

Zeitschrift:	Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern
Herausgeber:	Parkett
Band:	- (2008)
Heft:	82: Collaborations Louise Bourgeois, Pawel Althamer, Rachel Harrison
Artikel:	Cumulus aus Europa : new ages = neue Zeitalter
Autor:	Schlegell, Mark von / Opstelten, Bram
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-680242

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 12.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

CUMULUS

Aus Europa

IN JEDER AUSGABE VON PARKETT PEILT EINE CUMULUS-WOLKE AUS AMERIKA UND EINE AUS EUROPA DIE INTERESSIERTEN KUNSTFREUNDE AN. SIE TRÄGT PERSÖNLICHE RÜCKBLICKE, BEURTEILUNGEN UND DENKWÜRDIGE BEGEGNUNGEN MIT SICH – ALS JEWELS GANZ EIGENE DARSTELLUNG EINER BERUFLICHEN AUSEINANDERSETZUNG.

1.

We are accustomed to seeing our own brutality reflected in the medieval. The popular imagination of the Middle Ages—the millennium standing between the collapse of Pagan Rome in the fifth century and Luther's Reformation of the sixteenth—has passed through the meme of Quentin Tarantino's "Going Medieval" into the psycho-architecture of the neocon globe. But back-lit by our own end times, history's mirrors can give way from odd angles to sudden apparent transparency. So through familiar configurations of race war, religious extremism, and corrupt aristocracies, we can also glimpse anti-fascist ghosts peering back at us through the Middle Ages, insisting on their own contemporaneity.

In the post-9/11 new age found dawning in William Gibson's latest novel *Spook Country*, a global panopti-

MARK VON SCHLEGELL

NEW AGES

con is invisibly birthed by paradoxical conjunctions of techno-rockers, ex-communist gangs, and outsourced military intelligence agents. The system of surveillance serves no single eye. The lone individual and the active group can find extraordinary privacy in its enormity, even if by resorting to electromagnetic jamming. The book's most twenty-first-century protagonist, the pharmaceutical addict Milgrim, literal slave of CIA mercenary Mr. Brown, finds "a chunky 1961 paperback history of revolutionary messianism in medieval Europe" sewn into the lining of a stolen overcoat.¹⁾ In the context of crisp nano iPods and consumer gadgetry, this particular book constitutes a literal gap in electronic surveillance. Milgrim is fascinated by the paper-

back's medieval history. "He had never had any interest in this sort of thing before, that he could recall, but now he found it somehow comforting, to have his dreams colored this way."²⁾

Gibson never names the book outright, but he leaves no doubt that Milgrim has got hold of a 1961 Oxford paperback edition of English historian Norman Cohn's *The Pursuit of the Millennium*. Oddly enough Norman Cohn died on July 31, 2007, two days before *Spook Country* was released. In obituaries Cohn was remembered as having drawn a clear link between twentieth-century totalitarianism and Middle Ages millenarianism.³⁾ But Cohn's seminal work, *The Pursuit of the Millennium: Revolutionary Millenarians and Mystical Anarchists of the Middle Ages*

MARK VON SCHLEGELL is a science fiction writer and cultural critic. His second novel, *Mercury Station*, a medieval time-travel adventure, is forthcoming from MIT/Semiotext(e).



(originally 1957), did more than that for interested readers of the 1960s. This alternate history compendium of dreamers and organizers from out of both the “dominant class” and “the rootless poor of town and country,” effecting extraordinary and god-like personal transformations, enjoyed anti-fascist used bookstore celebrity in the decades that followed.⁴⁾ For Milgrim it offers total liberation. He presses the Cohn up to his face. “Within it, beyond the worn paper cover, lived landscapes, figures. Bearded heresiarchs in brilliantly jeweled gowns, sewn from peasant rags.”⁵⁾

Cohn’s Middle Ages is a system in entropy; from Charlemagne to Luther, no single visionary will effect large-scale programmatic change. Neverthe-

less in the local instance, by the system’s very break-down, individuals are able to enact immediate, temporary, large-scale Utopian reversals. So Milgrim’s fleeting identifications with the Flagellant Messiah, the Pseudo-Baldwin, the heresy of the Free Spirit and Quintin, the tailor from Hainaut, will lead him to perceive an end to his slavery. By the coincidences of Mr. Gibson’s very optimistic narrative, Milgrim will at last step out from under Mr. Brown’s iron heel and check into a bed and breakfast room in Vancouver equipped with an enormous supply of Japanese experimental pharmaceuticals, wads of US dollars, and his copy of *Pursuit of the Millennium*. He finds, quite plainly, Utopia. We leave him reading Cohn.

2.

