sakralpolitischen Erneuerungskraft nachzuweisen versucht. Der sich in der Retrospektion von der konstantinischen Idolenzerstörung ausdrückende frühneuzeitliche Anachronismus erhält also ein doppeltes Gesicht, da er mit diesem Mittelalterbezug zugleich die zeitgenössische Verherrlichung antiker Bilderwelten begleitet: beide monumentalen Vergangenheiten dienen gleichzeitig als genealogische Koordinaten. Während die Renaissance, in der Zeit der interkontinentalen Expansion innerhalb der formalen Vorprägungen der europäischen Antike verbleibend, sich auf diversen Wegen mit den pathischen Dimensionen der mythologisierten Tugend auseinandersetzte, entwickelte sich parallel seit dem 16. Jahrhundert ein retrospektiver anti-idolatrischer, gegen die ›heidnische‹ Vorgeschichte gerichteter Diskurs, mit dem schließlich im Barock die Aneignung des Mittelalters durch die systematische Aktualisierung, Verformung und Aufhebung der in Bild und Schrift als revolutionär nachweisbaren Ursprünge der Theokratie einherging, die schließlich auch in die Geografie der sog. ›Neuen Welt‹ topisch eingeschrieben wurden. Die Vergangenheit wurde in einem teleologisch durch Bilder gerahmten Konflikt erfahrbar und konnte durch Zeit und Raum transportiert werden: für alte Bilder wurde eine neue Technik der kollektiven Leidenschaft entworfen, die imstande war, den einstigen – mittelalterlichen, märtyrerischen – Einsatz gegen die Idole und die Etablierung einer neuen normativen Bildlichkeit immer wieder auf jedem neuen Boden als Stiftungsmoment aufzuzeigen.

17 In diesem Sinne versteht sich die Neuzeit durch das, was sie nicht ist; vgl. die klassische Passage von Michel de Certeau zu »einer Figur der Neuzeit« im »Schreiben der Geschichte«: de Certeau 1991, S. 138–141.

18 Vgl. Farago 1995, S. 1–20; Farago 2011, S. 99–125.

19 Blumenberg 1988, S. 538.

Dabei wird gerade die historiografisch kodifizierte Gewalt der Ausschließung und Vereinnahmung des Anderen zu einem unauffälligen und mit jedem neuen Symptom, mit jedem neuen Rekurs in seiner Unauffälligkeit potenzierten *modus operandi* des durch Bilder transportierbaren historischen Denkens. In diesem Sinne artikuliert sich die Neuzeit nicht nur als Form einer Gründung oder als fundamentierende Suche nach den diese Gründung rechtfertigenden Ursprüngen – den *origines* –, sondern als Prozedur einer gleichzeitigen Auffindung, Verwertung und Aufhebung, die zur zukunftsfixierten Produktion von identitätsbildenden und immer wieder neu einsetzbaren Antagonismen führt. Durch diese Antagonismen wird Geschichte zu einer sichtbaren Arena des herausgeschälten, sich apriorisch als souverän formierenden Selbst des historischen Sprechers.

Zerstörung und Aneignung: Phantome jeder Gegenwart

Mit dem Idol, das zu einem antagonistischen Bild der Neuzeit, zum Feind ihrer *modernitas* gemacht wurde, verbindet sich also einerseits eine Geschichte der Gewalt gegen Bilder und zugleich eine Geschichte ihrer Disziplinierung und Umwandlung in neue Werkzeuge der Repräsentation. Die Relevanz der durch die christliche Historiografie zu einem Paradigma erhobenen Bilderfeindlichkeit geht über das Ereignishafte einzelner Vernichtungsaktionen hinaus, da sich diese selbst mit der Zeit in historische Bilder und Vorbilder verwandeln.²⁰ Daher erscheint es hier sinnvoll, neben *Bildersturm* und *Bilderkampf* auch den umfassenden Begriff des *Bildkonflikts* wahrzunehmen, der über die Bilderfeindlichkeit – die gegen Bilder gerichtete Gewalt – hinaus auch die in der Sprache der Bilder und in der normierenden Erzählung über Bilder selbst diskursiv animierten historischen Konfliktfelder, Asymmetrien und visuellen Ausschließungen fasst. Diese Komplexität der Begriffsdeutung findet man etwa in den präformierten Bereichen der Reaktion auf bildbezogene Manifestationen und Exzesse: im Bildkonflikt findet sich gerade das Gespenstische des zu einem Verlierer erklärten Idols, der lange Schatten seiner historiografisch hergestellten Abwesenheit.

