

wird. Durch das von Cavallo beigesteuerte Material wird die These des Rez. entkräftet, die Wahl des Rotulus stelle einen Rückgriff auf altlateinische Praktiken dar. Dagegen bestätigt Cavallo die These des Rez., der Exultet-Rotulus als Typus sei für den Gottesdienst der Kathedrale von Benevent unter Bischof Landolf (957–982) kreiert worden (Studien zur beneventanischen Malerei, op. cit. S. 182 f.). Aus dem ältesten erhaltenen Rotulus, der in der Bibl. Vaticana unter der Signatur Cod. lat. 9820 aufbewahrt wird und in Benevent 985–87 entstanden ist, konnten seinerzeit zwei wenig ältere Exemplare rekonstruiert werden, die als die ersten Exultet-Rotuli überhaupt zu gelten hätten. Sie stifteten eine regionale Tradition, die bis in das 14. Jahrhundert reicht.

In diesem Zusammenhang sei erwähnt, daß der Exultet-Rotulus zunächst nicht allein auftritt, sondern im Verband mit zwei anderen illustrierten Rotuli, die ebenfalls für die Kathedrale von Benevent bestimmt waren und zwei weitere Liturgieformulare tragen, die man zum Zweck des feierlichen Vortrags aus dem Verband des Sakramentars herausgelöst hat. Ein halbes Jahrhundert später wiederholt sich dieser Vorgang in Bari, als der dortige Bischof neben dem Exultet-Rotulus auch einen Rotulus mit dem Text der Taufwasserweihe in Auftrag gab. Im übrigen blieb der bebilderte Rotulus auf den Exultet-Text beschränkt. Auch diese Beobachtung bestätigt die Bedeutung Benevents als Zentrum der Buchproduktion. Erst im 11. Jahrhundert sollte die Führung an Bari und an Monte Cassino übergehen. In diesem Jahrhundert setzt auch jener Lernprozeß in der Aneignung byzantinischer Formen ein, der unter Abt Desiderius in Monte Cassino (1058–82) seinen einstweiligen Abschluß fand. Es ist ein Verdienst des hier besprochenen Bandes, daß die kunstgeschichtliche Diskussion dieser Vorgänge eine neue Basis vorfindet, wenn sie die Geschichte des Textes und der Handschriften des beneventanischen Exultet zu Rate zieht.

Hans Belting

Bildersturm — Die Zerstörung des Kunstwerks. Hg. von MARTIN WARNKE, Kunstwissenschaftliche Untersuchungen des Ulmer Vereins für Kunstwissenschaft 1, hg. von Horst Bredekamp, Klaus Herding, Lutz Heusinger, Berthold Hinz, Wolfgang Kemp. Carl Hanser Verlag München 1973. 182 S., 14 Abb.

Die hier anzuzeigende Veröffentlichung verdient nicht nur wegen des für Kunstgeschichte, Kirchengeschichte und allgemeine Geschichte gleichermaßen fesselnden Themas Aufmerksamkeit, sondern auch wegen des Anspruches, mit dem sie auftritt, handelt es sich doch um den ersten, programmatisch zu nennenden Band einer Buchreihe, in deren Titel das Wort Kunstwissenschaft gleich zweimal vorkommt. Der als verantwortlich zeichnende „Ulmer Verein für Kunstwissenschaft“, der seinen Namen sicherlich nicht ohne beabsichtigten Anklang an den des altrenommierten „Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft“ wählte, ziert seit 1973 sein „Mitteilungsorgan“ mit dem Titel „Kritische Berichte“, damit den Titel der heute beinahe schon zur Legende

gewordenen „Kritischen Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur“ (1927—1937) aufgreifend. Dem Leser bleibt es überlassen zu prüfen, wieweit der Inhalt dem Anspruch gerecht wird.

Das Programm der Buchreihe wird auf dem Rückdeckel mitgeteilt und es lohnt sich, diesen Text vollständig zu zitieren — ich bitte gleich hier um Verständnis, daß ich im Folgenden weit mehr als sonst in Besprechungen üblich zitieren werde: „Die Kunstwissenschaft interpretiert ihren Gegenstand vielfach als einen autonomen, von der Gesellschaft abgehobenen Bereich. Die Zusammenhänge zwischen der Produktion visuell erfahrbarer Gegenstände und ihren sozialen Ursachen und Auswirkungen wurden bisher nur selten untersucht. Ästhetische Kriterien reichen in vielen Fällen zur Aufklärung eines Kunstwerkes nicht aus. — Der Ulmer Verein für Kunstwissenschaft ist ein Zusammenschluß von Kunsthistorikern, der sich theoretisch und praktisch um eine Reform der Kunstwissenschaft an Hochschule und Universität sowie ihrer Institutionen in Museum und Denkmalpflege bemüht. — Die auf die Praxis abzielenden wissenschaftlichen Untersuchungen des Ulmer Vereins für Kunstwissenschaft werden von Projektgruppen erarbeitet und diskutiert. Ihre Ergebnisse sollen in zwangloser Folge vorgelegt werden.“

