

Diagrammatische Ordnung und göttliche Offenbarung

Berthold Kress
Divine Diagrams. The Manuscripts and Drawings of Paul Lautensack (1477/78–1558).
 (Library of the Written Word, 34;
 The Manuscript World, 6).
 Leiden/Boston, Brill 2014. XXX,
 590 S., zahlr. Ill., graph. Darst.
 ISBN 978-90-04-26069-6. € 195,00

Der in Bamberg geborene und seit 1527/28 in Nürnberg tätige Maler Paul Lautensack ist für die Kunstgeschichte ein besonders interessanter Fall, da ihn die konfessionellen Umbrüche der Reformationszeit und die sie begleitenden theologischen Debatten nicht nur zu einer Neuausrichtung seines Selbstverständnisses als Maler, sondern auch zu einer radikalen Neukonzeption seiner Werke veranlassten. Zugespitzt formuliert, führte dieser Wandel vom konventionellen Künstler zum selbsternannten göttlichen Propheten und von der figurativen, narrativen Darstellung zu diagrammatischen, offenbarenden Ordnungen. Während von Lautensacks Tafelmalerei aus der Bamberger Zeit nur wenig erhalten ist (vgl. nach wie vor Renate Baumgärtel-Fleischmann, *Bamberger Plastik von 1470 bis 1520*, Bamberg 1968), sind seine erst in Nürnberg entstandenen Diagramme in Autographen und späteren Abschriften sowie auch in gedruckter Form überliefert. Diesem bisher nur in Ansätzen erforschten Corpus widmet sich die Dissertation (PhD thesis, University of Cambridge) von Berthold Kress. Sie erschließt das Material überaus gründlich und untersucht die Genese der

Entwürfe Lautensacks, ihre theologischen Kontexte sowie ihre Rezeption. Damit liegt erstmals eine umfassende, auf profunder Quellenkenntnis basierende Monographie über den Künstler vor.

SINGULÄRE POSITION IM GLAUBENSSTREIT

Die trotz sorgfältiger Recherche in weiten Teilen lückenhaft bleibende Biographie liefert keine genauen Anhaltspunkte, wann und durch welche Begegnungen Lautensack sich intensiver mit reformatorischem Gedankengut auseinandersetzte, ob noch in Bamberg, angeregt durch Johannes Schwanhauser, oder erst in Nürnberg, dessen Rat 1525 offiziell zum neuen Glauben übergetreten war. Erste Hinweise auf eine Abhandlung religiösen Inhalts von Lautensack gibt es für das Jahr 1533, als sowohl Luther als auch Melanchthon höflich davon abrieten, eine solche Schrift drucken zu lassen, und auch der Nürnberger Rat die Druckgenehmigung verweigerte. Lautensacks Überzeugung, als Werkzeug Gottes zu agieren und seine künstlerischen Fähigkeiten für die Offenbarung der göttlichen Wahrheit einzusetzen, ist erst in einem Autograph von 1538 genauer fassbar. Allem Anschein nach begann er somit nicht während der Zeit der größten öffentlichen Kontroversen, sondern erst in der Phase der Konsolidierung des Protestantismus damit, sich mit theologischen Fragen zu beschäftigen und die Funktion seiner Bildwerke zu hinterfragen. Kress sieht Lautensack als ambivalente Figur, einerseits als durchaus zeittypischen Lientheologen, der jedoch andererseits nicht nur ungewöhnlich spät aktiv wurde, sondern auch besonders eigenwillige Abhandlungen verfasste.