In diesem Sinne ist der Begriff *Bildkonflikt* dem von Bruno Latour vorgeschlagenen Begriff *iconoclash* ähnlich, der zeitlich beinahe parallel zu dem größten singulären Akt des Ikonoklasmus in der Geschichte vorgestellt wurde: der Vernichtung des World Trade Centers in New York.²¹ *Iconoclash* bildete seinerzeit eine multiperspektivische Alternative zu dem im Vergleich eher eindirektionalen *Bildersturm*. Dieser Begriff wurde durch den Philosophen

20 Siehe dazu v. a. die nach wie vor aktuelle Publikation: Warnke 1973 (darunter Martin Warnkes *Einführung*, S. 7–13) wie auch Bredekamp 1975. Aus der Fülle der Literatur zur Bilderfeindlichkeit siehe darüber hinaus v. a.: Gamboni 1998.

21 Latour 2002 (eine deutsche Übersetzung des Essays, der 2001 in einem Katalog der Ausstellung in ZKM Karlsruhe publiziert wurde). Vgl. die bahnbrechende Studie Horst Bredekamps, in der bereits von kulturproduktiven Dimensionen der historischen Bilderstürme und von der Bilderfeindlichkeit als Prüfstein der Modernität die Rede war: Bredekamp 1975, S. 10–14. Dazu exemplarisch eine Fallstudie

aus dem Widerstand gegen die vorschnelle Kritik an einem naiven Bilderglauben formuliert, die sich oftmals in einer ›reformatorischen Perspektive‹ des kunsthistorischen Schreibens über Bilderstürme niederschlägt, wie auch gegen ikonoklastische Gesten der ›Aufklärer‹. Sein Sinn basiert stattdessen auf einer Anerkennung der Genese von Bildern, die als von Menschenhand geschaffene Produkte der Imagination eine Konstante des menschlichen Strebens nach Sichtbarmachung und Erfahrung einer göttlichen Autorität und Alterität aufzeigen.²²

Wie Latour in der Auslegung seines Neologismus schreibt, soll dieser auf die Permanenz der gesellschaftlichen Metamorphosen von Objekten, Vorstellungen und Handlungen hinweisen, indem ein einzelner Akt der *Abtuhung der Bylder* – um mit der berühmten Formulierung des ersten reformatorischen Bilderstürmers von 1522, Andreas Bodenstein von Karlstadt, zu sprechen – immer in eine Kette von gesellschaftlichen Spannungen eingebettet ist, in der die Verneinung immer eine Kehrseite von Bejahung darstellt:

[...] wie kommt es, daß alle diese Zerstörer von Bildern, diese ›Theoklasten‹, Ikonoklasten, ›Ideoklasten‹ gleichzeitig eine derart sagenhafte Menge neuer Bilder, frischer Ikonen, erneuerter Mittler hervorgebracht haben: größere Ströme von Medien, mächtigere *Ideen*, stärkere *Idole*? Als brächte die Verunstaltung eines Objekts unausweichlich neue Gestalten hervor, als gingen Verunstaltung und ›Umgestaltung‹ zwangsläufig Hand in Hand?²³

Zu wichtigen Aufgaben der Bild- und Kunstgeschichte gehört heutzutage allerdings genauso die Relativierung der eindirektionalen Prägung vom traditionellen Begriff des *Bildersturms*, wie seine kritische Verbindung mit historiografischen Identitätsdiskursen in Hinblick auf ihre bis heute geltenden Vorkonditionierungen. Ein *Bildkonflikt* ist demnach immer zwischen den Zeiten angesiedelt und lässt jede Gegenwart symptomatisch, gemäß einem immer lauter werdenden Echo einer historischen Sprache der Ausschließung diagnostizieren. Es gilt nämlich als selbstverständlich, dass historische Kontroversen um Bilder, die entehrt, verletzt und enteignet wurden, mit kriegerischen Auseinandersetzungen enden. Die zerstörerische Gewalt, die heutzutage gegen Bilder in Vertretung von Völkern, religiösen Gemeinschaften oder Macht- und Herrschaftsstrukturen angewendet wird, gilt dagegen als animistische Praxis der Stellvertretung und wird durch den Begriff der ›archaischen Barbarei‹ entfremdet. Zugleich scheinen sich die gegenwärtigen Konflikte um Bilder, wie etwa die Karikaturen

zur aneignenden Dekontextualisierung der antiken Bildwerke im sixtinischen Rom: Buddensieg 1983, S. 33–73.