Wenn auch die Autoren ein einschränkendes „vielfach“ vor die Charakterisierung der von ihnen angegriffenen Form von Kunstgeschichte setzten, so darf doch betont werden, daß es sich hier um eine Verallgemeinerung handelt, die den größten Teil der Geschichte des Faches nicht trifft, weder die kulturgeschichtlich orientierte Kunstgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts, noch die ikonographisch ausgerichtete Forschung im Gefolge Emile Mâles und Aby Warburgs. Der Konzentrierung auf die Form in der durch Wölfflin geprägten Kunstgeschichte verdanken wir eine spezifisch kunstgeschichtliche Methode, wobei man sich immer bewußt war, daß diese allein nicht zur „Erklärung eines Kunstwerks“ ausreiche — es mag hier der Hinweis auf Günter Bandmanns behutsam differenzierende Ausführungen über „Das Kunstwerk als Gegenstand der Universalgeschichte“ (Jb. f. Ästh. 7, 1962—63, S. 146—166) genügen. Mit anderen Worten: hier wird die Öffnung von Türen verlangt, die nie geschlossen waren.

Der Buchtitel ist zwar einprägsam, aber ungenau: Es handelt sich um Beiträge über Bilderstürme — so richtig der Titel des einleitenden Beitrages aus der Feder des Herausgebers Martin Warnke. Geradezu irreführend ist der Untertitel „Die Zerstörung des Kunstwerks“. Hier hätte es natürlich heißen sollen „Die Zerstörung von Kunstwerken“, wobei man sich aber von vornherein darüber klar sein muß, daß es sich bei den großen Bilderstürmen innerhalb der Geschichte der christlichen Kirchen durchweg um eine Zerstörung von Bildern als religiösen Gebrauchsgegenständen gehandelt hat — was wir Kunstwerk nennen, war dabei völlig gleichgültig. Tragweite und Wirkungsmächtigkeit des dekalogischen Verbotes des Gottesbildes nicht herausgearbeitet zu haben, das wird einer der Haupteinwände gegen die vorliegende Aufsatzsammlung sein. Bilderstürme sind meist ein Sonderfall der Auseinandersetzung zwischen Bilderverehrung und Bilderablehnung im Neben- und Gegenein-

ander religiöser Strömungen. Eigentlich wären sie im Zusammenhang einer religionshistorisch und auch religionsphänomenologisch orientierten Untersuchung über die Verwendung des Bildes in offiziellem Kultus und privater Andacht zu behandeln; eine umfänglichere Zusammenfassung des nur mühsam zu erfassenden Stoffes liegt für das Christentum leider nicht vor, als Material- und Literatursammlung sind die Angaben Hans Aurenhammers im Artikel „Christus“ seines Lexikons der christlichen Ikonographie (Bd. 1, Wien 1959–1967, S. 454–638) zu benutzen.

Und wohl nur dort, wo Bildfeindlichkeit eine offizielle religiöse Einstellung ist, kommt es zu den von Warnke „so selten“ genannten „Apologien von Bilderstürmen“ (S. 10). Ein Beispiel dafür wurde dem Rezensenten in der Bibliothek des Warburg Institute bekannt; da es in vorliegendem Band nicht genannt wird, mag es hier erwähnt werden. Als in England die Bilderfrage längst im Sinne der Zerstörung aller Gnaden-, Kult- und Andachtsbilder gelöst war, erschien 1709 in London ein Buch des presbyterianischen Pfarrers James Owen (1654–1706, vgl. DNB 42, 419–420) mit dem erbaulich-umständlichen Titel „The History of Images, and Image-Worship. Shewing, The Origins and Progress of Idolatry among Pagans, Jews, and Christians: with A Refutation of the Second Council of Nice (sc. des bilderfreundlichen 2. Konzils von Nikaia 787) and of other Advocates for Idolatry“. Natürlich ist der Presbyterianer gegen alle Verwendung von Bildern in Kirchen, denn „The following History is recommended as an Antidote against the Intoxicating Cup of the Great Whore“. Bilder sind grundsätzlich „unfit to excite Devotion“. Deshalb preist Owen die Vernichtung von Bildern („The Destruction of Images is one of the fruits of Repentance“ S. 293), insbesondere die in England: „In a word, our Reformers Purg'd the land of Images in Obedience to God's Law, and in Conformity to the best Examples, both in the Jewish and Christian Church.“ (S. 295)

Diese Form der aktuellen Stellungnahme zu Bilderstürmen konnten spätere Zeiten natürlich nicht mehr bieten, und auch der Gegensatz von Großer Hure Babylon als Symbol für die Bilderverehrung und Bildervernichtung als Buße im Bereich des Christentums war nicht mehr brauchbar. Immerhin mag den Kunsthistorikern eine Beschäftigung mit Bilderstürmen wie eine fachspezifische Art von Buße vorgekommen sein, Untersuchungen zum Thema sind nämlich im Bereich der Kunstgeschichte selten geblieben. Warnke zitiert als Vorläufer des Sammelbandes das 1915 erschienene Buch des Ungarn Julius von Végh „Die Bilderstürme — Eine kulturgeschichtliche Studie“, ein Buch, dessen Text — entgegen Warnkes Andeutung S. 7 — bereits vor dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges abgeschlossen war (Végh S. VII), nur das nachträglich zugefügte Vorwort aktualisierte das Thema. Den größten Raum nimmt die Behandlung der Bilderstürme der Reformation ein. Végh ging es um den Gegensatz zwischen Kunstfeindlichkeit und Kunstsinne, zugespitzt: zwischen Barbarei und Kultur. Begrifflich ist das kaum scharf definiert, in gewissen Fällen wird beides als ein nationaler Gegensatz charakterisiert. Wichtiger ist wohl ein anderer Gedankengang, der mit zwei Zitaten belegt sei: „Die Kunst bedarf zu ihrem Gedeihen der übersprudelnden Lebensfreude und der Unbefangenheit; im düstern, immer arg-