Das zweite Kapitel, das Lautensacks Ansichten innerhalb der reformatorischen Lehren verortet, setzt bei dessen Berufung durch Gott an. In den überlieferten Schriften spricht Lautensack



Abb. 1 Paul Lautensack, Evangelist Johannes sowie katholische und protestantische Lebensformen. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, KdZ 849 (Kress 2014, Abb. 29)

die Offenbarung Gottes in der Bibel anschaulich machen. Kress verdeutlicht, dass der lutherische Grundsatz *sola scriptura* zum zentralen Prinzip für Lautensack wurde und ihn in den 1530er Jahren Kritik an den nun ihrerseits eine gelehrte Doktrin verfechtenden Lutheranern üben ließ. Besonders anschaulich wird die isolierte Position Lautensacks: Obgleich sein radikalreformatorisches Denken eine Nähe zu den Erneuerungsbestrebungen der Täufer aufwies, erkannte er dauerhaft Luther und Melanchthon als die wichtigsten Autoritäten an. Für Lautensack lieferte Luther das Rollenmodell, ihn sah er als verdienstvollen Vorläufer seiner selbst, indem er behauptete „[...] So hat er vns zu vor her / seyn gotliches

nicht von einem spezifischen Erlebnis, sondern von seiner besonderen Eignung als Auserwählter. Sie bestand demnach zum einen in seinem Laientum, das die göttliche Wahrheit davor bewahrte, durch menschliche Buchgelehrsamkeit verunklärt zu werden, zum anderen in seinem Beruf als Maler. „On alle gloß von den menschen“ (46, Anm. 40), also ohne erläuternden Kommentar, wollte er

wort geschickt / Durch den hochberumbten man / Doktor martinum luther / Als eynen vorläuffer dem herrn / den weg zuzubereyden“ (59). Kress interpretiert diese Aussage dahingehend, „that God had first sent the word through Luther, who acted like a new John the Baptist, and then the full revelation in images through himself“ (ebd.). Zu Recht hebt er die Singularität dieser Äußerung hervor,

Abb. 2 Lautensack, Apostolisches Glaubensbekenntnis, Auferstehung der Toten. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, KdZ 872 (Kress 2014, Abb. 47)

mit der Lautensack eine neue Hierarchie von Wort und Bild behauptete und erst dem Bild die Fähigkeit zur unvermittelten Offenbarung Gottes zusprach.

Dieser Nobilitierung des Bildes ging jedoch eine durch den Ikonoklasmus verursachte Krise voraus, in der Lautensack seinen Beruf aufgeben wollte. Zwar hatten die Fragen nach der Rechtmäßigkeit der Bildwerke um 1530 an Brisanz verloren, doch Lautensack erinnerte sich, zu dieser Zeit habe man das Handwerk der Malerei „für Götzenwerck geachtet / des ich mich hab abgethan“ (105, Anm. 284). Die vorausgegangenen theologischen Debatten über die Bilder in volkssprachlichen, ihm möglicherweise bekannten Schriften erläutert Kress etwas zu ausführlich, denn zum einen zeigt sich, dass Lautensack den Ikonoklasmus mit den gängigen Argumenten verurteilte, zum anderen mit seinen Diagrammen eine wiederum singuläre, im Bilderstreit nicht auszumachende Position einnehmen sollte.

OFFENBARUNG DURCH BILD UND DIAGRAMM

Lautensacks Vorstellung vom offenbarenden Bild – Kress spricht von einer „Theologie des Bildes“ („theology of the image“, passim) – bezieht sich auf komplexe Kompositionen aus figurativen Elementen und Inschriften unterschiedlicher Länge in ordnenden Gitternetz- oder Kreisformationen. Ihre Beschreibung nimmt den größten Teil des Buches ein, wobei Kress zunächst die formalen wie inhaltlichen Grundelemente und in zwei weiteren



Kapiteln zu den frühen und den späten Diagrammen die Entwicklung im Werk Lautensacks erläutert. Es wird nicht explizit deutlich, wie der Künstler diese zum Teil sehr textlastigen Kompositionen nannte, ob er sie stets als *bilder* ansah oder unterschiedliche Bezeichnungen verwendete. Kress legt dar, dass Lautensack ein umfassendes, metaphorisches Bildverständnis entwickelte, das nicht allein Malerei und Zeichnung, sondern etwa auch die Visionen aus der Offenbarung des Johannes oder die Bibel und das Firmament – als Selbstoffenbarungen Gottes – einschloss. Kress hingegen hat sich entschieden, in seiner Analyse nicht von „Bildern“, sondern von „Diagrammen“ zu sprechen.

