

Wie Gott verortet wurde

Was die Perspektive in der Kunst bewirkte

- theologisch und politisch

Andreas Mertin

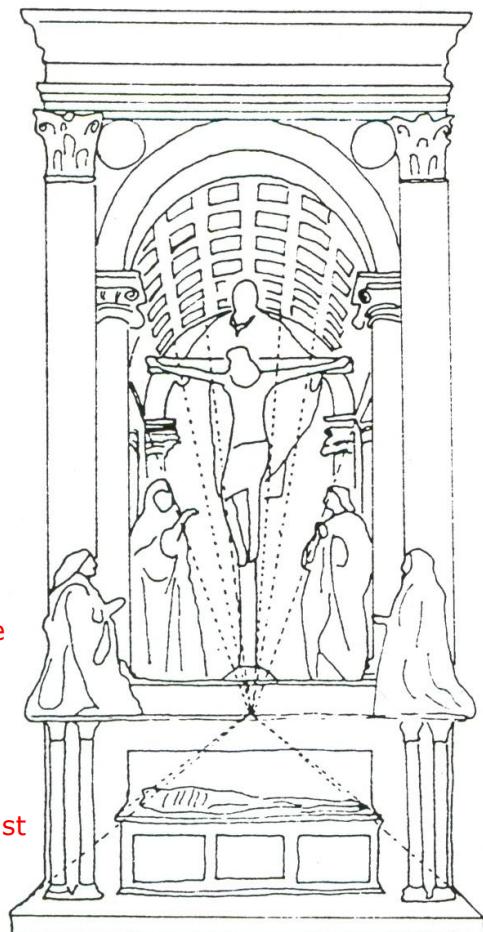
Ich möchte im Folgenden anhand von zwei Werken desselben Künstlers der Frührenaissance der Frage nachgehen, wie es dazu kam, dass Gott in der Bildenden Kunst verortet wurde und was das für politische und theologische Folgen hatte.

I. Religiöse Verortungen

- a. John Lennons Gott
- b. Am Anfang: ein Fresko?
- c. Der Künstler Masaccio
- d. Die Auftraggeber
- e. Das Fresko
- f. Lektüren
- g. Religiöse Verdinglichung und Ent-Sakralisierung
- h. Günther Anders Deutung des Trinitätsfresko

II. Politische Verortungen

- a. Der Auftrag zur Ausmalung der Brancacci-Kapelle
- b. Der Auftrag als politische Machtgeste
- c. Massacrios Arbeiten in der Brancacci-Kapelle
- d. Die Geschichte von der Doppeldrachme
- e. Die Zinsgroschengeschichte in der Bildenden Kunst
- f. Masaccios Version der Zinsgroschengeschichte
- g. Steuerstreit in Florenz
- h. Die politische Verortungen durch Kunst



I. Religiöse Verortungen

a) John Lennons Gott

In seinem Text «**Von Imagination und Wissen, Politik und Kunst, Realismus und Sehnsucht oder Glaube und Frieden in Songs von John Lennon und Bob Dylan**» setzt sich Matthias Surall in dieser Ausgabe u.a. mit **John Lennons Lied «God»** aus dem Jahr 1970 auseinander. John Lennon stellt darin fest, dass Gott für ihn nur ein Konzept ist und verabschiedet sich dann von vielen Konzepten, die ihn nicht mehr interessieren (u.a. das Projekt der Beatles) und die er nun in seiner Imagination vor sich aufreihrt und sagt: Das alles spielt für mich keine Rolle mehr, denn

*I just believe in me
Yoko and me
and that's reality.*

Das ist bemerkenswert – jedoch nicht so, wie John Lennon es uns vorstellt. Er predigt ja nur den Reduktionismus aufs Privateste: «Der Einzige und seine Einzige» - frei nach Max Stirner.¹ Bei Stirner hätte Lennon freilich lernen können, dass es nach der Kritik der religiösen Größen auch darum geht, *das Jenseits in uns* aufzuklären: „Das Jenseits außer Uns ist allerdings weggefegt, und das große Unternehmen der Aufklärer vollbracht; allein das Jenseits in Uns ist ein neuer Himmel geworden und ruft Uns zu neuen Himmelstürmen auf“. Das war freilich nicht Lennons Sache. Bei ihm wirkt alles fast schon ein wenig spießig und kleinbürgerlich. Mich interessiert nun die Geste, mit der Lennon die Götzen/Konzepte der Welt vor sich aufreihrt und im imaginären Raum platziert, um sich zu ihnen verhalten zu können. Was ist das für eine Geste?