wöhnenden, immer schuldbewußten Milieu kann sie nicht zu ihrem Recht gelangen“. (S. 46) „Denn der Boden lebendiger Kunst verlangt Kultur und zur Kultur gehört vor allem Idealismus.“ (S. 140)

Versucht man, die Leitvorstellungen des vorliegenden Bandes auf eine — vielleicht zu knappe — Formel zu bringen, wird man feststellen, daß es oft um den Gegensatz zwischen einer kunst- und bilderfreundlichen herrschenden Klasse und einer sich auch durch Bilderstürmerisches emanzipierenden Mittelklasse geht. Natürlich haben die Autoren sich nicht vorgenommen, „eine Geschichte der Bilderstürme“ zu bieten (S. 7). Eine solche kann sowieso nicht zu Stande kommen, wenn man von den Bilderstürmen der Reformationszeit nur den des Wiedertäuferreiches in Münster behandelt (Warnke S. 65–98) und sich für diese Periode sonst auf den Sonderfall der bruciamenti Savonarolas beschränkt (Horst Bredekamp S. 41–64). Von kurzen Erwähnungen abgesehen, enthält der Band nichts über die anderen deutschen Bilderstürme, nichts über Zwingli und Calvin, nichts über den niederländischen Bildersturm, nichts über die wechselnde Einstellung zu Bildern in Kirchen im Bereich der englischen Reformation — und vor allem nichts über die Zerstörung kirchlicher Kunst während der Französischen Revolution. Letzteres ist besonders gravierend, da sich seitdem der Begriff des Bildersturmes über seine ursprüngliche Bedeutung hinaus stark erweiterte. Für die engere Bedeutung zitiert Warnke mit Recht eine Definition aus einem Nachschlagewerk des 18. Jahrhunderts: „Iconomachi oder Iconoclastae, auf Teutsch Bilder-Stürmer, sind diejenigen genennet worden, welche die Bilder Gottes und Christi und deren Heiligen aus denen Kirchen hinweggeschafft, und zunichte gemachet, und davor gehalten, daß deren Gebrauch in Religions-Sachen schlechterdings zu verwerfen sey.“ (S. 13) Von Kunst oder ästhetischen Kriterien ist nicht die Rede, beides hat in den religiös begründeten Bilderstürmen als Argument kaum eine Rolle gespielt. Will man aber von der Zerstörung von Kunstwerken reden — wobei die Ursachen sehr vielfältig sein können —, wäre vielleicht der Begriff Vandalismus besser geeignet, den Louis Réau in diesem Sinne benutzte (*Histoire du Vandalisme — Les monuments détruits de l'art français*, Bd. 1–2, Paris 1959) und der ähnlich schon bei Végh vorkam.

Als ausführliche Darstellung eines sich lange hinziehenden bilderstürmerischen Prozesses erschien übrigens ungefähr gleichzeitig mit dem Sammelband das Buch des Historikers John Phillips „*The Reformation of Images: Destruction of Art in England, 1535–1660*“ (Berkeley/Los Angeles/London 1973). Während der Sammelband möglichst alle einschlägigen Vorgänge auf einen einfachen sozialgeschichtlichen Nenner zu bringen sucht, geht es Phillips um „the complex interplay of social, political, economic and theological forces“ und um das Zusammenwirken dieser Strömungen „with simple human greed and cantankerousness“. Das Ergebnis des englischen Bildersturmes für eine Sozialgeschichte der Kunst bringt der Autor auf folgende Formel: „an artless Church helping to create a churchless art“ (S. 9). Wer die von Phillips nach den Quellen geschilderten und analysierten Vorgänge an sich vorüberziehen läßt, wird die Komplexität der Ursachen und Motive eines Bilder-

sturmes kennenlernen und sich anschließend hüten, seine Ursachen *nur* in einem Klassengegensatz zu suchen.

Nach diesen allgemeinen Bemerkungen muß nun auf die einzelnen Beiträge des Sammelbandes eingegangen werden.