As if in direct service to a lost Medieval, the raising of Lucas Cranach the Elder (1472–1553) into the plain light of the present by an abundant retrospective at the Städel Museum in Frankfurt portrayed the German Renaissance in its unbounded beginnings.

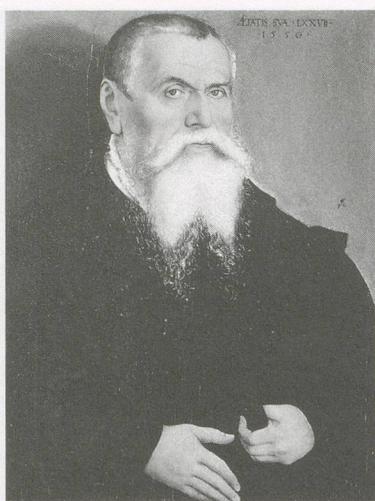
Moving away from the medieval, returning, overturning, and setting it right side up, Cranach showed himself in no way hampered by the inherited forms of the late Middle Ages. Pregnancy, impending or recently passed, was the order of the day. More than a hundred portraits, landscapes, sex jokes, religious set pieces, Utopian visions, and erotic nudes crossed so many boundaries and traditions that the over-all effect was at the expense of

art history as a whole. Cranach's multifarious production showed every development in figural painting from Bosch to Warhol on the verge of manifestation, in a simultaneity at odds with linear conceptions of progressive development.

Guides attending to the perplexity of increasingly confused visitors shepherded them to the enormous 1526 portraits of Luther's arch enemy Cardinal Albert von Brandenburg, Archbishop of Mainz and seller of indulgences. The paintings' familiar deep perspective and one-to-one symbolism allowed convenient digressions from the destabilizing oddity of their relationship to the simpler, more iconic Luthers in the previous room.

Hanging there together, the Luther portraits failed to establish a coherent iconography. Luther disguised as Germanic knight Junker Jörg (1521–22), lean, tense, and bearded like a Dostoevsky anti-hero, occupied an alternate history from the clean-shaven, plain young Luther of 1519 in his doctoral cap. Neither could communicate well with the plump and mild-mannered husband of the marriage diptych of 1529. In the late deathbed portrait (1546), Luther closes his eyes, his secrets quite safe as Cranach's winged serpent signet hovers like a devil at his ear.

Joseph Leo Koerner's recent study, *The Reformation of the Image*, places the artist dead center in the ideological declaration of the end of the German Middle Ages, Luther's Reformation. "In Cranach," writes Koerner, "Luther found a local artist capable of achieving these pedantic ends."⁶⁾ He seems to have found more than that. One of the richest men in Wittenberg emerges from Koerner like an Orson Welles un-



LUCAS CRANACH DER ÄLTERE,
SELF-PORTRAIT, 1550, oil on wood,
26 1/4 x 19 1/4" / SELBSTPORTRAIT,
Öl auf Holz, 67 x 49 cm.

stymied by the Hollywood of his day. Cranach and Luther's intimacy was such that the very authorship of the Reformation is at stake.

Was the inauguration of the modern merely one high point in the intricately-networked late medieval career (mayor, house-painter, printer, builder, factory owner, guildsman, etc.) of the world's fastest painter? And what might it mean for the Reformation that financing, branding Luther, printing, distributing his image and careful symbology in what for all appearances was European art's first discovery of mechanical reproduction, was simply one stop along one artist's apparent project to promote a sexual revolution?

Perhaps the highest point of that painter's career came, as the last galleries of the Städel exhibition effec-

tively demonstrated, in reaction to humanism's re-discovery of the Classical. The pagan panoramas of THE FAUN FAMILY (1526), THE GOLDEN AGE (c. 1530), and THE SILVER AGE (c. 1530) unveil medieval bodies into Bosch-like matrices of dawning hedonism, just at the emergence of Renaissance 3D.

Cranach's white goddess morphs directly out of the Virgins and Catherine. She is now unrestrained by ideology. She stands for the arrival of all new ages that might have been and never came. Utopian, sensational, young, intricately mature, she almost smiles.

By way of studio formula, the late Venus is pictured in slightly varying settings, but always stands essentially stark, anomalously naked against a black background. Alone or sparsely attended, she is no longer constrained by mystical motherhood, no longer at the mercy of armies of raping men. She provides her own light, her own history, proud, self-aware and self-possessed of her traditional image. Untied by her own allegory, unbound from motherhood and virginity alike, Venus flushes with the ludic living light of the goddess cults of the European underground. No impenetrable Renaissance conundra puzzle her secret, inward gaze. Why not buy her yourself, she seems to wonder. Stacks of centuries, generations of reactionaries have yet to veil the potent V of her factual sex.

3.