*I don't believe in Magic
I don't believe in I-Ching
I don't believe in Bible
I don't believe in Tarot
I don't believe in Hitler
I don't believe in Jesus
I don't believe in Kennedy
I don't believe in Buddha*

*I don't believe in Mantra
I don't believe in Gita
I don't believe in Yoga
I don't believe in Kings
I don't believe in Elvis
I don't believe in Zimmerman
I don't believe in Beatles.*

b) Am Anfang: ein Fresko?

Meine etwas kühne These ist: diese Geste ist das Ergebnis einer Entwicklung, die 1425 mit einem ganz konkreten Fresko in Florenz beginnt, welches erst spät in seiner Bedeutung begriffen wurde und dennoch seine Wirkung entfaltet hat. Ein Fresko, das Gott erstmals zu einem «Ding» im Raum machte, ein «Ding», über das man verfügen, das man platzieren kann. Es ist ein Paukenschlag in der Kunst – niemand hat zuvor derartiges geschaffen, es hätte auch niemand gewagt. Aber kaum jemand hat die Ungeheuerlichkeit des Bildes begriffen. Einige waren ganz begeistert von der Großartigkeit des Freskos an sich – es war ein großer Schritt in der Kunst durch die erstmalige Anwendung jener Perspektivkonstruktion, die Filippo Brunelleschi entdeckt hatte. Aber die theologischen Implikationen verstand man nicht. Man hatte doch nur ein neues Bild an die Wand gemalt, wie schon Millionen Bilder in den 50.000 Jahren Geschichte der Kunst zuvor.

Und doch war dieses Mal alles anders. Giorgio Vasari, der erste, der eine Kunst-Biografie-Geschichte geschrieben hat, bekam von der theologischen Brisanz gar nichts mit, zumindest wird in seinen «**Lebensbeschreibungen der berühmtesten Maler, Bildhauer und Baumeister**»² dieses Fresko gar nicht erwähnt, obwohl er dessen Urheber in seinem Buch ein eigenes Kapitel widmet und ihn ausgiebig würdigt. Später hat er sogar als Kunstbeauftragter von Florenz bei der Renovierung von Santa Maria Novella 1565 bis 1571 einfach ein Altarbild vor das Fresko gestellt, so dass man es bis 1860 dreihundert Jahre lang gar nicht mehr betrachten konnte. Inzwischen ist es restauriert und wieder an seinem ursprünglichen Ort, an dem man zumindest seine Perspektive würdigen kann.



↑	↑	↑
Fresko	Kruzifix	Kruzifix
Masaccio	Brunelleschi	Giotto

Und doch war mit diesem Bild das geleistet, was Karl Marx erst 400 Jahre später in der Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie für sich und die marxistische Bewegung reklamierte:

«*die Kritik der Religion ist im Wesentlichen beendigt*»³.

Aber ein Fresko schaffte das schon 1425 in der Frührenaissance – auch wenn das der Künstler gar nicht beabsichtigt hatte, sondern Zeit seines kurzen Lebens ganz im Ordo der Kirche verblieb. Bei ihm zeigt sich sehr deutlich der Unterschied zwischen *intentio auctoris*, *intentio operis* und *intentio lectoris*.

c) Der Künstler Masaccio

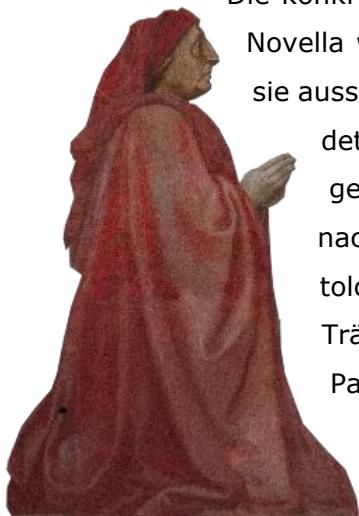
Der Künstler **Masaccio** (eigentlich Tommaso di ser Giovanni di Mone di Andreuccio), ist zu dem Zeitpunkt, an dem er mit der Erstellung des Freskos beauftragt wird, gerade einmal 24 Jahre alt. Dass er in der Kirche Santa Maria Novella, in der schon der damals bereits legendäre **Giotto di Bondone** (1276-1337) und der damals schon renommierte **Filippo Brunelleschi** (1377-1446) gearbeitet und bedeutsame Werke hinterlassen hatten, überhaupt ein Fresko anbringen darf, muss als große Auszeichnung gewertet werden. Er muss seinen Auftraggeber:innen einen Entwurf vorgelegt haben, die diese überzeugte. Um 1420 waren außerordentliche viele herausragende Künstler in Florenz tätig und Masaccio hatte bis dahin erst wenige Kunstwerke erstellt. Vielleicht hat Masaccio die Auftraggeber:innen damit überzeugt, dass sie von ihm das erste Kunstwerk in der gerade erst experimentell erkundeten Kunst der Perspektivkonstruktion bekommen würden, etwas, was das Werk von allen anderen Arbeiten in der Kirche unterscheiden würde.