22 Latour 2002, S. 17–19. Vgl. ebd., S. 57 und 65: »Die Bilderkrieger begehen immer den gleichen Fehler: sie glauben naiv an naiven Glauben. Hat nicht der Idolzertrümmerer nur seine Naivität bewiesen, als er sich vorstellte, dass der erste ein Idolverehrer war, während er oder sie ein ziemlich guter Ikonenbrecher gewesen sein muss [...]. In dieser Tradition ist das Bild immer das eines Bruchs, um den Gegenstand für normalen Konsum untauglich zu machen.«

23 Ebd., S. 12.

Mohammeds zwischen 2005 und 2015,²⁴ ihrer geschichtlichen Einbettung zu entziehen, indem sie vonseiten des aufgeklärten und immer wieder das Ende der eigenen Geschichte ankündigenden sowie sich selbst hegelianisch aufhebenden Westens mit dem zwiespältigen und instrumentalisierbaren Verweis auf die ›bürgerliche Meinungsfreiheit‹ ausgetragen werden. Der Charakter von heutigen bilderfeindlichen Praktiken zeugt jedoch davon, dass Bilder beziehungsweise ihre postulierte oder tatsächliche Absenz in manchen Kulturen sowie kulturfeindlichen Milizen immer noch den Status von Macht- und Expansionsinstrumenten haben. Aus dieser Beobachtung resultiert die Notwendigkeit, sich in einem übergreifend kritischen Sinne, jenseits der strikt kunsthistorischen Deutungshoheit über Bildpraktiken, mit dem Problem des sich in der Idolenfrage ausdrückenden, systemisch angewendeten Anachronismus auseinanderzusetzen.

Die Frage nach der historischen Dimension der heutigen, meistens gegen die westliche Kultur gerichteten Bilderfeindlichkeit ist komplex und lässt sich nicht mit einer vereinfachenden Kategorie von ›barbarischen Akten‹ beantworten.²⁵ Der derzeitige bilderstürmerische Einsatz von bewaffneten Milizen gegen historische Artefakte, der vor allem in Südwest- und Zentralasien stattfindet, ist offensichtlich als Versuch der Abschaffung von Kultur und ihrer Auflösung in autoritär instrumentalisierten Religionen zu deuten, wie beispielsweise die groß angelegte Zerstörung von Buddha-Statuen in Bamiyan mithilfe der Artillerie im Jahr 2001,²⁶ die Vernichtung von Hatra, die Sprengung des Baal-Tempels in Palmyra 2015²⁷ oder die sich im gleichen Jahr via Übertragungsmedien vor unseren Augen abspielende komplette Vernichtung der antiken Kunstwerke und musealen Bestände in Ninive, Nimrud und Mosul, gar ihre Pulverisierung mit Presslufthämmern und Bulldozern. Allerdings bestätigen solche Vorgänge vor allem die inzwischen global gewordene Macht der Bilder, da Zerstörung in diesen Fällen mit Verherrlichung zusammengeht: im Sinne von Spiegelung, Reaktion und Provokation von historischen Mustern der Bilderfeindlichkeit. Diese Zerstörungsakte finden im Zeitalter der fluktuierenden Medien statt und wurden auch bewusst zur weiten Verbreitung und damit Potenzierung ihrer Radikalität konzipiert: Die 2500 Jahre alten assyrischen Figuren werden vernichtet, damit diese Vernichtung in die sich selbst vervielfältigenden Bildmedien des Internets Eingang findet und weltweit live oder mit einer minimalen Verzögerung angeschaut werden kann. Kunst und Kultur fallen der kriminellen Selbstpromotion zum Opfer.²⁸ Die kurzzeitige moralische Empörung angesichts solcher zerstörerischen, kulturfeindlichen Gewaltakte als Symptome langzeitiger Asymmetrien müsste also mit einer

24 Baumann/Fakhoury-Mühlbacher/Tramontini 2009; Görlach 2009. Vgl. das klassische Studium zu schmähenden Formen und Praktiken des Bildnisses: Brückner 1966, S. 188–315.

25 Vgl. Bredekamp 1975, S. 11.

26 Siehe dazu v. a. Flood 2002, S. 641–659; darüber hinaus: Clément 2002, S. 218–220; Frodon 2002, S. 221–223. Vgl. Janowski 2011, S. 44–64 und Elias 2007, S. 12–29.

27 Bredekamp 2016a (der Autor formuliert den Vorschlag einer »kämpferischen Reproduktion« als Antwort auf die Brutalität der kulturfeindlichen Akte). Vgl. Veyne 2016.

28 Vgl. Bredekamp 2010b, S. 223–224.

Analyse der eigenen Modernität einhergehen: Was machen wir heute eigentlich mit Bildern, dass sie auch in diesem Sinne ›attraktiv‹ werden?