Obgleich diese Begriffswahl für den Großteil des Materials stimmig ist, wäre eine kurze Begründung der Terminologie hilfreich. Denn für die am

Abb. 3 Lautensack, Vision des apokalyptischen Weibes, 1535. Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, 4° Cod. 91 (Kress 2014, Abb. 41)

Beginn stehenden Blätter Lautensacks mit den Evangelisten sowie einer Gegenüberstellung von altgläubigen und protestantischen Lebensformen (Abb. 1) erscheint die Bezeichnung „Diagramm“ etwas erzwungen. Die figurativ-narrativen Bildelemente werden in drei Registern variabel und nach tiefenräumlichen Maßgaben arrangiert; von einer rigiden Ordnung kann hier nicht die Rede sein. Tatsächlich arbeitet Kress eine zunehmende Schematisierung in den ersten Zeichnungen aus der Nürnberger Zeit heraus, so dass eine Differenzierung zwischen „Bild“ und „Diagramm“ die Erträge seiner Analyse genauer hätten konturieren können. In den Blättern zum Apostolischen Glaubensbekenntnis (Abb. 2) sind die einzelnen Bildkomponenten erstmals in einer mehrgliedrigen Rahmenstruktur untergebracht, die an das Layout von Blockbüchern gleichen Inhalts erinnert. Die Breite des bildnerischen Spektrums innerhalb der Gruppe der frühen Zeichnungen zeigt schließlich eine Bildfolge, in der Lautensack für die Veranschaulichung theologischer Aspekte auf heraldische Motive zurückgriff.

Erst mit den Diagrammen aus den Jahren 1535 bis 1558 gelangte der Künstler zu den angestrebten Offenbarungsformen, die allerdings außer ihm kaum noch jemand verstehen sollte. Bilder und Gegenstände biblischer Herkunft, die er bereits in die frühen Zeichnungen integriert hatte, wurden nun zu seinen Leitmotiven: die Gotteserscheinung und die Vision des apokalyptischen Weibes (Abb. 3) aus dem ersten und dem zwölften Buch der Offenbarung, Christus am Kreuz, außerdem der Tabernakel und die heiligen Gewänder aus dem zweiten



Buch Mose, ferner Sonne, Mond und Sterne. Sie besaßen als biblisch dokumentierte Manifestationen und Instrumente Gottes höchste Autorität und legitimierten durch ihre Sichtbarkeit die künstlerische Darstellung. Lautensack operierte jedoch nicht allein mit diesen figurativen Motiven, sondern immer auch mit dem Text der Bibel; er integrierte Zitate aus der Offenbarung, dem ersten Johannesbrief, dem Johannesevangelium sowie der Genesis in seine Diagramme. Ordnendes Prinzip waren Anzahl und Abfolge der biblischen Bücher oder der Kapitel innerhalb eines Buches – Kress spricht treffend von einem „structural view of the Bible“ (128) –, was Lautensack dazu bewog, nur mit den frühen Bibelübersetzungen zu arbeiten, da die späteren, darunter die seit 1534 verfügbare vollständige Luther-Bibel, mit ihren leicht modifizierten Buch-, Kapitel- und Absatzfolgen nicht mehr mit seiner Systematisierung in Übereinstim-

mung zu bringen waren. Die Struktur der Heiligen Schrift sollte durch Alphabete – die einzigen nicht-biblischen Bestandteile der Diagramme – zusätzlich verdeutlicht werden, was jedoch letztlich zu einer weiteren Verrätselung der Darstellungen führte (Abb. 4).

Auffällig ist, dass die Offenbarung des Johannes zum wichtigsten Thema wurde. Damit, so die plausible These von Kress, reagierte Lautensack auf die Kritik Luthers an der schweren Verständlichkeit des Visionsberichts. Er sprach sich als Maler die Fähigkeit zu, die apokalyptischen Bilder besser verstehen und deshalb die von Luther begonnene Hinführung zum wahren Glauben fortführen zu können. Sein Verzicht auf Erläuterungen dieser Bilder war der Verpflichtung zur biblischen Reinheit geschuldet – sie allein konnte eine göttliche Präsenz in den Diagrammen garantieren. Kress bezeichnet Lautensacks Arbeit mit dem Bibeltext, das Auswählen, Unterteilen und Zusammenstellen von Zitaten und Motiven, als „radically new method of doing Theology“ (7).