Vasari vermutet bei der linken Figur ein Selbstporträt von Masaccio

d) Die Auftraggeber

Die konkreten Auftraggeber:innen des Freskos in Santa Maria Novella waren lange nicht bekannt, man wusste zwar, wie sie aussahen (weil Masaccio sie ja auf dem Fresko abgebildet hatte), aber ihre Namen kannte man nicht. Vorgeschlagen wurden nun in der jüngsten Zeit nach Aktenfunden im Stadtarchiv Berto di Bartolomeo Del Banderaio und dessen Frau Sandra. Träfe das zu, dann würde hier keines adeligen Paars gedacht und auch keines reichen Kaufmannpaars, sondern einem "Banderaio", einem florentinischen Hersteller von (vermutlich liturgischen) Flaggen und Fahnen.



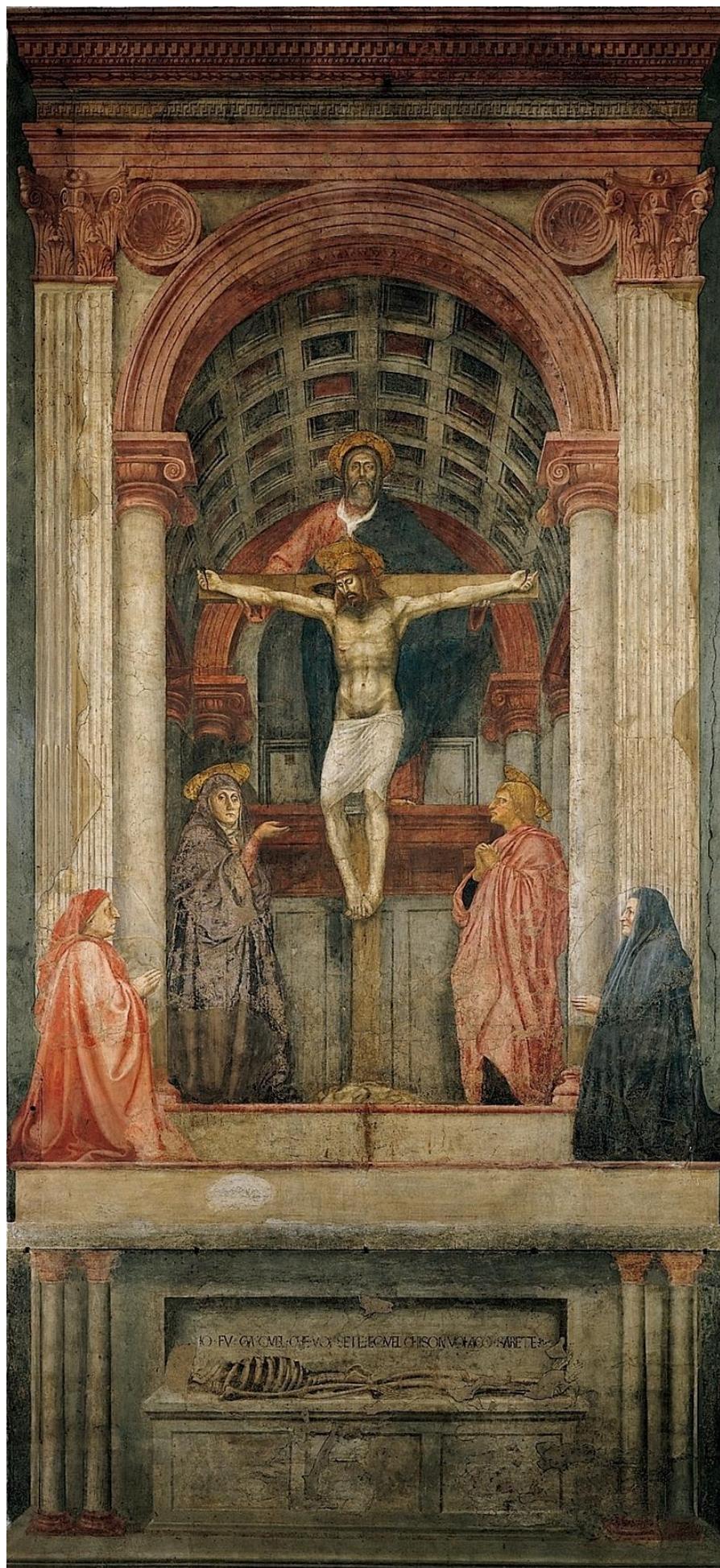
Was wir aber erahnen können, sind die Intentionen, die das Stifterpaar bewegt haben, das Fresko in Auftrag zu geben. Es ist erkennbar ein *Memento Mori*. Derartige Mahnungen waren seit den Zeiten der Pest in Florenz (also seit 1348) nicht unüblich. Dem Fresko ist dementsprechend ein von Masaccio gemaltes (!) Skelett auf einem Sarkophag beigegeben, auf dem man folgende Inschrift auf Latein findet:

*„IO FU GIA QUEL CHE VOI SETE EQUEL CHISON VOI ANCO SARETE“
„Ich war einst, was ihr seid,
und was ich bin, werdet auch ihr sein“*



Damit ist der Rahmen abgesteckt und der Kontext klar. Der von Martin Luther so genannte «Gnadenstuhl» steht für die Zusage, dass jeder Mensch durch Christus als Teil der Trinität Gnade und Seligkeit erlangen kann, Darauf verlassen sich die Auftraggeber:innen und geben diese Gewissheit als zu memorierende Mahnung an die Betrachter:innen des Freskos weiter.

e) Das Fresko



MASACCIO
Trinität, 1425-28
Fresko, 640x317 cm
Santa Maria Novella,
Florenz

f) Lektüren

Alexander Perrig hat vor 40 Jahren einen überaus lesenswerten Text über Masaccios Trinitätsfresco und den Sinn der Zentralperspektive mit folgenden Worten eröffnet:

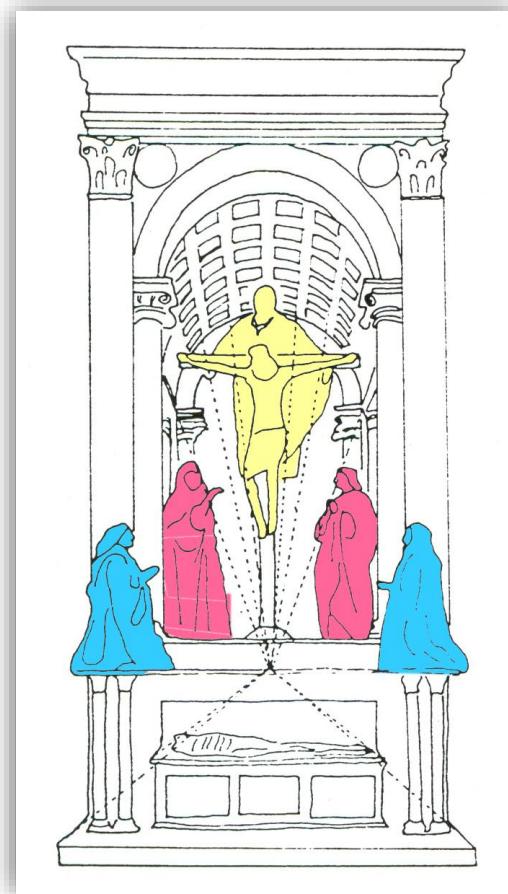
Als das womöglich erste Fresko, dessen Bildraum nach zentralperspektivischen Regeln konstruiert worden ist, zählt Masaccios (1401-28) «Trinità» zu den meistkommentierten Berühmtheiten der europäischen Kunst. Sie ist auch eine der irritierendsten.

Betrachten wir sie von dem Standort aus, den ihre Perspektive uns anscheinend anweist, meinen wir, in eine die linke Kirchenschiffwand durchbrechende, erhöhte Kapelle zu blicken, vor deren Eingangspilastern zwei einander zugewandte Personen lebensecht knien und unter deren Tonnengewölbe drei weitere Personen ebenso lebensecht stehen, um eine vierte, tot am Kreuz hängende, zu betrauern bzw. abzustützen.

