

1.

Wir sind es gewohnt, unsere eigene Brutalität im Spiegel eines imaginierten Mittelalters reflektiert zu sehen. Die landläufige Vorstellungswelt jenes Jahrtausends, das sich zwischen dem Zusammenbruch des heidnischen Roms im 5. und Luthers Reformation im 16. Jahrhundert schiebt, ist über das Mem des von Quentin Tarantino geprägten *Going Medieval* («ausrasen») 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 altvertrauten 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. Jahrhun-

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
Rotbuchenholz, 37,7 x 24,5 cm.

dert typischste Protagonist des Romans, der Medikamentenabhängige Milgrim, ein regelrechter Sklave des CIA-Söldners Brown, findet, eingenäht 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 funkelnden 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 Ketzern des freien Geistes beziehungsweise mit Quintin, 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 AMORKNABEN, 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 dostojewskischen Antihelden (1522) schien in eine andere Zeit zu gehören als der glatt rasierte, unpräntöse 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 schwebt.

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 Urhebererschaft der Reformation ging.

War die Inaugurierung der Moderne nur ein Höhepunkt von mehreren in der auf verschlungenen Beziehungsgeflechten 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 Vielfältigung und Verbreitung seines Konterfeis und einer genau durch-



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.

dachten Symbologie – mit Hilfe der 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 mystischen 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 abendländischen 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 harret 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 11 263 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 Bekenntnis 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 ehemals 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 Romantik schmückten und 1945 durch Bomben 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 jähren 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)



1) William Gibson, *Quellcode*, Klett-Cotta-Verlag, Stuttgart 2007, S. 65.

2) Ebenda, S. 65.

3) Siehe Martin, Douglas, «Norman Cohn, Historian, Dies at 92», in *The New York Times*, 27. August 2007, und Paul Lay, «Norman Cohn», in *The Guardian Unlimited*, 9. August 2007.

4) Norman Cohn, *Das neue irdische Paradies. Revolutionärer Millenarismus und mystischer Anarchismus im mittelalterlichen Europa*, Rowohlt-Verlag, Reinbek bei Hamburg 1986.

5) Gibson, op. cit., S. 391.

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

7) Sebastian Tautkus, «Friedhof der Fak-

GERHARD RICHTER, CATHEDRAL WINDOW / DOMFENSTER, 2007.

ten und Garten der Fiktionen», in *Kunst- und Kulturstadt Köln 07*, KölnTourismus 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, Straus and Giroux, New York 1975, S. 255.