Dieter Metzler führt in seinem materialreichen Aufsatz „Bilderstürme und Bilderfeindlichkeit in der Antike“ (S. 14–29) alles, was er behandelt, auf Soziales und Politisches zurück. Die „Zerstörung oder Behinderung von Bild-Kommunikation wurde auch im Altertum ständig in den verschiedensten Formen und mit jeweils verschiedenen politischen oder moralischen Zwecken angewendet, um Herrschaft zu bewahren bzw. umzustürzen.“ (S. 14) Die Tragfähigkeit der folgenden Einzelinterpretationen müßte von Althistorikern und Religionswissenschaftlern nachgeprüft werden. Übrigens sollte man nicht mit Freud die Gotteskonzeption Echnatons über Moses auf „nicht nur die jahwistische, sondern auch die christliche Gottesvorstellung“ einwirken lassen (gegen S. 19). Hat sich der Autor nicht wenigstens die chronologische Unmöglichkeit klargemacht, von den wahrlich schwierigen überlieferungsgeschichtlichen Problemen ganz zu schweigen? Besonders unglücklich ist die Behandlung des alttestamentlichen Gottesbildverbotes. Hier hebt Metzler folgendermaßen an: „Da auch die jüdischen Kulte ursprünglich weder bildlos noch monotheistisch waren, kommt auch hier den Bilderstürmen eine wichtige Funktion bei der Monopolisierung der Religion zu. Den gesellschaftlichen Widersprüchen bei ihrer Durchsetzung entspricht die kontroverse Überlieferung im Alten Testament, die durch den Wust der theologischen Literatur nur noch undurchsichtiger geworden ist.“ Und weiter liest man: „Je monotheistischer der Lokalgötze von Jerusalem auftritt, desto heftiger werden die Bilderstürme gegen andere Götzen neben ihm, desto rigoroser wird schließlich seine eigene Entbildlichung, die in letzter Konsequenz sowohl auf die Manifestation im Idol wie auch sogar auf den Gottesnamen verzichtet . . .“ (S. 20 f.). Zugegebenermaßen ist die alttestamentliche Forschung vielschichtig und weitverzweigt, aber immerhin gibt es die – von Metzler leider nicht herangezogene – klar gegliederte und umsichtige Arbeit von Karl-Heinz Bernhardt „Gott und Bild – Ein Beitrag zur Begründung und Deutung des Bilderverbotes im Alten Testament“ (Theologische Arbeiten 2, Berlin 1956). Das Verbot des Gottesbildes gehört in seiner einfachen Form in eine frühe Textschicht; in der Geschichte Israels ging es nicht um eine „Entwicklung zum Monotheismus Jahwes“ (Metzler S. 21), sondern der von Anfang an bildlose Jahwekult mußte sich immer wieder gegen die verschiedensten Bedrohungen durchsetzen. Nach Bernhardt „gehört das Jahwebilderverbot zum Eigentümlichen des Jahweglaubens“, „eine Gruppe von wandernden Stämmen des späteren Israels“ übernahm einen fremden Gott, dieser war unsichtbar, „die Lade war als sein Sitz und als Theophaniestätte bildlos“ (S. 155). In Erzählung umgesetzt, kann man diese Midianitertradition am Beginn von Thomas Manns Novelle „Das Gesetz“ (1943) nachlesen. Ein weiterer Literaturhinweis mag sich anschließen: über Gottesbilderverbot und Bild im biblischen und hellenistischen Judentum vgl. Joseph Gutmann, *The „Second Commandment“ and the Image in Judaism*, zuerst 1961, jetzt in: *No Graven*

Images — Studies in Art and the Hebrew Bibel, ed. J. Gutmann, New York 1971, S. 3—16. Für die mit dem alttestamentlichen Gottesbilderverbot zusammenhängenden Fragen hätte man unbedingt einen Alttestamentler bemühen müssen, der sich in den historischen und überlieferungsgeschichtlichen Fragen besser auskennt, als das von einem Archäologen und Althistoriker erwartet werden kann. — Zur islamischen Bildlosigkeit jetzt vor allem Oleg Grabar, *The Formation of Islamic Art*, New Haven/London 1973, Kapitel 4.

Völlig verunglückt ist der Abschnitt über den byzantinischen Bilderstreit, den Bazon Brock beisteuerte (S. 30—40). Er ist nicht einmal als Zusammenfassung der Literatur zu gebrauchen; im Literaturverzeichnis fehlen die Untersuchungen Haendlers, Kitzingers und Ladners. „Der byzantinische Bilderkampf entstand im Rahmen deutlich rekonstruierbarer sozialer Auseinandersetzungen... als Konsequenz der Auseinandersetzung zwischen kaiserlichem Machtanspruch und der faktischen Macht der Mönchsorden (!)...“ (S. 30; hier aus zwei verschiedenen Sätzen zusammengefügt, dabei aber im Sinn nicht verändert). Das ist schlicht falsch; man halte sich an die sehr abgewogene Darstellung, die Hans-Georg Beck im Handbuch der Kirchengeschichte gegeben hat (hg. von Hubert Jedin, Bd. III 1, Freiburg/Basel/Wien 1966, S. 31—61). Danach ist die Initiative gegen den Ikonenkult von Bischöfen Kleinasiens ausgegangen (S. 33). „Die Vermutung, das Mönchtum hätte sich aus wirtschaftlichen Gründen — Vernichtung der lukrativen Ikonenmalerei — gegen die Konzilsbeschlüsse (sc. von 754) gewendet, ist nicht zu beweisen.“ (S. 37) Nebenbei darf auf eine Beobachtung Gert Haendlers (Epochen karolingischer Theologie — Eine Untersuchung über die karolingischen Gutachten zum byzantinischen Bilderstreit, Theologische Arbeiten 10, Berlin 1958, S. 17) hingewiesen werden: vor allem Theologen — Harnack, Seeberg — suchten die Ursachen des Bilderstreites in der Auseinandersetzung von Staat-Kaisertum und Mönchtum, während der Historiker Ostrogorski die religiösen Motive als die wichtigeren in den Vordergrund rückte. Auch für Beck geht es vor allem um einen Streit über das „Selbstverständnis der Orthodoxie“ (S. 32). Hier zeigt sich besonders klar, wie unmöglich es ist, eine einzelne Auseinandersetzung über den Bilderkult, die zu einem Bildersturm führte, isoliert von der Entwicklung einer christlichen Bilderlehre in ihren trinitarischen, christologischen und anthropologischen Aspekten zu behandeln. Der byzantinische Bilderstreit ist nur verständlich, wenn man ihn als eine Etappe in der Entwicklung einer Theologie des Bildes sieht, die für die griechische Kirche durch den Bilderstreit zu einem Kennzeichen der Orthodoxie wurde. Nicht umsonst feiert die Ostkirche die Wiederherstellung des Ikonendienstes 843 als Triumph der Orthodoxie.