Natürlich ist uns bewusst, dass es sich bei den vier Einwohnern der Kapelle um Gottvater und -sohn (zwischen deren Häuptern die Taube des Heiligen Geistes erscheint) sowie die Gottesmutter Maria und den Evangelisten Johannes handelt. Aber wir sind nicht unbedingt darauf gefasst, diese himmlischen Personen den beiden zeitgenössisch gekleideten irdischen an Größe, Volumen und Gewicht, Stofflichkeit und Farbe gleichgeartet und außerdem so nahe vorzufinden, als wäre nur ein Treppenschritt vonnöten, um in Tuchfühlung mit ihnen zu kommen.

Zumal von einer Darstellung der göttlichen Dreifaltigkeit möchte man alles, nur nicht solche Konformität mit Menschlichem erwarten. Ihresgleichen fällt jedenfalls aus dem Rahmen des bis dahin Bekannten heraus.⁴

Das ist es, was wir vor uns sehen, aber in seiner theologischen Zumutung kaum begreifen können. Für einen Menschen des beginnenden 15. Jahrhunderts muss dies ein ungeheuerlicher Anblick gewesen sein: Er war nur zwei relativ kleine Schritte von den drei Personen der Trinität entfernt, die sich scheinbar im selben Raum wie er selbst befanden. Sie waren quasi für ihn greifbar nahe. Bis in die Zeiten Giottos hatte man in der Kunst alles getan, um diese Verweichlung der Realitätsebenen (des Alltags und des Glaubens) zu vermeiden. Und nun begegnete man nicht nur Jesus Christus, sondern auch Gottvater im Raum sozusagen auf Augenhöhe. Trinitätsdarstellungen standen immer in der Gefahr, das eigentlich nicht Darstellbare auf eine menschliche Wahrnehmungsebene zu reduzieren:



Schema des Bildes – nach Wikipedia



«Die Darstellungsform soll den Betrachtern dazu verhelfen, sich das Geheimnis der Dreifaltigkeit Gottes (Trinität) besser vorstellen zu können: Gott-Vater präsentiert seinen Sohn Jesus Christus den Menschen als denjenigen, der für ihre Sünden am Kreuz gestorben ist. Der Heilige Geist ist das Band zwischen Gott-Vater und Gott-Sohn; er selbst ist die dritte Person der Trinität. Der christliche Glaube lehrt den Glauben an einen Gott, der in sich dreifaltig ist: ein Gott in drei Personen, die drei Personen des einen Gottes.

Der Begriff „Gnadenstuhl“ stammt von Martin Luther als Übersetzung für *propitiatorium*, dem goldenen Deckelaufsatz auf der Bundeslade (*Ex 25,17ff. LUT*). Im Anschluss an den Begriff Gnadenstuhl hat Luther auch den Begriff „Gnadenthon“ gebildet. In Röm 3,25 LUT wird in Übersetzung von *ἱλαστήριον* („hilastérion“) damit Christus bezeichnet, durch den – Luther zufolge – jeder Mensch Gnade und Seligkeit erlangt.» [Wikipedia, Art, [Gnadenstuhl](#)]

Dabei muss man betonen, dass nicht die Trinitätsdarstellung als solche das befremdend Neuartige am Trinitäts-Fresko von Masaccio war. 50 Jahre zuvor hatte der ebenfalls in Florenz tätige Jacopo di Cione die nebenstehende – heute in London befindliche – Trinitätsdarstellung als zentrale Altartafel für die inzwischen abgerissene Kirche [San Pier Maggiore in Florenz](#) geschaffen. Hier sind aber für die Betrachter:innen noch einige Brüche eingearbeitet. Die Personen der Trinität befinden sich nicht im gleichen Raum wie sie und Gottvater hat in einer geradezu surrealen Geste während er doch eigentlich das Kreuz trägt auch noch die rechte Hand zum Segensgestus erhoben. Die Taube des Heiligen Geistes ist in einem irrealen Körperverhältnis zum Gekreuzigten dargestellt. Und das ist kein Versagen des Künstlers, vielmehr sind es Marker, damit die Betrachter:innen das Bild nicht mit einer alltagsweltlichen Realität verwechseln. Für Künstler:innen war die Darstellung der Trinität immer eine Herausforderung, was ab und an auch zu ziemlich skurrilen Bildern führte – wie etwa zum Gott mit drei Gesichtern bei Jerónimo Cósida aus dem Jahr 1570. Es gab auch noch andere Darstellungen einer Figur mit drei Köpfen – was aber dann verboten wurde.