KOMPLEX, ABSURD ODER TÖRICHT?

Besonderes Gewicht legt Kress in seiner Darstellung auf den Herstellungsprozess der Diagramme, dessen symbolische Ebenen er an einem Beispiel eindrücklich darlegen kann. In einer mehrstufigen Handlung, in der Absätze aus der Offenbarung in kreuzförmigen Diagrammen, Reihen, Listen und gitternetzförmigen Texttableaus arrangiert werden (vgl. Abb. 4), vollzog Lautensack Kreuzigung, Kreuzabnahme und Grablegung Christi nach. Hier entsteht der Eindruck, als seien die Erläuterungen, die Lautensack seinen Diagrammen beifügte, auf den Nachvollzug, möglicherweise auch das Nachzeichnen der Komposition ausgerichtet. Nicht ganz deutlich wird, welchen Stellenwert im Vergleich dazu das fertige Gebilde hatte und inwieweit Lautensack auch eine adäquate Form der Betrachtung der Diagramme nahelegte. Kress zufolge waren die meisten der Begleittexte „secondary meditations on what could be seen in the diagrams“ (3).

Im Verlauf der Studie bleibt unklar, ob diese inhaltlichen Überlegungen Lautensacks auch Sehanweisungen enthalten, die zum Beispiel das Verhältnis von Lesen und Sehen (etwa vom Lesen der Inschriften zum Betrachten der Gesamtform) kommentieren. In diesem Zusammenhang wären auch die Erklärungen interessant, die Lautensack im nachhinein zu einem seiner wenigen bekannten Aufträge aus der Nürnberger Zeit – den Wandbildern im neuen Haus der Ursula (?) Gundelfingerin am Spitzenberg – lieferte, da die Auftraggeberin den Inhalt der Bilder nicht verstand und befürchtete, sich mit dieser Raumausstattung lächerlich zu machen. Kress zufolge handelt es sich bei dem langen offenen Brief Lautensacks um „apparently the earliest known example of a *Program*“ (29), dessen ausführliche Betrachtung er jedoch für eine spätere Publikation ankündigt. Dort könnte dann auf die etwas früheren ikonographischen Instruktionen hingewiesen werden, die Isabella d’Este 1503 in allen Details für das Bild vorgab, das Perugino für ihren *studiolo* malen sollte. In der Programmschrift von Lautensack wurden jedoch die Rollen vertauscht: Nun erklärte der Künstler, wie seine Bilder zu verstehen waren.

Kress bewahrt eine kritische Distanz zu seinem Gegenstand und zielt nicht auf die Rehabilitierung Lautensacks. Dessen Diagramme, die bereits der Nürnberger Rat für Torheiten („narren weyß“, 25) hielt, sind auch für Kress weiterhin „both complex and absurd“ (113). Auch die im letzten Kapitel erläuterte Rezeption, die Lautensacks Schriften vom späten 16. bis ins frühe 18. Jahrhundert durch häretische und mystizistische Autoren erfuhren, ändert nichts an diesem Urteil. Das Absurde seiner Entwürfe könnte stärker hinterfragt werden, denn letztlich stand Lautensack mit seiner Überzeugung, gerade die diagrammatische Form eigne sich für die Gotteserkenntnis, in einer langen Tradition. Auch wenn es methodisch begründet ist, erstaunt doch, dass Kress keine Bezüge zur Diagrammtradition des Mittelalters herstellt. Er fasst die Frage nach den Vorbildern der Diagramme Lautensacks stets als eine nach dessen unmittelbaren Quellen auf und verweist auf volkssprachliche Bücher und Einblattdrucke zur Arith-