In Cologne, Peter Zumthor's esoteric Kolumba Museum has opened its doors to display the Archbishop's collection of medieval and modern art in the ruins of the city's oldest church. But Gerhard Richter's stained glass DOMFENSTER (Cathedral Window, 2007), illuminating the Archbishop's other

building, more splendidly raises the city's medieval legacy from out of its WWII debris.

The Dom was begun in the thirteenth century as part of a city-wide "Gothic modernization program" intended to overwhelm the city's high and splendid Romanesque.⁷⁾ Four centuries later, Germany's greatest cathedral was still unfinished—a symbol, with its ancient crane, of a modern that had never quite come. It took the first Kaiser to make of the Dom a "World's Tallest Building" in 1880, a twin-towered icon of Germanic identification.

Fittingly, it was its newest element that was destroyed in the allied bombing. Filling out the new emptiness of the rebuilt south transept today, the rigorously abstract 11,263-tiled stained glass color grid sinks into the ornamental framing of the Dom transept with menacing ease. One can understand well that in the Catholic hierarchy it's a controversial piece. Promoting science, disdaining figuralism, transcending mystical abstraction by 3D light effects, it threatens to walk off with the whole church.

Much has been made of Mr. Richter's use of a computer to produce random arrangements of the seventy-two shades of colored glass he selected.⁸⁾ It must be emphasized, however, that this is no random grid. The composition is engineered by an alternating mirroring pattern, so precise that no element is without its reflecting twin. The patterns of this mirroring double downward in an alternating scheme, reminiscent of a Feynman diagram laying out the quantum structure of light mechanics.⁹⁾ Mr. Richter's computer is a pattern-making device, more akin to Gothic tracery calculators than to A. I.

Perceived in cyberspace, where the window's pattern has enjoyed near-viral distribution, the effect may seem a matter of the pixel's dawning. In realspace the effect is a matter of stained glass design. Colors were once very difficult to come by. Fourteenth-century Europe had not mastered the zero and, having no silicon compounds handy, twelfth-century Europe had not managed to fix glass plates together without lead framing. But it has now. In 2008, as light physics fills out Mr. Richter's Gnostic heraldry along shafts of color penetrating high-billowing Frankincense in the high church, pattern unbound tears a gap in the Gothic.

Among other things, we see anew through the DOMFENSTER the famous wall paintings that once graced the tall walls of Cologne's high-painted Roman-era churches, rife with checkerboard colors and *trompe l'œil* effects, bombed to smithereens in 1945.¹⁰⁾

Is it strange that a work by Gerhard Richter, iconoclastic conceptualist of 4,096 COLORS (1974), should dovetail so neatly with a nineteenth-century intervention into thirteenth-century design? South transept rounds of the Gothic Cathedrals were traditionally dedicated to the Virgin, but the high element of the DOMFENSTER is not a Gothic Rose. Older church rounds from time to time took on the inherited symbols of Fortuna—Roman goddess of change—with whose wheel wizards would regularly turn the world upside down.¹¹⁾ But, for churches, Fortuna's "wheel" signified the unchanging nature of change itself. If it is by sudden disruption that we hope to implement our new ages, our medieval ghosts seem intent on reminding us that, as the forms and powers that

present it change, build, tumble, disintegrate, and rise again, what art affirms remains the same.

1) William Gibson, *Spook Country* (New York: G. P. Putnam's Sons, 2007), p. 48.

2) Ibid., p. 48.

3) See Douglas Martin, "Norman Cohn, Historian, Dies at 92," *The New York Times*, 27 August 2007 and Paul Lay, "Norman Cohn," *The Guardian Unlimited*, 9 August 2007.

4) Norman Cohn, *The Pursuit of the Millennium: Revolutionary Millenarians and Mystical Anarchists of the Middle Ages* (New York: Oxford University Press, 1970), p. 16.

5) Gibson, p. 324.

6) Joseph Leo Koerner, *The Reformation of the Image* (Chicago: University of Chicago Press, 2004), p. 32.

7) Sebastian Tautkus, "Cemetery of Facts and Garden of Fiction," *Cologne: City of the Arts '07* (Cologne: KölnTourismus GmbH und Öffentlichkeitsarbeit der Stadt Köln, 2007), p. 45.

8) See, for example, Carolyn Rauch, "Pixels, Not Parables, for Cologne Cathedral's Stained Glass Window," *Wired* 15.08 (24 August 2007), p. 9.

http://www.wired.com/culture/art/magazine/15-08/pl_arts

9) The American physicist and popularizer of quantum mechanics Richard Feynman (1918–1988) developed an ingenious shorthand for visually representing the complex behaviorism of particle physics. In a Feynman diagram, lines signifying the history of individual particles and anti-particles move in one dimension from past to future, splitting along vertices, transforming and encountering all the possibilities of their path. The dozen lowermost verticals of Gerhard Richter's repeating scheme coexist with their opposites, fuse into the six above, and scatter around the final singular eye of the high floral pattern like the traced possibilities of a photon on an Einsteinian journey from source to observer.