Jacopo di Cione
San Pier Maggiore Altartafel:
Die Trinität, 1370-71



Alexander Perrig fährt nun in seinem Text zu Masaccios Trinitätsfresko fort:

Umso erstaunlicher, dass das Unerhörte ausgerechnet in einer Kirche desjenigen Ordens auftritt, dem darüber, ob der dreifaltige Gott «richtig» als der Eine, Körperlose, Immaterielle gedacht und verehrt wurde, zu wachen oblag. Die Existenz dieses Freskos in einer der Hauptkirchen des Dominikanerordens wirkt in der Tat paradox. Zwar ist die Bezogenheit der Bildwelt auf einen bestimmten Betrachterstandort als solche nicht neu. Es gibt sie schon um 1305 in der Arenakapelle zu Padua (Choreingangswand), drei Jahrzehnte später u.a. auch in der Baroncelli-Kapelle von S. Croce zu Florenz. Sie ist die logische Konsequenz einer Kunst, die statt einseitig an Verstand und Erinnerungsvermögen des Betrachters auch an dessen Wirklichkeitssinn appelliert.⁵

Aber sowohl in Padua wie bei Santa Croce in Florenz befinden wir uns in einem franziskanischen Kontext. Das ist bei der Dominikanerkirche Santa Maria Novella in Florenz nicht so. Hier sind wir im Reich der Dominikaner. Und die sind auch bildpropagandistisch stolz darauf, über den wahren Glauben zu wachen. Und man fragt sich tatsächlich: wie konnten dieselben Dominikaner ein Fresko wie das von Masaccio zulassen, wenn sie sich selbst in der Kapelle daneben als Wachhunde des rechten Glaubens präsentierten?



Als Protestant ist man ja einigermaßen schockiert, wenn man die spanische Kapelle in Santa Maria Novella betritt und einem die Glaubenswächter bei der Arbeit gezeigt werden. [Andrea da Firenze](#) (Andrea di Bonaiuto) malt hier in der rechten Hälfte seines Freskos das faktische Wirken der Dominikaner, beginnend mit dem Heiligen Dominikus, der eine Meute Hunde auf die Wölfe (gleich Glaubensabweichler:innen) hetzt, die eine Schafherde angegriffen haben. Die Hunde leiten sich vom Namensklang der Dominikaner ab: Domini canus – Hunde des Herrn.- Die Wachsamkeit des Ordens gegenüber der Ketzerei wird ebenfalls bildlich dargestellt in der Auseinandersetzung der Heiligen Petrus Martyr und Thomas von Aquin mit den Kettern und Heiden.

Wenn Gott das absolut Intelligible, reiner Geist ist, aus dem sich alles begründet, wie kann er dann in einer malerischen Fiktion als greifbare, leibhafte Figur in einer Weise dargestellt werden, die ihn nicht von anderen Menschen unterscheidet? Waren hier die Dominikaner nicht wachsam?

g) Religiöse Verdinglichung und Ent-Sakralisierung

Was verbindet nun John Lennons eingangs erwähntes Lied «God» mit Masaccios Trinitätsfresko in Santa Maria Novella in Florenz? Dazu muss man vielleicht noch einen weiteren Zwischenschritt machen. Im Bremer Weserburg-Museum gibt es mehrere Artefakte des leider viel zu früh gestorbenen Künstlers (und Theologen) Thomas Lehnerer (1955-1995). Eines der Objekte ist ein Glasschrank, der den schönen Titel «Die Religion gehört der Kirche nicht» trägt. Darin sind diverse als schön, heilig, magisch eingestufte Objekte platziert. Eine andere Arbeit, die das Kunstmuseum Liechtenstein zweigte, trägt den Titel Figurenkreis (die letzte Arbeit, die Lehnerer begonnen und noch zu Lebzeiten fertiggestellt hatte) und war eine Ansammlung sinngefüllter Objekte, die für Religion, Glaube, Magie, Spiritualität, aber auch für den Menschen selbst standen.