Diese Frage ist grundlegend, denn tragischerweise korrespondiert der heutige anachronistische, bilder- und denkmalfeindliche Radikalismus zeitlich mit einer sich in der westlichen Kultur beinahe jeglicher Kontrolle entziehenden Bildersuprematie im anästhesierenden Medienfluss des technologischen Zeitalters. Angesichts solch einer ›elektronischen Ikonodulie‹ plädierten einige Kunsthistoriker bereits zu Beginn der Debatte um den *iconic turn* am Anfang des 21. Jahrhunderts für angemessene Enthaltbarkeit, wenn nicht gar für einen rationalisierten, der Bildlichkeit einen humanen Rahmen gebenden westlichen ›Ikonoklassmus‹.²⁹ Gerade mit Bezug auf die heutige Vorstellung von Fortschrittlichkeit einer Bildkultur, die auf dem globalen Szenario der omnipräsenten, die Zeit verkürzenden Vernetzung fußt, reicht also eine allgemeine Kritik an den durch ›Fremde‹ ausgeübten kulturfeindlichen Akten nicht aus. Vielmehr gilt es, die Legitimierungsgeschichte der Abschaffung, Aneignung und Bewältigung eigener und fremder Bildlichkeiten, ihrer politischen Umwandlung in neue Bilder, brauchbare Evidenzmittel und Datensätze zu berücksichtigen,³⁰ um die Aufmerksamkeit auf die Aktualität von alten und die historische Dimension von heutigen Bildkonflikten zu lenken.

Idolensturz, Technologie und Entzeitlichung – diese Verbindung scheint auf den ersten Blick skurril und ahistorisch. Diese Anzweiflung kann allerdings als Effekt der vorschnellen Historisierung der Bildkonflikte unter dem politisch ausgerichteten und ethisch aufgeladenen Vorzeichen des Anachronismus gedeutet werden. Sobald eine archäologische Dimension der Verbindung zwischen Gewalt narrativ und Geschichtsproduktion im Rahmen einer kritischen Hinterfragung der teleologischen Einbettung des Anachronismus in die Geschichte von kulturellen (Bild)Konflikten aufgedeckt wird, wird deutlich, dass der neue informationstechnisch bedingte Zwang zum Bild für das geschichtliche Bewusstsein viel weiter reichende Konsequenzen hat als die angebliche Diskrepanz zwischen dem ›Modernen‹ und dem ›Anachronistischen‹. Eine kritische Untersuchung von historischen Projekten der triumphalen politischen Entmächtigung fremder Bilder in Europa durch die Einsetzung eigener Bilder, die der religiös-herrschaftlichen Selbstapothese dienen soll, gibt möglicherweise eine der Antworten auf die Frage nach den Gründen und Hintergründen der heutigen globalen Differenzen und Spannungen bei der Behandlung von Bildlichkeit und zerstörerischer Gewalt

29 Siehe v. a. Sauerländer 2004, S. 407–426 (S. 422: »Wir brauchen (...) nicht nur aus kunstgeschichtlichen und ästhetischen, sondern mehr aus zivilen und öffentlichen Gründen einen kritischen Ikonoklassmus (Bildersturm/-streit) der visuellen Wahrnehmung«). Vgl. die frühere These von Macho 1995, S. 159–175, v. a. S. 162–171, laut der die zeitgenössische siegreiche Flut der Bilder ihren Untergang – eine *Bilderkrise* – impliziert.

30 Siehe dazu einen von den grundlegenden Beiträgen Vilém Flussers zur Ontogenese des kalkulatorischen Projizierens als eine technologische Alternative zur Praxis des Abbildens: Flusser 1991, S. 147–159. Vgl. zu den möglichen aktuellen Konsequenzen der alten Überwältigung der materiellen Bilder zugunsten der übertragbaren Information: Galison 2002, S. 300–323.

im digitalen Zeitalter. Wie lang ist also der Schatten des Idols, der aus Absenz stets geworfen wird?

Ein phantomatisches Gesicht erhält heutzutage die Zeit selbst, indem ihr normierter Verlauf technisch ›dereguliert‹ beziehungsweise nivelliert wird: Die Möglichkeit einer ortsunabhängigen augenblicklichen Bildtransmission ferner Ereignisse, die rein medial prokurierte Augenzeugenschaft erzeugt – das Prozedere einer artifiziellen, digital erzeugten und global durchgeführten Gleichzeitigkeit, in der Geschichte kollabiert – avanciert zu einem monumentalen Akt des Bildersturms. Eine sich in ununterbrochen migrierenden Bildern realisierende Auflösung der Zeit – die globale Gleichzeitigkeit der technisch formatierten Erscheinungen wie auch ihre mühelose Erreichbarkeit ließen sich als zwei Dispositive dieser Macht über die Zeit bezeichnen, die zur Bedingung des Fortschritts erklärt wird. Mit der fortschrittsbejahenden Verherrlichung der in Realzeit stattfindenden Bildtransmission werden einzelne Relationen der Zeit entzogen und die Welt wird damit in ein monumentales Ereignis der permanenten Sichtbarkeit umgewandelt. In diesem Kontext zeigt sich erst die Komplexität der hier angesprochenen terroristischen Praxis der Bildvernichtung, die heutzutage so leicht einer entzeitlichenden Kritik unterzogen und als ›Barbarei‹ bezeichnet wird.³¹