10) Especially tantalizing fragments of the high Romanesque can be seen a short walk from the Dom, at St. Andreas Church on Komödienstrasse.

11) Robert Graves, *The White Goddess: A Historical Grammar of Poetic Myth* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1975), p. 255.

1.

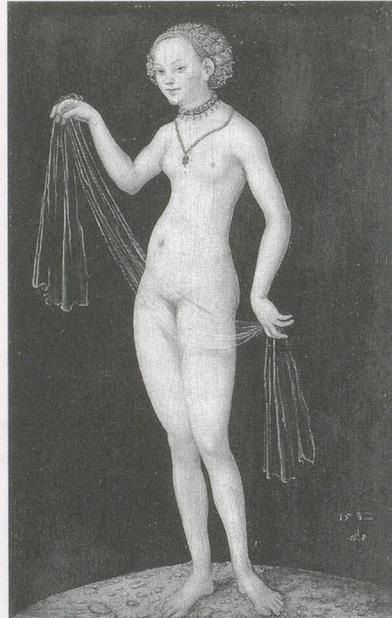
Wir sind es gewohnt, unsere eigene Brutalität im Spiegel eines imaginierten Mittelalters reflektiert zu sehen. Die landläufige Vorstellungswelt jenes Jahrtausends, das sich zwischen den Zusammenbruch des heidnischen Roms im 5. und Luthers Reformation im 16. Jahrhundert schiebt, ist über das Mem des von Quentin Tarantino geprägten *Going Medieval* («ausrasten») in die Psychoarchitektur des Neocon-Globus eingegangen. Die mit unserer eigenen Endzeit hinterleuchteten Spiegel der Geschichte können unversehens den Blick auf die Vergangenheit freigeben. Hinter alvertrauten Konfigurationen von Rassenkriegen, religiösem Extremismus und korrupten Aristokratien werden auf diese Weise auch antifaschistische Geister sichtbar, die durch das Mittelalter hindurch unseren Blick erwidern und auf ihre Zeitgenossenschaft pochen.

Im neuen Zeitalter nach dem 11. September 2001, dessen Anbruch in William Gibsons jüngstem Roman *Quellcode* zu ahnen ist, führen paradoxe Allianzen zwischen Technorockern, altkommunistischen Gangs und ausgelagerten militärischen Geheimdienstlern unmerklich zu einem weltumspannenden Beobachtungsnetz. Dieses Überwachungssystem wird nicht zentral gesteuert, so können der Einzelgänger und die engagierte Gruppe in seiner Unermesslichkeit ihre Privatsphäre erhalten, und sei es dadurch, dass sie zu elektromagnetischen Störmaßnahmen greifen. Der für das 21.

MARK VON SCHLEGELL ist Science-Fiction-Autor und Kulturkritiker. Sein zweiter Roman, *Mercury Station*, ein mittelalterliches Zeitreise-Abenteuer, erscheint demnächst bei M.I.T./Semiotext(e).

MARK VON SCHLEGELL

NEUE ZEITALTER



LUCAS CRANACH DER ÄLTERE,
VENUS, 1532,
mixed media on beechwood,
14 3/4 x 9 1/2" / Mischtechnik auf
Rotbuchenholt, 37,7 x 24,5 cm.

Jahrhundert typischste Protagonist des Romans, der Medikamentenabhängige Milgrim, ein regelrechter Sklave des CIA-Söldners Brown, findet, eingenährt ins Futter eines gestohlenen Mantels, einen «Taschenbuchwälzer aus dem Jahr 1961 über revolutionären Messianismus im mittelalterlichen Europa». ¹⁾ Im Kontext knackiger Nano-iPods und Elektrogeräte ist dieses Buch ein blinder Fleck in der elektronischen Überwachung. Die im Buch erzählte Geschichte des Mittelalters zieht Milgrim in ihren Bann. «Soweit er sich erinnerte, hatte er nie zuvor an so etwas Interesse gehabt, fand es nun aber beruhigend, dass seine Träume auf diese Weise Farbe bekamen.» ²⁾