Screenshot aus dem Vorstellungsvideo des Kunstmuseums Liechtenstein
<https://vimeo.com/276843594?fl=pl&fe=sh>

Die Frage, die man sich stellen muss, ist die, wie ist so eine Platzierung überhaupt möglich? Flüstert nicht jedes dieser Objekte den Betrachtenden zu: «Du sollst kein anderes Objekt haben neben mir?» Die Kunstgeschichte und ihre religiöse Ausschmückung sind gefüllt mit Erzählungen über Menschen, die missbräuchlich religiöse Objekte de-kontextualisieren und deshalb von Gott bestraft werden. Das sind oftmals antisemitische Erzählungen, **weil Juden angeblich christliche Bilder de-sakralisiert hatten**, oftmals geht es aber nur um volkstümliche Gedankenlosigkeit im Umgang mit «heiligen» Objekten. Darin bewahrt sich aber auch eine Erinnerung an Zeiten, als Bilder mehr waren als nur Kunstobjekte, die man irgendwo in der Wohnung oder im Museum aufstellte. Sie waren erfüllt von einer Macht, die die Wirklichkeit verändern konnte. Man mag den Glauben daran aus heutiger aufgeklärter Sicht für naiv halten, aber dennoch war es eine Realität, um noch einmal auf John Lennon anzuspielen: *I just believe in God, Jesus and God and and that's reality.* In Byzanz wurden im 8. Jahrhundert Ikonen auf die Stadtmauern gestellt, weil sie in der Lage waren, den Feind abzuhalten, im Kloster von Unterlinden sollte **Grünwalds Bild mit der Kreuzigung Jesu die an Mutterkornpilzvergiftung Erkrankten unmittelbar heilen.**

Im Museum (selbst wenn es sich wie etwa in Unterlinden um eine ehemalige Kirche handelt) ist die religiöse Funktion freilich kastriert, nahezu ihrer gesamten religiösen Potenz beraubt, sie entfaltet keine religiöse Bedeutung mehr, es ist eine bloße Erinnerung an frühere Zeiten. Man kann das am konkreten Verhalten der Menschen vor den Bildern beobachten. Niemand hat des drastischer formuliert als Georg Friedrich Wilhelm Hegel in seiner Ästhetik:

Man kann wohl hoffen, dass die Kunst immer mehr steigen und sich vollenden werde, aber ihre Form hat aufgehört, das höchste Bedürfnis des Geistes zu sein. Mögen wir die griechischen Götterbilder noch so vortrefflich finden und Gottvater, Christus, Maria noch so würdig und voll - endet dargestellt sehen - es hilft nichts, unser Knie beugen wir doch nicht mehr.⁶

Das ist nicht zuletzt der Sinn und die Aufgabe des Museums – die De-Kontextualisierung von Sakralität und die Fokussierung auf den ästhetischen Schein. Das Museum ist so gesehen der Todfeind des Religiösen – selbst wenn es ein Diözesanmuseum ist. Es tötet nicht das Objekt (wie manche Banausen in der Kirche meinen, wenn sie von Musealisierung sprechen), es bringt aber seinen religiösen Glutkern zum Erlöschen und lässt uns dafür die ästhetischen Gehalte wesentlich besser wahrnehmen. Es setzt die Kunst als Kunst frei.

Und all das beginnt mit Masaccios Trinitätsfresko von 1425. Sicher, 120 Jahre zuvor hatte bereits Giotto, ebenfalls in Santa Maria Novella in Florenz, einen fast ähnlichen ikonoklastischen Akt am religiösen Bild vollzogen, aber der liess sich noch abfedern und theologisch rechtfertigen.

Als Giotto sich vom byzantinischen Malstil seines Meisters Cimabue (1240-1302) abwandte und dem Naturalismus zuwandte, stellte er notwendig die Religion vom Kopf auf die Füße. Nun wurde nicht mehr der Mensch nach dem Bild Gottes entworfen, sondern der Gott gewordene Mensch nach dem Bild des Menschen. Ein erster revolutionärer Schritt, den Feuerbach dann später als «Projektion» benennen sollte. Cimabue hätte sicher naturalistisch malen können, aber er wollte verhindern, dass Gott wie ein einfacher Mensch am Kreuz betrachtet wird. Sein Kruzifix sollte der Anlass sein, quasi durch es hindurch über Gott und sein Erlösungswerk nachzudenken. Das sah Giotto anders. Wenn Gott Mensch geworden war, dann musste er auch nach dem Bild eines Menschen gemalt werden. Auch für den Gottmenschen galt das Maß des Menschlichen.