Einen völlig anderen Charakter als das Vorgehen der Ikonoklasten gegen die Ikonen hatte die Zerstörung einzelner Kunstwerke, die bei Savonarolas *bruciamenti delle vanità* zur Karnevalszeit in Florenz 1497 und 1498 stattfand. Denn hier ging es natürlich nicht um die Vernichtung frommer kirchlicher Kunst, sondern um die von Darstellungen, die von dem strengen Bußprediger als unzüchtig und eitel empfunden wurden. Sie wurden zusammen mit Masken, Karnevalskostümen, welt-

lichen Dichtungen antiker und italienischer Autoren, kosmetischen Gegenständen, Musikinstrumenten und Spielen verbrannt. Die von Widersprüchen nicht freie Darstellung Bredekamps — einmal wird Savonarola S. 56 als während der *bruciamenti* „auf der Höhe seiner Macht“ gewährt, zum anderen wird S. 62 richtig die außerordentlich prekäre Situation geschildert, in der er sich Anfang 1498 befand (am 23. Mai 1498 wurde er gehängt und verbrannt) — arbeitet einerseits zutreffend die Tradition asketischen Bußpredigertumes heraus, in die Savonarolas *bruciamenti* eingeordnet werden müssen, gibt jedoch eine sozialgeschichtliche Deutung, die die Florentiner Verhältnisse nach 1494 wohl zu sehr vereinfacht. So darf Savonarola kaum als „Wortführer der Mittelklasse“ (S. 49 f.) bezeichnet werden. Während der Verfassungsreform von 1494 trat der Dominikaner als „Sprachrohr der *ottimati*“ auf (Formulierung von Nicolai Rubinstein, *Politics and Constitution in Florence at the End of the 15th Century*, in: *Italian Renaissance Studies*, ed. E. F. Jacob, London 1960, S. 158). Und: „Savonarola never identified himself with any social group or class; his exhortations to moral and political reform were aimed at any man in Florence.“ (Felix Gilbert, *Machiavelli and Guicciardini — Politics and History in 16th-Century Florence*, Princeton 1965, 1973², S. 56; hier auch die Anhängerschaft Savonarolas sozial aufgeschlüsselt: vor allem Mittelklasse, aber auch Mitglieder der Oberschicht). Außer den beiden eben zitierten Arbeiten vgl. man die eingehende Analyse der Stellung Savonarolas im politischen Geschehen in Florenz 1494–1498, die Donald Weinstein (*Savonarola and Florence. Prophecy and Patriotism in the Renaissance*, Princeton 1970, S. 247–288) verdankt wird. Die wirtschaftliche und soziale Entwicklung wie die Florentiner Politik jener Jahre sollten erheblich differenzierter dargestellt werden, als das durch Bredekamp geschehen ist.

Zweifellos der wichtigste Beitrag des Bandes ist Warnkes Aufsatz über den Bildersturm im Münsteraner Wiedertäuferreich 1534/35. Mit diesem Ausflug in ein „anabaptist Valhalla“ (George H. Williams, *The Radical Reformation*, Philadelphia 1962, S. 363) ist nun allerdings ein Extremfall reformatorischer Bilderstürme ausgesucht. Das Typische hätte sich leichter etwa an den Schweizer Bilderstürmen im Bannkreise Zwinglis und Calvins zeigen lassen. Andererseits sind wir für Münster über die Ergebnisse des Bildersturms besonders gut unterrichtet. Warnke hat hierfür Geisbergs Inventar ausgewertet — begrüßenswert der Hinweis Anm. 9 S. 160 auf die in den Inventaren greifbare Fülle von Informationen. Weiterhin ist über die Wiedertäufer auch sozialgeschichtlich in den letzten Jahren vielfältig gearbeitet worden. So wären die Voraussetzungen gegeben, das Ineinandergreifen sozialer, politischer und religiöser Beweggründe bei einem Bildersturm zu analysieren. Wenn dennoch Warnkes Beitrag zumindest den Berichterstatter nicht in allen Punkten hat überzeugen können, ist das auf mehrere Gründe zurückzuführen. Zunächst ist augenscheinlich das Element des Massenwahnes, der religiösen Hysterie (vgl. Norman Cohn, *The Pursuit of the Millennium*, 3. Aufl., London 1970, S. 261 ff.), des „comic-tragic, increasingly grim morality play“ (Williams, a. a. O.) unterschätzt. Dann ist der Begriff des Bildersturmes erweitert und aufgeweicht. Warnke rechnet nämlich nicht