Es liegt zumindest die Vermutung nahe, dass zwischen der Zerstörung einer antiken Statue im irakischen Museum und dem durch die Täter prokurieren globalen Online-Streaming dieses Vorgangs viel weniger Diskrepanz besteht, als man zunächst denkt. Soll solch ein Bildersturm lediglich im Sinne einer unzeitgemäßen Rückständigkeit gedeutet werden? Die Abschaffung eines alten, als Idol gedeuteten Artefakts, aufgenommen durch die Linsen der neuesten Bild-Technologie, kann man als einen doppelten Bildersturm verstehen. Das eine Bild wird dabei nicht nur mit dem Hammer zerschlagen, sondern auch, wenn nicht vor allem, während seiner Ruinierung in einem anderen Bild festgehalten, übertragen und somit endgültig überwältigt. Dieses andere Bild – eine animierte und den Affekt animierende Live-Darstellung – zeugt wiederum nicht nur von der technischen Versiertheit der Bilderzerstörer. Es unterliegt auch augenblicklich einer Aneignung, indem es in eine globale Theaterbühne des ikonoklastischen Schreckens umgewandelt wird. Die alten Statuen fallen ebenso durch religiösen Fanatismus und kulturfeindlichen Radikalismus, wie sie zu Opfern des pervertierten Glaubens an die Macht der weltweiten technologischen Bildübertragung werden. Ein terroristischer Bildbericht nutzt die Modernität, um sie gerade als Fremdes zu verachten, und erhält auf diese Art und Weise den archaischen Status einer Schmäh- oder Beleidigungsformel.

31 Vgl. Latour 2002, S. 22–24: »Welche Kritikerin glaubt nicht, ihre höchste Pflicht, ihr wichtigstes Engagement bestehe darin, Totempfähle zu zerstören, Ideologien zu entlarven, Götzenanbeter eines Besseren zu belehren? Wie schon des öfteren bemerkt worden ist, stammten nahezu alle, die über die vandalistische Geste der Taliban empört waren, von Ahnen ab, die die kostbarsten Ikonen anderer Menschen in Stücke geschlagen hatten – oder sie selbst hatten sich an irgendeiner Großtat der Dekonstruktion beteiligt.«

Diese Kehrseite des eine Aneignung vollziehenden zeitgenössischen Bildersturms hat noch eine andere Bedeutung. Die äußerst brutalen Exekutionen von Gefangenen, die in den letzten Jahren zu einem gewohnten Bild aus Südwest- und Westasien geworden sind, werden den Zerstörungsakten von Bildern beinahe gleichgestellt, indem in beiden Fällen die Gewalt durch ihre eigene globale Zurschaustellbarkeit provoziert wird. Eine besondere symbolische Ebene des explizit als Bild entworfenen Grauens erreichte die Ermordung des 82-jährigen syrischen Archäologen Khaled al-Asaad am 8. August 2015, der – nachdem er sich geweigert hatte, den Terroristen den Ort zu verraten, an dem antike Kulturgüter versteckt worden waren – enthauptet und an einer antiken Säule nahe seiner Forschungsstelle Palmyra gehängt wurde. Sein Leichnam mit separat liegendem Kopf wurde mit einer Schrifttafel versehen, die ihn als »Götzendiener« und »Apostat« bezeichnete.³² Das einzelne Opfer wird auf diese Art und Weise instrumentalisiert, um an die bürgerliche Verpflichtung gegenüber einem ›gemeinsamen Erbe‹ der Menschheit zu appellieren – ein Martyrium eines Bildes also, inklusive eines Menschenopfers.³³ Mit der Relativierung des einzelnen Menschen durch die Täter geht die gezielte Subjektivierung der Artefakte als Ikonen der Weltgemeinschaft einher – beide Aspekte sind Voraussetzungen für den medialen Erfolg dieses makabren Spektakels, das als eine umgekehrte *executio in effigie* bezeichnet werden kann, bei der die Menschen für Bilder geopfert werden, damit die Bilder umso mehr beweint werden können.³⁴ In der Intensität der weltweiten Reaktionen auf diese gezielte Angleichung von Bildern und Subjekten wird dementsprechend nicht nur die Verpflichtung zum Schutz von Kulturgütern artikuliert. Was sich zugleich manifestiert, ist eine neue trügerische Seite der aus der Distanz heraus hervorgerufenen Empathie im globalen Informationszeitalter, die sich in einer medialen Verschiebung der Trauer ausdrückt. Soll man Menschen wie Bilder und Bilder wie Menschen beweinen? Sind Bilder dazu fähig, durch ihre Evidenz eine Übertragung mit einer Verkörperung zu verbinden? Diese Grenzbereiche der technisch ermöglichten Bilderflut werden gerade durch diejenigen kriminell ausgenutzt, die sich selbst als Teil einer autoritär gesetzgebenden Macht verstehen und ihre mörderischen und bilderstürmerischen Aktionen als Mittel einer historischen Reparatur, einer normativen Rückführung der Geschichte betrachten. Zugleich sind diese Videoberichte gegen eine Welt gerichtet, die selbst glaubt, die Paradoxien des eigenen Bildglaubens bereits nüchtern gelöst und hinter sich gelassen zu haben. Im Endeffekt wird mit jedem Mausklick, mit dem der westlichen Sucht nach aus einer Entfernung technologisch ›sichtbar‹ werdenden Beweisen des Grauens nachgegangen wird,