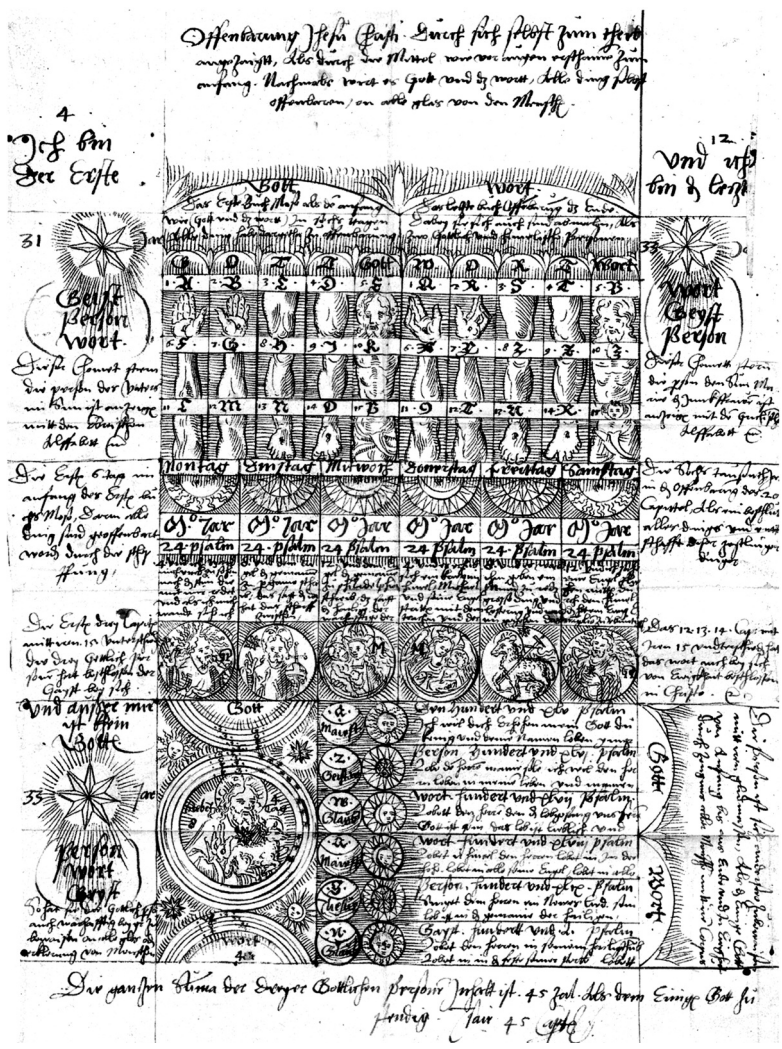


Abb. 4 Kopie nach Lautensack, Offenbarung Jhesu Christi. Durch sich selbst zum theil angezeigt. Leiden, Universitätsbibliothek, ms. VCQ 1 (Kress 2014, Abb. 93)

So lässt sich die suchende Praxis des Auswählens, Neuordnens und Entwerfens von Diagrammen unter anderem auch im 1121 vollendeten enzyklopädischen *Liber Floridus* des Kanonikers Lambert von St. Omer nachvollziehen, und mit Hugo von St. Viktors *Libellus de formatione arche* (spätestens 1135) liegt eine Schrift vor, die Aufschluss darüber gibt, wie diagrammatische Ordnung und Kontemplation gedacht werden konnten, da Hugo sowohl auf die Zusammensetzung wie die Betrachtung des aus abstrakt-geometrischen und figurativen Elementen sowie Inschriften gebildeten

metik, Astronomie und Komputistik, darunter Kalender und Losbücher. Da jedoch gerade im Hoch- und Spätmittelalter in formaler wie funktionaler Hinsicht eine große Diagrammvielfalt entwickelt worden war und viele der Lautensack verfügbaren Modelle auf diesen Traditionen basierten, könnten Vergleiche mit den Vorgängern dort sinnvoll sein, wo Lautensacks Erläuterungen und sein näheres Umfeld nicht weiterhelfen, und dies ungeachtet der Kluft, die zwischen dem Laientheologen der Reformationszeit und den Gelehrten des Mittelalters besteht.