nur die Beseitigung von Kruzifixen, Madonnen und Heiligenbildern dazu, sondern auch die Konfiskation von Edelmetall, also der Goldschmiedekunst in Kirchenschätzen, und von Geld dazu („Der Angriff auf die materiellen Güter“, S. 75–78). Das Einziehen von Kirchenschätzen wird man nicht als Bildersturm betrachten wollen; denn sonst müßten wir jegliches Einschmelzen von Goldschmiedewerken so nennen, auch wenn es zur Finanzierung kirchlicher Bedürfnisse diene. Dagegen setzt die Vermauerung von Steinfiguren in Befestigungswerke eine Ablehnung religiöser Bildwerke voraus. Warnke hat sich die Frage vorgelegt, ob bei der Beschädigung von Bildwerken nach Prinzipien vorgegangen wurde. Hier ist einzuwenden, daß eine einheitliche Deutung der Zerstörung bestimmter Einzelheiten kaum möglich sein dürfte. Warnkes Interpretationen lassen die Erfahrung surrealistischer Kunst durchschimmern. Zwei Beispiele seien herangezogen. Unter den Domherrenepitaphen im Domkreuzgang stellt das Epitaph der Kanoniker Gerhard und Lubber von der Recke († 1483 bzw. 1515; Abb. 13) die Gregorsmesse dar. Arme und Beine des Schmerzensmannes (natürlich nicht des Gekreuzigten, wie der Verf. schreibt) sind abgeschlagen, sein Gesicht beschädigt. Gregor und seine Ministranten haben Köpfe und Hände verloren. Den Stiftern fehlen die betenden Hände, die Wappen sind nicht beeinträchtigt. Am Epitaph des Reiner von Velen († 1526; Abb. 14), das das Emmausmahl darstellt, sind mit Ausnahme des Kopfes Christi und der der Diener im Hintergrund sämtliche Köpfe und Hände, auch die des Stifters, entfernt worden. Über das erstgenannte Epitaph sagt Warnke: „Da von Gregor und den Ministranten lediglich die vom Gewand nicht bedeckten Körperteile weggeschlagen sind und von ihnen nur noch die Kleider stehen blieben, ist den herzutretenden Gnadenvermittlern das zu Hilfe genommene Visionsgeschehen zu einer Ansammlung von Requisiten zusammengeworfen. Die Blicke und die amputierten Arme der Stifter verehren in einen kalt und sachlich präparierten Kadaver-Raum hinein.“ Über das andere: „Aus dem Hintergrund blicken jetzt die unversehrten Knechte mit Christus über die zu einer Körpertreppe gekappten Figuren aus dem Bildrahmen. Die Heilsszene verwandelt sich in eine Gerichtsszene.“ (S. 95 f.) In einem Falle blieben die Heiligenköpfe wenigstens teilweise, die Stifterporträts ganz erhalten, im anderen nicht. Sollte man mit Warnke annehmen dürfen, dieses unterschiedliche Vorgehen sei eine auf einen neuen Darstellungseffekt abzielende Differenzierung? Eine bewußte Absicht zur Schaffung neuer Bildfigurationen ist nicht eben wahrscheinlich. Eher wird man fragen, wogegen sich die Zerstörung wendet, beim Recke-Epitaph vielleicht gegen alle Details, die an das katholische Meßopfer und das Papsttum gemahnen, beim Velen-Epitaph eventuell gegen den Heiligenkult und die katholische Form des Totengedächtnisses. Warnke ist zuzustimmen, wenn er „Methoden und Kriterien“ der Bilderstürme in Münster erkennt: „Deren Rang ist nicht mehr einfach auf die Tatsache der Vernichtung festzulegen.“ Damit dürfte aber kaum eine wiedertäuferische Kunsttheorie zu konstruieren sein. „Wo der Entstehungsprozeß von Kunst begrifflich vorgefaßt ist, ist der Untergang von Kunst schon mitgedacht.“ (S. 96) Das ist sicher viel zu modern — Kunsttheorie wie im Italien der Renaissance oder bei

Dürer wäre in Münster erst einmal nachzuweisen. Insgesamt ging es in Münster wie in den anderen Bilderstürmen der Reformationszeit nicht um Zerstörung von Kunst als eines autonomen Wertes, sondern um den von religiösen Gebrauchsgegenständen, von religiösen Bildern, deren Inhalt und deren Charakter eben nicht der „reinen“ Lehre entsprachen. Die Ursachen der Bilderstürme im Zeitalter der Reformation sind durchaus in religiösen Voraussetzungen zu suchen, nicht in einer wie auch immer gearteten Reflektion über Kunst. Um Mißverständnisse zu vermeiden, sei eigens hervorgehoben, daß in jenen religiösen Krisen, die Bilderstürme auslösten, theologische, politische und soziale Auseinandersetzungen untrennbar miteinander verflochten sind.