32 Bredekamp 2016a, S. 14–17, 21–24.

33 Vgl. im Kontext der Vernichtung von Bamiyan-Buddhas: Elias 2007, S. 26: »What started out as a vague iconoclastic impulse became sharply focused as a reenactment of prophetic tradition, the Abrahamic precedent being invoked not just in the iconoclastic act but also in the symbolism of sacrifice, since the deaths of [Afghan – Anm. M.K.] children as a direct consequence of international sanctions evoked Abraham's willingness to sacrifice his child for his monotheistic God.«)

34 Siehe u. a. Harmanşah 2015, S. 170–177.

ein Signal gesendet, durch das die Tötungs- und Zerstörungsaktionen systematisch einen potenziert perversen Sinn erhalten: Sie sind ein mit Bildern geführter Krieg gegen die Bilder.

Weil diese Bilder der Vernichtung nur darauf warten, angeschaut zu werden, werden sie in diesem Buch auch nicht publiziert. Denn für die Bilderstürmer, die die Menschlichkeit verachten, sind es echte herostratische Erfolgsmomente, wenn das unendlich multiplizierte Bild der Zerstörung das Gedächtnis des Zerstörten schließlich überragt – ähnlich wie die zusammen mit unzähligen Videoberichten unkontrolliert verbreiteten Bildnisse und Namen der Attentäter, die auf den technisch erzeugten Echtzeithunger des globalen Nachrichtempfängers reagieren, die Tat und die Täter immer wieder präsent machen und zugleich die Individualität der Opfer in die mediale Vergessenheit rücken.³⁵ Im Sinne einer dialektischen Demonstration soll hier lediglich einer der beiden monumentalen Bamiyan-Buddhas abgebildet werden, wie er 2015 durch eine Privatinitiative auf eine wohl auch aus buddhistischer Sicht etwas dubiose, in unserem Kontext allerdings interessante Art holografisch im Laufe einer Lichtprojektion ›auferstehen‹ konnte (Taf. 1), wodurch eine komplexe Verzweigung zwischen Historizität und Erlösungsglauben, Macht und Technologie, Bildkanon und Beglaubigung sakraler Souveränität kurzzeitig sichtbar wurde.³⁶ In dieser monumentalen Projektion finden sich Zerstörung und Vergegenwärtigung als Leitkategorien globaler Bildkonflikte wieder.

Anachronismus und Antagonismus: Frühneuzeitliche Ausblicke

In jedem Akt der Bilderzerstörung genauso wie in den historiografisch über Jahrhunderte kultivierten Bildkonflikten zeigt sich also die historische Komplexität des Bilderglaubens. Die frühneuzeitliche Darstellung der christlichen Anfänge als eine Zeit der ›Reparatur‹ veranlasst demnach zu einer Suche nach den Ursprungsrelationen der die Bilder zu einem Kultstatus erhebenden *ecclesia militans* und *ecclesia triumphans* im anti-idolatratischen Mittelalter und gibt Anlass dazu, die politische Verbindung des Anachronismus mit dem Antagonismus als einen der Grundsätze der katholisch geprägten Bildlichkeit zu bezeichnen. Das Mittelalter erscheint in diesem Verständnis der Historizität als eine vergangene Zeit der erfolgreichen Auseinandersetzung mit ›heidnischen‹ Idolen mittels eines neuen, polemisch auf Entzug, Verneinung und Aufopferung basierenden, mit ihrer Medialität Zeit und Raum zu transzendierenden Bilder.