Gibson nennt nie den Titel des Buches, lässt aber keinen Zweifel daran, dass der Band, den Milgrim in die Finger bekommen hat, die 1961 erschienene Oxford-Taschenbuchausgabe von *The Pursuit of the Millennium* des englischen Historikers Norman Cohn ist. Norman Cohn verstarb kurioserweise am 31. Juli 2007, zwei Tage vor dem Erscheinen von *Quellcode*. In Nachrufen hiess es, Cohn habe eindeutige Parallelen zwischen dem Totalitarismus des 20. Jahrhunderts und

dem Millenarismus oder Chiliasmus des Mittelalters herausgearbeitet.³⁾ Für eine interessierte Leserschaft der 60er-Jahre war Cohns grundlegende, 1957 erstveröffentlichte Monographie, *The Pursuit of the Millennium: Revolutionary Millenarians and Mystical Anarchists of the Middle Ages*, allerdings mehr als das. Diese Anthologie historischer Träumer- und Führerfiguren, der herrschenden Klasse wie der wurzel- und mittellosen Landbevölkerung und deren bemerkenswerter Verwandlung in gottähnliche Gestalten, war in den darauf folgenden Jahrzehnten in den Antiquariaten ein Renner der antifaschistischen Literatur.⁴⁾ Für Milgrim bedeutet der Band die totale Befreiung. Er vergräbt sich in Cohn. «Hinter dem abgegriffenen Pappeinband lebten Landschaften und Figuren. Bärtige Häretiker in Gewändern, die aus Bauernlumpen zusammengenäht waren und mit funkelnenden Edelsteinen besetzt waren.»⁵⁾

Cohns Mittelalter ist ein System im Zustand der Entropie; von Karl dem Grossen bis zu Martin Luther wird kein einziger Visionär einen umfassenden Wandel herbeiführen. Auf regionaler Ebene aber nutzen, gerade kraft des Zusammenbruchs des Systems, einzelne Personen durchaus die Möglichkeit, für begrenzte Zeit unmittelbare utopische Umbrüche zu realisieren. Infolge seiner flüchtigen Identifikation mit dem Messias der Flagellanten, dem Pseudo-Balduin, den Kettern des freien Geistes beziehungsweise mit Quentin, dem Schneider aus Hennegau, wird für Milgrim ein Ende seiner Sklaverei vorstellbar. Durch die Fügungen von Gibsons überaus optimistischer Erzählung wird Milgrim schliesslich der eisernen Fuchtel von Mr. Brown entrinnen und, ausgerüstet mit einem

gewaltigen Vorrat an experimentellen japanischen Pharmaka, haufenweise US-Dollars und seinem Exemplar von *The Pursuit of the Millennium*, in einem *bed and breakfast* in Vancouver absteigen. Er findet ganz schlicht und einfach Utopia. Wir lassen ihn Cohn lesend zurück.

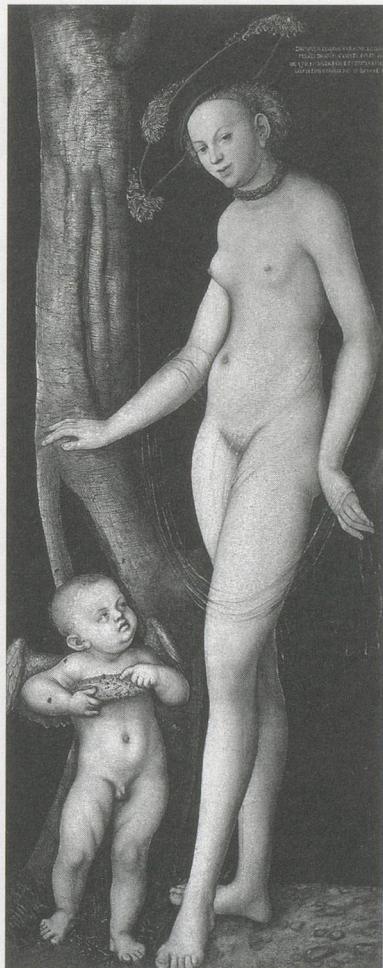
2.

Gleichsam um eine verloren gegangene Dimension des Mittelalterlichen bemüht, rückte die aufwändige Retrospektive im Frankfurter Städel Lucas Cranach d. Ä. (1472–1553) wieder ins unverstellte Blickfeld der Gegenwart und führte die deutsche Renaissance in ihren entfesselten Anfängen vor Augen.

Cranach erwies sich in seiner radikalen Abkehr und gleichzeitigen Hinwendung zur mittelalterlichen Formensprache in keiner Weise eingeschränkt durch das überkommene Formengut des Spätmittelalters. Schwangerschaft, drohend oder gerade überstanden, war an der Tagesordnung. Mehr als einhundert Porträts, Landschaften, Zoten in Bildform, Bibelszenen, utopische Visionen und erotische Akte setzten sich über derart viele Grenzen und Traditionen hinweg, dass die Gesamtwirkung des Werks auf Kosten der Wertung durch die Kunstgeschichte ging. Im mannigfaltigen Schaffen Cranachs deutete sich – in einer allen linearen Fortschrittsvorstellungen widersprechenden Gleichzeitigkeit – jede Entwicklung der figürlichen Malerei von Bosch bis Warhol keimhaft an.