Vertreter jener Strömungen der Reformation, die den Gebrauch von Bildern ablehnten, konnten in der Beseitigung religiöser Bilder natürlich nichts Verwerfliches sehen. Für sie war ein Bildersturm kein emanzipatorischer Akt, wie uns einige der Autoren plausibel machen wollen, sondern ein Mittel, die für das ewige Heil nötige rechte Lehre und das rechte Verhalten durchzusetzen und andere vor Schaden an ihrer Seele zu bewahren. Man rufe sich die oben zitierten Ansichten des James Owen ins Gedächtnis. — „The advent of iconoclasm in the sixteenth and early seventeenth centuries spelled the end of this union between art and religion (sc. in der katholischen Kirche des Mittelalters und der Gegenreformation).“ (Phillips, a. a. O., S. 208). Erst als man auch Werke der mittelalterlichen Kunst als ästhetisch zu würdiggende Schöpfungen anzusehen lernte und sie zugleich als Monumente der eigenen Vergangenheit betrachtete, setzte sich allgemein die Überzeugung durch, die Zerstörung von Kunstwerken überhaupt sei barbarisch. Dieser vielschichtige Wandel hätte eine ausführliche Darstellung verdient. Zerstörung der Denkmäler des Aberglaubens, des Königtums und des Adels in der französischen Revolution und gleichzeitige Rettung von Kunstwerken, von Zeugen der nationalen Geschichte wären ein geeigneter Modellfall gewesen, um jene Wandlungen nachzuzeichnen und zu ihrem Verständnis beizutragen. Leider greift Warnke nur einen Randaspekt heraus, wenn er „Die Stellungnahme von Schiller und Kleist zum Bildersturm“ unter dem Oberbegriff „Von der Gewalt gegen Kunst zur Gewalt der Kunst“ nicht frei von einer Überanstrengung der Textzeugnisse behandelt (S. 99–107). Richtig wird die Gleichstellung von Religion, Sittlichkeit und Kunst herausgearbeitet. Man sollte aber nicht von einer „bilderstürmerischen Tradition“ des Bürgertums reden — damit werden die sozialgeschichtlichen Zusammenhänge zu stark vereinfacht.

Dies wird man auch von Berthold Hinz' Beitrag sagen müssen, der, die Folgen des Reichdeputationshauptschlusses von 1803 für den kirchlichen Kunstbesitz zum Ausgangspunkt nehmend, über „Säkularisation als verwerteten Bildersturm — Zum Prozeß der Aneignung der Kunst durch die Bürgerliche Gesellschaft“ handelt (S. 108–120). Hier wird ein Vorgang, der sich über Jahrhunderte hinzog und sich in den verschiedensten Formen abspielte, auf einen Zeitpunkt konzentriert und damit ganz schief pointiert. „Der Säkularisierungsvorgang, in dessen Verlauf Kunst erst zur Erfüllung ihres Begriffes gelangte und zur ästhetischen Kunst (sic!) wurde, ist

folglich ein Vorgang der Aneignung und Freisetzung. Was an der Kunst destruiert wird, ist ihre alte 'Abhängigkeit von faulem Zauber, Herrendienst und Divertissement' (Adorno), d. h. ihre Dienstbarkeit in der feudalen Sphäre von Kirche und Hof. Nachdem deren Immunitäten abgeschafft waren, erhielt die Kunst Immunität, die sie sowohl unantastbar wie allgültig machte; auch die feudale Sakralität und Souveränität von Kirche und Hof vererbten sich auf die ihrem Dienst entlassene Kunst." (S. 115). Und all das im frühen 19. Jahrhundert, als ob es vorher weder bürgerliche Kunstsammler noch Kunsthandel gegeben hätte, die in einigen Fällen sogar die Kunst einer Epoche in einem Lande prägten (Hollands Goldenes Jahrhundert z. B.)!