Die vorliegende Studie wird in diesem dialektischen Sinne – in Hinblick auf eine gegenseitige Abhängigkeit von Bilderfeindlichkeit und Bilderverherrlichung als Gegenstand einer historiografischen Retrospektion – zu einem Querschnitt durch medial gestützte Anwendungspraktiken des in Bildern antagonistisch diskursivierten katholischen Zeit- und

³⁵ Klonk 2017, S. 130–134; vgl. Bredekamp 2016a, S. 27.

³⁶ Zu ursprünglichen künstlerischen Projekten dieser ephemeren ›Rekonstruktion‹ siehe Elias 2007, S. 27.

Geschichtsverständnisses im 16. bis 18. Jahrhundert. Die geografische Breite der hier untersuchten Werke und Konzepte fokussiert auf eine Achse zwischen den habsburgischen Gebieten Ostmitteleuropas, vor allem den Ländern der damaligen Krone Böhmens (Böhmen, Mähren, Schlesien, Lausitz), unter den Kaisern Leopold I. und Karl VI. einerseits und dem päpstlichen Rom andererseits. Diese differenzierende Positionierung zielt auf das Aufzeigen gegenseitiger Verknüpfungen der beiden Wirkungsbereiche des barocken Katholizismus, jenseits der geografischen Unterscheidung von ›einflussreichem Zentrum‹ und ›empfänglicher Peripherie‹.³⁷ Dabei sollen sich vor allem die Kohärenz und die Anpassungsfähigkeit der kirchlichen und der staatlichen Bildpropaganda zeigen, die zwischen dem politisch aus der Distanz konstruierten, aber direkt auf den Resten der ›heidnischen‹ Antike aufgebauten katholischen Feindesmodell (Rom) einerseits und dem polemischen Bildereinsatz am tatsächlichen Schauplatz der gewaltsamen Rekatholisierung im 17. und 18. Jahrhundert (Böhmen) andererseits auftreten. In einem Land wie dem protestantischen Böhmen, das seit 1620, als die böhmischen Stände unter der Führung des ›Winterkönigs‹ Friedrich V. von der Pfalz die Schlacht am Weißen Berg (Bílá hora) bei Prag gegen die durch den Kaiser Ferdinand II. geführte Katholische Liga verloren hatten, der zwanghaften Rückbekehrung zur katholischen Konfession ausgesetzt war, wurde die Inszenierung der Historizität von Artefakten als Teilnehmern im Gründungsdiskurs zu einer übergreifenden Subjektivierungspraxis.³⁸ Dabei geht es um diese Schlacht nicht im Sinne einer historischen Zäsur, sondern im Sinne eines Ereignisses, das selbst einer mimetischen Mythologisierung unterzogen wurde: Der Sieg bei Prag ermöglichte es dem Kaiser, als »neuer Konstantin« inszeniert zu werden, der die Modernität durch *restauratio* der katholischen Herrschaft im Land des ›Verfalls‹ einleitet und sichert.³⁹ Gerade am Beispiel des nach 1620 aus Prag nach Rom migrierenden Kultbildes S. Maria della Vittoria – ein mittelalterliches Kleingemälde, das wegen seiner faktischen Teilnahme als *Palladium* an dieser Schlacht zu einer antiprottestantischen und zugleich gesamt-katholischen Kriegstrophäe umgewandelt wurde und aus dem Grund eine den Verhältnissen entsprechend ähnliche mediale Karriere wie einst das Kreuz Konstantins erlebte (Kap. 2) – zeigt sich, dass die Kategorie des eindirektionalen historischen ›Einflusses‹ vom Zentrum zur Peripherie als ein veraltetes Erbe des kunst- und kulturhistorischen Denkens weitgehend relativiert werden muss. Mit dieser Fokussierung auf regionale Formen von Metamorphosen der Historizität als Argument in sakralpolitischen Kräfteverhältnissen des frühmodernen Europas kann nach der gegenseitigen Verknüpfbarkeit von medial migrierenden Erscheinungsformen bildlicher Topoi im Sinne eines mimetisch normierten und sich selbst grundierenden Diskurses gefragt werden.