Führer durch die Ausstellung, die der Ratlosigkeit der zunehmend verwirrten Besucher Rechnung trugen, brachten diese zu den riesigen, 1526 entstandenen Bildnissen von Luthers Erzfeind, Kardinal Albrecht von

LUCAS CRANACH DER ÄLTERE,
VENUS WITH CUPID STEALING HONEY,
ca. 1530, mixed media on red beechwood,
67 x 28 3/4" / VENUS MIT DEM HONIG
STEHLENDEN AMOKNABEN, Misch-
technik auf Rotbuchenholz, 170 x 73 cm.



Brandenburg, dem einen regen Ablasshandel treibenden Erzbischof von Mainz. Mit ihrer räumlichen Tiefe und Eins-zu-eins-Symbolik waren sie für den Betrachter eine willkommene Ablenkung von den eher schlichten und ikonenhaften Luther-Bildnissen im vorhergehenden Raum.

Denn eine kohärente Ikonographie ergaben auch die Lutherbildnisse nicht, die dort nebeneinander hingen. Der als altdeutscher Junker Jörg verkleidete, hagere, angespannte Luther mit dem Bart eines dostojevskischen

Antihelden (1522) schien in eine andere Zeit zu gehören als der glatt rasierte, unprätentiöse junge Luther mit Doktorhut von 1519. Und diese beiden verband wiederum wenig mit dem stämmigen, Sanftmut verströmenden Ehemann des Doppelbildnisses mit seiner Frau Katharina von Bora von 1529. Im Bildnis Luthers auf dem Sterbebett (1546) schliesst er die Augen, die Geheimnisse sicher verwahrt, während Cranachs Signatur der geflügelten Schlange einem Teufel gleich neben seinem Ohr schwiebt.

In seiner jüngsten Studie *The Reformation of the Image* rückt Joseph Leo Koerner den Künstler ins Epizentrum von Luthers Reformation – der ideologischen Absage an das deutsche Mittelalter. «In Cranach», so Koerner, «fand Luther einen Künstler, der fähig war, diese rigorosen Ziele zu verwirklichen.»⁶⁾ Er fand, so scheint es, mehr als das, einer der reichsten Männer Wittenbergs tritt bei Koerner hervor wie ein Orson Welles, dem zu seiner Zeit von Hollywood keinerlei Steine in den Weg gelegt wurden. Das enge Freundschaftsverhältnis zwischen Cranach und Luther war dergestalt, dass es schlechthin um die Frage der Urheberschaft der Reformation ging.

War die Inaugurierung der Moderne nur ein Höhepunkt von mehreren in der auf verschlungenen Beziehungsgeflochtenen aufbauenden spätmittelalterlichen Laufbahn (Bürgermeister, Anstreicher, Drucker, Bauunternehmer, Fabrikbesitzer, Zünftler) des schnellsten Malers der Welt? Und was bedeutet es für die Reformation, dass die Finanzierung und die Entwicklung des Markennamens «Luther», die Vervielfältigung und Verbreitung seines Konterfeis und einer genau durchdachten Symbologie – mit Hilfe der



LUCAS CRANACH DER ÄLTERE,
MARTIN LUTHER, 1529, mixed
media on red beechwood, 14 3/4 x 9 1/4" /
Mischtechnik auf Rotbuchenholz,
37,5 x 23,5 cm.

noch jungen mechanischen Bild-Reproduktion – lediglich eine Station auf dem Weg eines Künstlers war, der offenbar gleichzeitig eine sexuelle Revolution propagierte?

Wohl ihren Höhepunkt erreichte Cranachs Laufbahn, wie die letzten Räume im Städel wirkungsvoll demonstrierten, in der Reaktion auf die humanistische Wiederentdeckung der Antike. Die heidnischen Panoramen der Gemälde FAUNFAMILIE (1526), DAS GOLDENE ZEITALTER (ca. 1530) und DAS SILBERNE ZEITALTER (ca. 1530) enthüllen mittelalterliche Körper in einem an Bosch erinnernden aufkeimenden Hedonismus, und dies gleichzeitig mit dem Aufkommen der Dreidimensionalität in der Renaissance.

Die Gestalt von Cranachs weisser Göttin leitet sich unmittelbar von denen der Jungfrauen und Katharinas her. Sie ist jetzt frei von allen ideologischen Fesseln. Sie steht für den Anbruch all der Zeitalter, die hätten sein können und nie eingetroffen sind. Utopisch, aufsehenerregend, jung, komplex gereift, beinahe lächelt sie.