Diagramms eingeht. Auch hier hat man es mit einem äußerst komplexen, möglicherweise nur in der Imagination realisierbaren Gebilde zu tun. Nikolaus von Kues hingegen entwarf in *De docta ignorantia* (1440) wesentlich schlichtere, linear-geometrische Diagramme, deren Darstellungsmöglichkeiten von der Vernunft überschritten werden mussten, wollte sie sich einer Erkenntnis Gottes als des nicht darstellbaren Größten annähern. Lautensacks Diagramme erscheinen im Vergleich dazu weniger als „speculative works“ (passim), denn als bibelhermeneutische Entwürfe.

FAZIT

Insgesamt legt Kress das Ergebnis einer eindrucksvollen und ertragreichen Erschließungsarbeit vor. Seine Systematisierung des zuvor unüberschaubaren Diagramm- und Textmaterials nach „Traktaten“ („tracts“) und Handschriften, die in einer der Studie vorangestellten Liste ersichtlich wird, erweist sich als äußerst praktikabel. Im Anhang folgt ein ausführlicher Katalog der Zeichnungen, Handschriften und Drucke. Das Buch enthält über 100, teils farbige, in den Bildunterschriften ausführlich kommentierte Abbildungen. Der Fußnotenapparat bleibt jedoch auch dann übermächtig, wenn anerkannt wird, dass hier viel Übersetzungsarbeit geleistet und jedes altdeutsche Zitat zusätzlich ins

Englische übertragen wurde. Es ist das große Verdienst dieser Studie, das gleichermaßen problematische wie beeindruckende diagrammatische Werk Paul Lautensacks in souveränem Zugriff zugänglich zu machen und nicht zuletzt zu der Frage anzuregen, unter welchen Umständen ein Maler und Diagrammatiker zum ‚Toren‘ werden kann.

DR. KATHRIN MÜLLER
Kunstgeschichtliches Institut
der Goethe-Universität,
Senckenberganlage 31, 60325 Frankfurt a. M.,
k.mueller@kunst.uni-frankfurt.de

Meisterfälscher oder Meisterbildhauer? Giovanni Bastianini vor Gericht

Anita Fiderer Moskowitz
**Forging Authenticity – Bastianini
and the Neo-Renaissance in
Nineteenth-century Florence.**
Florenz, Leo S. Olschki Editore
2013. 188 S., zahlr. Ill.
ISBN 978-88-222-6171-7. € 80,00

Bei einer Fälschung handelt es sich nach heutigem Verständnis gemeinhin um ein Kunstwerk, das mit der Intention der Täuschung hergestellt oder nachträglich in diese Richtung verändert wurde. Voraussetzung ist dementsprechend die betrügerische Absicht bei der Fertigung des Werks, das dem Zweck dienen soll, den Betrachter über seine tatsächlichen Entstehungszusammenhänge und seine Urheberschaft zu täuschen. Handelt es sich

hingegen um (Teil-)Kopien eines älteren Werks zu Übungszwecken oder eine bewusste stilistische Angleichung, die den Wünschen des potenziellen Auftraggebers geschuldet sein kann, sollte man korrekterweise nicht von Fälschung sprechen. Doch wie lässt sich eine betrügerische Absicht im Einzelfall nachweisen? Wenn keine Signatur Kenntnisse über die Autorschaft ermöglicht oder schriftliche Zeugnisse die Entstehungszusammenhänge aufklären, steht die Forschung vor einem schwer zu lösenden Problem.

PROTOTYPISCHER KUNSTFÄLSCHER?

Im Mittelpunkt solcher Debatten steht seit längerem der Florentiner Bildhauer Giovanni Bastianini (1830–1868), der bereits zu Lebzeiten Berühmtheit erlangte, als er sich als Urheber eines vom Louvre als Bildnisbüste der Renaissance angekauften Werks zu erkennen gab. 13.600 Francs hatte der damalige Direktor, der Comte Alfred Émilien O'Hara de Nieuwerkerke, 1867 in das Porträt des Schriftstellers Girolamo Benivieni