Marcel Struwes Beitrag „Nationalsozialistischer Bildersturm' — Funktion eines Begriffs" (S. 121–140), der den Band abschließt, wirkt teilweise wie flüchtig und unkorrigiert aus einer anderen Sprache übersetzt — der Begriffsjargon, von dem auch die übrigen Beiträge beherrscht sind und für den die hier angeführten Stellen Beispiele boten, steigert sich bis zur gelegentlichen Unverständlichkeit. An einer Stelle fragt man sich, ob der Autor tatsächlich meinte, was er formulierte: „Je mehr man den Nationalsozialismus des Vandalismus überführt, um so mehr läßt sich ablenken von der Barbarei seiner Judenvergasungen." (S. 137). Sollte dies tatsächlich wörtlich zu verstehen sein, wäre es eine infame Unterstellung, die sich gegen alle seriöse Geschichtsschreibung über das Dritte Reich richten würde — verifizierende Zitate aus dieser dürften kaum beizubringen sein. Die überflüssige Polemik gegen Paul Ortwin Rave (S. 137 f.) kann übergangen werden. Mit der Stellungnahme (S. 138–140) gegen jenen Vortrag, den Günter Busch 1968 auf dem Ulmer Kunst-historikertag hielt (Entartete Kunst — Geschichte und Moral, Frankfurt 1969), ist wahrscheinlich der Ausgangspunkt für die ganze Beschäftigung mit den Bilderstürmen bezeichnet, deren Ergebnisse der hier angezeigte Band vereint. Busch hatte mit eindrucksvollem moralischen Engagement die Geschichte der Aktion „Entartete Kunst" nachgezeichnet und vor Gegenwarterscheinungen gewarnt, die ihn an Äußerungen oder Vorgehen der Nationalsozialisten gegen moderne Kunst erinnerten, wobei man über die angeführten Beispiele aus dem zitierten Kunstgeschehen der sechziger Jahre auch anderer Meinung sein kann. Über die Gedankenkette Entartete Kunst — Bildersturm — Buschs Stellungnahme zu bestimmten Erscheinungen, seine Distanzierung von vergleichbaren Auffassungen „in vorgeblich neuer völkischer oder vorgeblich neuer marxistischer Aufmachung" (Busch, a. a. O., S. 23) haben die Autoren sich eine Gleichsetzung von „kritischer Reflexion... über ästhetische Gegenstände" und „potentiellem... Bildersturm" suggeriert (Text auf dem Vorsatzblatt) und darin einen Angriff auf sich selbst gesehen, was zu der begrüßenswerten Beschäftigung mit der Geschichte der Bilderstürme führte. Buschs Mahnung, „ein besseres Deutsch zu schreiben und zu reden" (S. 41) hätte allerdings mehr Beachtung finden sollen; denn dann wäre nicht ein von Busch „zitiertes Kaninchen" „das magische Gleichheitszeichen" geworden, „welches aus dem wahrlich alten Hut der Totalitarismustheorie gezaubert wird" (S. 139). Die von Hitler als entartet ver-

folgten und verfemten Künstler müssen sich verhöhnt vorkommen, wenn Struwe über Kokoschkas „Selfportrait of a Degenerate Artist“ von 1937 sagt: „In dieser Selbstdenunziation Kokoschkas liegt die Wendung des Begriffs 'entartet' vom Schimpfwort zum Ehrentitel, der dann später nicht nur Ehre, sondern auch einen erhöhten Marktwert einbrachte . . . Die Vorgänge beim Kunstraub deuteten ebenfalls schon eine Vermarktung des Begriffs an. Die eigentliche Rendite trägt er dann im Nachkriegshandel, wodurch sich viele Galerien sanierten.“ (Anm. 52 S. 179)

Man könnte diesen Beitrag als eine nachträgliche, versehentlich zustandegekommene Rechtfertigung des Vortrages von Busch betrachten; damit brächte man sich allerdings um wichtige Impulse, die von vorliegendem Bande ausgehen sollten. Eingehende und nur in Zusammenarbeit von Geschichte, Kirchengeschichte und Kunstgeschichte zu erarbeitende Untersuchungen der Bilderstürme und anderer umfanglicher Kunstvernichtungsaktionen sind wünschenswert; über den englischen Bildersturm haben wir bereits das Buch von Phillips, andere Darstellungen sollten folgen, die sich allerdings von jenen vorgefaßten Interpretationsmodellen freimachen müßten, die die hier angezeigte Aufsatzsammlung zu stark prägen. Schließlich dürfte im Leser nicht die Erinnerung an jenen von Lichtenberg charakterisierten Altertumsfreund aufsteigen, der statt angenommen immer Agamemnon las.

Reiner Haussherr

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

Fritz Baumgart: *Vom Klassizismus zur Romantik 1750—1832. Die Malerei im Jahrhundert der Aufklärung, Revolution und Restauration*. Reihe „DuMont Dokumente“. Köln, Verlag M. DuMont Schauberg 1974. 248 S. mit 148 Abb. im Text. DM 24,—.

W. E. Begley: *Visnu's Flaming Wheel. The Iconography of the Sudaršana-Cakra*. New York University Press/University of London Press Ltd. 1973. XIII, 103 S., 80 Abb. auf Taf. £ 10.65; \$ 18.50.

Justus Bier: *Tilman Riemenschneider. Bd. 3: Die späten Werke in Stein*. Wien, Verlag Schroll & Co. 1973. XII, 186 S., 64 S. Taf., 2 Taf. DM 78,—; S 500; sfr 88.

Corrado Bozzoni: *Calabria Normanna. Ricerche sull'architettura dei secoli undicesimo e dodicesimo*. Università degli Studi di Roma, Saggi di storia dell'architettura, 1. Rom, Officina Edizioni 1974. 217 S., 113 Abb. auf Taf. L. 5000.

Walter Borchers (unter Mitarbeit von Hans-Hermann Breuer † und Kurt Weichel): *Der Osnabrücker Domschatz*. Osnabrücker Geschichtsquellen und Forschungen, Bd. 19. Hrsg. v. Verein f. Geschichte u. Landeskunde von Osnabrück. Osnabrück, Kommissionsverlag H. Th. Wenner 1974. 252 S., 269 Abb. auf Taf., teils farbig.

Blanche R. Brown: *Anticlassicism in Greek Sculpture of the Fourth Century B. C.* Monographs on Archaeology and the Fine Arts, XXVI. New York. New York University Press 1973. XV, 104 S., 103 Abb. auf Taf. £ 7.65.