Nach einer Art Werkstattformel ist die späte Venus, ungeachtet einer geringfügig variierenden Umgebung, stets in kontrastreicher Nacktheit vor einem schwarzen Hintergrund dargestellt. Alleine oder mit minimaler Begleitung hat sie die Fesseln der mythischen Mutterschaft abgelegt, ist sie nicht länger Heerscharen vergewaltigender Männer ausgeliefert. Sie spendet ihr eigenes Licht, erzählt ihre eigene Geschichte, stolz, selbstbewusst und zutiefst erfüllt von ihrem traditionellen Bild. Befreit von ihrer eigenen Allegorie, ihrer Mutterschaft ebenso wie ihrer Jungfräulichkeit enthoben, glüht Venus auf im verspielten, lebendigen Licht der Göttinnenkulte des abend-

ländischen Untergrunds. Keine unergründlichen Renaissance-Rätsel mystifizieren ihren heimlichen Blick nach innen. Warum kaufst du mich nicht, scheint sie sich zu wundern. Das wirkungsvolle «V» ihres Geschlechts harrt nur der Verschleierung durch künftige Jahrhunderte und Generationen von Reaktionären.

3.

In Köln wurde kürzlich Peter Zumthors esoterisches Kunstmuseum Kolumba eröffnet; im Rahmen der Überreste der ältesten Kirche der Stadt wird die Sammlung mittelalterlicher und moderner Kunst des Erzbistums der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Auf noch grossartigere Weise jedoch bringt Gerhard Richters DOMFENSTER (2007), welches das andere erzbischöfliche Bauwerk erleuchtet, das mittelalterliche Erbe der Stadt aus den Trümmern des letzten Krieges ans Licht.

Mit dem Bau des Doms wurde im 13. Jahrhundert im Rahmen eines stadtweiten «gotischen Modernisierungsprogramms» begonnen, das die prächtige Hochromanik der Stadt verdrängen sollte.⁷⁾ Vier Jahrhunderte später war Deutschlands grossartigster Dom immer noch nicht fertiggestellt und mit seinem altertümlichen Kran das Symbol einer Moderne, die sich nie richtig eingestellt hatte. Es bedurfte des ersten Kaisers Wilhelm I, um 1880 aus dem Dom das höchste Gebäude der Welt und eine Zwillingsturm-Ikone des germanischen Selbstverständnisses zu machen.

Sinnigerweise war es der neueste Teil des Bauwerks, der bei der Bombardierung durch die Alliierten zerstört wurde. Die Leere des wieder aufgebauten Südquerhauses wird nun durch das

rigoros abstrakte Raster aus 11263 farbigen Glasplatten gefüllt und fügt sich mit bedrohlicher Leichtigkeit in den ornamentalen Rahmen des Domquerhauses. Dass das Werk in der katholischen Kirchenführung umstritten ist, versteht man nur allzu gut. Mit seinem Bekennnis zur Wissenschaft, seiner Geringschätzung des Figürlichen und seiner Transzendierung der mystischen Abstraktion mittels 3-D-Lichteffekte droht es, sich mit der ganzen Kirche davonzumachen.

Es ist immer wieder auf Richters Verwendung des Computers bei der Erzeugung der Zufallsanordnung der von ihm ausgewählten 72 verschiedenen Glasfarben hingewiesen worden.⁸⁾ Es sei jedoch betont, dass es sich nicht um ein Zufallsraster handelt. Die Komposition ist das Ergebnis eines alternierenden und äusserst genauen Musters einer Spiegelung, bei dem kein Teil ohne gespiegeltes Gegenstück bleibt. Die Muster dieser Spiegelung verdoppeln sich nach unten hin in einem Wechselschema, das an ein die Quantenstruktur des Lichtes veranschaulichendes Feynman-Diagramm denken lässt.⁹⁾ Richters Computer ist ein Gerät zur Mustergenerierung, das gotischen Masswerkberechnungen nähersteht als der künstlichen Intelligenz.