37 Vgl. Evans 1979, S. 157–308.

38 Siehe einführend u. a.: Louthan 2009; Herzig 2002; Herzig 2000; Herzig 1996. Vgl. Spicer 2008, S. 335–342.

39 Hengerer 2012, S. 36–39 und v. a. 43–44; Vácha 2009, S. 79–89.

Ausgehend von geschichtsphilosophischen Überlegungen zur Natur der theologischen Norm, zu den Chancen auf ihre dialektische Entfremdung und zur Kritik des kunsthistorischen Anachronismus-Begriffs (Kap. 1), werden daher folgende Themenfelder vorgestellt: die frühmoderne Diskursivierung von Idolen als fremde Bilder in Hinsicht auf christliche Chronologie und Metaphorik der Zeit (Kap. 2); die christliche Archäologie und ihr Narrativ des triumphalen Neubeginns aus den Trümmern des besiegten Feindes, das in der rhetorischen Deutung des Protestantismus als antikes oder barbarisches, mit Idolatrie gleichzusetzendes ›Heidentum‹ mündet (Kap. 3); die klösterliche Bildkultur des Martyriums, in der die christliche Aufopferung im Kampf mit den Idolen als Verkörperungen der Natur zu einem zentralen Motiv wird – vor allem bei den Zisterziensern, die ihre eigene mittelalterliche Wurzel verbildlichen, und bei den Jesuiten, die eine neue bildliche Evidenz auf ihren Missionen in die interkontinentale Ferne tragen (Kap. 4); die herrschaftlich-konfessionelle Formung des kollektiven Gedächtnisses durch die politische Umgestaltung von mittelalterlichen Grabanlagen und öffentlichen Denkmälern in polemische, anti-idolatrische und bildzählende Siegesmanifeste der katholischen Macht, gründend auf einer Allianz zwischen Thron und Altar (Kap. 5–6); die sich in technologischen Metaphern und wissenschaftlichen Ansprüchen realisierende, anti-idolatrisch ausgerichtete Bildpolitik der absolutistischen Selbstbehauptung als notwendiger Aspekt der Modernisierung, in der die christlich definierte Zeitlosigkeit von Herrschaft zum Ziel wird (Kap. 7–8). In diesem übergreifenden Szenario der theokratischen Werdung in der Frühmoderne wurde deutlich auf die Zusammenarbeit verschiedener Kunst- und Bildgattungen Wert gelegt, sodass in den einzelnen Kapiteln die Propagandafunktion von mehreren Medien als ein politisches Gesamtkunstwerk einer diskursiven Praxis besprochen wird: Malerei, Skulptur, zirkulierende Grafik, historiografische Schriften, wissenschaftliche Traktate und auch Architektur. Gerade in dieser Vielfalt der Medien zeigt sich eine Beharrlichkeit des antagonistischen, anti-idolatrisch verwurzelten Geschichtsmodells.

1 Historische Kritik von Bildkulturen

Eine kunstgeschichtliche Aufgabe

Die Entfremdung des Diskurses

Damit der Sinn der in der Einleitung signalisierten Blickänderung deutlich wird, werden in diesem Kapitel Grundzüge einer kritischen Beschreibung dargestellt, um die folgenden Analysen einzuleiten und die Besonderheit der Autonomie der Bilder als Aussagen wie auch die Geschichte ihrer Instrumentalisierung zu erschließen. Dieser Ansatz, der sich als historische Kritik von Bildkulturen bezeichnen lässt, versteht sich als eine aus der Differenz hergeleitete Bilduntersuchung, in der über ein System geschrieben wird – aber von einem Punkt jenseits des Systems aus.¹

Diese Art der Umkehrung des Blicks kann zunächst mit der kurzen Erzählung *Wasserspiegel* von Cees Nooteboom veranschaulicht werden, mit der der Schriftsteller die Oberfläche des Wassers zum Ort einer fiktiven Begegnung von zwei Kulturen des Sehens und der Evidenz macht:

Das Boot ist klein, eigentlich eher so etwas wie eine Wanne. Zwei zart gezeichnete Wesen fliegen über den wogenden blauen Wellen durch die Luft. In dem Boot sitzen drei Männer, der hinterste muß es mit einem einzigen Ruder voranbewegen. Ein vierter Mann befindet sich im Wasser, doch von Schwimmen kann keine Rede sein, allenfalls von Wassertreten, denn er hat beide Hände nach dem fünften ausgestreckt, der auf den Wellen steht, ohne zu sinken. Die ersten vier Männer machen das Gesicht, das man macht, wenn jemand über das Wasser geht. Schwarze Pupillen in den Winkeln stauender, ehrfürchtiger Augen. Bei dem Mann im Wasser steht der Name dabei: Petrus. Der fünfte Mann hat einen goldenen Heiligenschein, darüber stehen auf griechisch seine Initialen. Unter allem, was Poseidon aus der Tiefe gesehen hat, muß das wohl das Merkwürdigste gewesen sein: die Fußsohlen des Sohnes jenes anderen Gottes, auf der falschen Seite des Wasserspiegels. Die fünf Männer haben die Münder geschlossen, als gäbe es nichts zu sagen. Wenn etwas zu hören war, dann nur das Geräusch der Wellen und der Schritte auf dem glänzenden Wasser.²

1 Vgl. Foucault 1988, S. 189–190.

2 Cees Nooteboom, *Wasserspiegel*, in: ders., *Briefe an Poseidon*, Berlin 2012, S. 91.