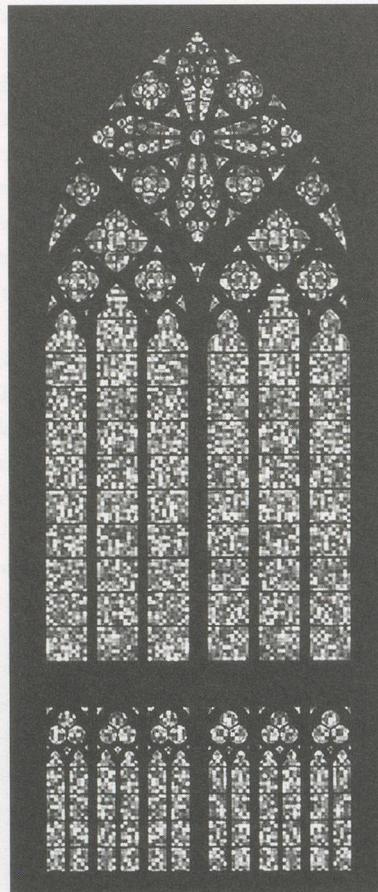
Sieht man es im Cyberspace, wo das Muster des Domfensters sich einer nachgerade virusähnlichen Verbreitung erfreut, mag der Effekt an aufscheinende Pixel erinnern. Im realen Raum aber ist die Wirkung ausschliesslich eine Sache der Gestaltung farbiger Glasfenster. Farben waren ehedem schwer zu beschaffen. Dem Europa des 14. Jahrhunderts war die Null noch fremd und im 12. Jahrhundert war es mangels zur Verfügung stehender Silikonverbindungen noch nicht gelun-

gen, Glasplatten ohne Bleifassung miteinander zu verbinden. Das ist heute anders. Im Jahr 2008, da die Physik des Lichts Richters gnostische Heraldik – entlang aufsteigender Weihrauchwolken – mit Farbstrahlen durchdringt, reisst das entfesselte Muster eine Lücke im Gotischen auf.

So bietet uns das Domfenster einen neuen Blick auf die berühmten Wandmalereien mit ihren zahlreichen farbigen Schachbrettmustern und Trompe-l'Œil-Effekten, die einst die hohen Wände von Kölns Kirchen der Romanik schmückten und 1945 durch Bombe zertrümmert wurden.¹⁰⁾

Ist es verwunderlich, dass ein Werk von Gerhard Richter, dem ikonoklastischen Konzeptkünstler der 4096 FARBEN (1974), sich so nahtlos in einen Eingriff des 19. Jahrhunderts in eine Architektur des 13. Jahrhunderts einfügt? Der runde Abschluss der Südquerhäuser war traditionell der Heiligen Jungfrau geweiht, der obere Teil des Domfensters ist jedoch keine gotische Rosette. Ältere Querhausabschlüsse eigneten sich hin und wieder die überkommenen Symbole der Fortuna, der römischen Göttin des Wandels, an, mit deren Rad Zauberer regelmäßig die Welt auf den Kopf zu stellen pflegten.¹¹⁾ Für Kirchen stand das Rad der Fortuna jedoch für den unveränderlichen Charakter des Wandels per se. Wenn wir die Hoffnung hegen, unser neues Zeitalter durch jähnen Bruch herbeizuführen, so scheinen die mittelalterlichen Geister uns daran erinnern zu wollen, dass die Formen und Instanzen der Vermittlung sich wandeln, erstarken, stürzen, sich auflösen und wiedererstehen, die Kunst dabei aber stets dasselbe bekräftigt.

(Übersetzung: Bram Opstelten)



GERHARD RICHTER, CATHEDRAL
WINDOW / DOMFENSTER, 2007.

ten und Garten der Fiktionen», in *Kunst- und Kulturstadt Köln 07*, Köln tourismus GmbH und Öffentlichkeitsarbeit der Stadt Köln, 2007, S. 45.

8) Siehe z.B. Carolyn Rauch, «Pixels, Not Parables, for Cologne Cathedral's Stained Glass Window», in *Wired*, Nr. 15. 08, 24. August 2007. http://www.wired.com/culture/art/magazine/15-08/pl_arts

9) Der amerikanische Physiker Richard Feynman (1918–1988), der die Quantenmechanik breiteren Kreisen zugänglich gemacht hat, entwickelte eine genial vereinfachte Form der bildlichen Darstellung von komplexen Verhaltensformen in der Teilchenphysik. In einem Feynman-Diagramm ziehen sich Linien, die für die Geschichte einzelner Teilchen und Antiteilchen stehen, in einer Dimension von der Vergangenheit in die Zukunft, wobei sie sich entlang Vertices teilen, verwandeln und sämtlichen Möglichkeiten ihres Weges begegnen. Bei Richters sich wiederholendem Schema koexistieren die untersten zwölf Senkrechten mit ihrem jeweiligen Gegenstück, verschmelzen zu den sechs Senkrechten darüber und zerstreuen sich um den einen letzten Okulus der Rosette wie die Möglichkeiten eines Photons auf einer einsteinschen Reise von der Quelle zum Beobachter.

10) Besonders faszinierende Fragmente der Hochromanik sind nah beim Dom in der Basilika St. Andreas in der Komödienstrasse zu sehen.

11) Robert Graves, *The White Goddess: A Historical Grammar of Poetic Myth*, Farrar, Strauss and Giroux, New York 1975, S. 255.