Von Michael Lenz - Eigenes Werk, CC BY-SA 4.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=58186745>



Aber der so gemalte Gottmensch befand sich zwar im Kirchenraum, in dem sich auch die Gläubigen bewegten, aber er war nicht im Raum der Menschen. Er blieb ein Gegenstand des Glaubens, nur dass er wesentlich realistischer als bisher präsentiert wurde. Nun konnte man sich das Geschehen plastisch vorstellen. Es ist aber deutlich, dass Masaccio 100 Jahre später weit darüber hinaus geht.

h) Günther Anders Deutung des Trinitätsfresko

Wie weit er geht, das hat der jüdische Schriftsteller und Kunstkritiker Günther Andreas 1954 bei seinem Besuch in Florenz in einem Text festgehalten, der mich bis heute fasziniert, weil er etwas gesehen hat, was so viele Betrachter:innen des Freskos vor ihm nicht gemerkt haben:

„In dem kunstgeschichtlichen Augenblicke, in dem die Malerei die Raumbreite erobert hat, hat sie damit den Raum der Kirche negiert ... Im Augenblicke, in dem perspektivisch konzipierte Fresken die Innenwände des Gotteshauses schmücken, werden diese zu ‚Durchblicken‘, und zwar zu Durchblicken ins Diesseits ... Letztlich sind die Kirchenfresken von Masaccio ... Verleugnungen des Begriffes der Transzendenz, bildgewordene Häresien. Häresien, die sich kein noch so kühner Philosoph der Epoche, auch keiner der folgenden Jahrhunderte, hätte herausnehmen dürfen.“ ...

„Das gilt ganz besonders von dem berühmten Fresko in der Santa Maria della Novella. Denn da Masaccio hier den Schöpfergott in einem gebauten Rundbogen unterbringt, weist er ihm ja einen Platz innerhalb der von ihm geschaffenen Welt zu, macht er ihn also gewissermaßen zu einem Ding unter Dingen, nein, schlimmer als das: zu einem Dinge, das nun innerhalb eines von Menschenhand hergestellten Objektes (eben des Rundbogens) seinen Platz einnimmt. ... Wenn solche Darstellung kein haarsträubendes Sakrileg ist, dann weiß ich nicht, was ein Sakrileg ist.“⁷

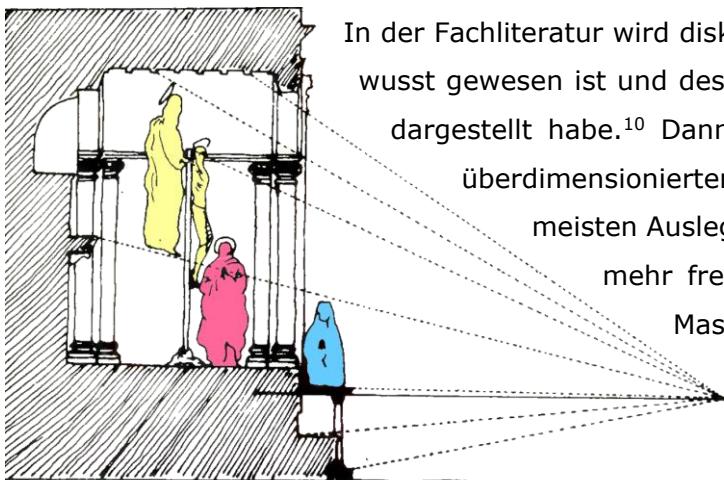
Günter Anders hat recht. Zunächst einmal macht die sich schon bei Giotto anzeichnende Verortung der religiösen Erzählungen im Raum diese zu nahezu cineastischen Ereignissen. Es ist, als ob eine Filmkamera dabei gewesen und das Geschehen festgehalten hätte. Das dargestellte Ereignis wird ikonisch.

Damit tritt aber ein Problem auf, das noch 500 Jahre später Karl Barth in der Kirchlichen Dogmatik beschäftigen wird, denn nun stellt sich der Betrachtende das sich Ereignende nach dem Bilde vor, auf das er blickt, er fixiert ein eigentlich dynamisch entworfenes bzw. dynamisch zu verstehendes Geschehen, er verdinglicht es:

Diese entscheidende Aufgabe der Predigt im Gottesdienst lässt die Anwesenheit von figürlichen Darstellungen Jesu Christi im Versammlungsraum der Gemeinde als nicht wünschenswert erscheinen. Ist es nämlich vermeidlich, dass solche Kunstwerke das Auge und damit die bewusste oder unbewusste Aufmerksamkeit der hörenden Gemeinde in ihrer Statik beharrlich auf sich ziehen und auf eine bestimmte, dem betreffenden Künstler in guten Treuen vorschwebende Anschauung Jesu Christi fixieren? Dieser Vorgang ist aus zwei Gründen bedenklich: die Gemeinde soll eben nicht, wie es durch das figürliche Christusbild notwendig geschieht, bei einer bestimmten Vorstellung von ihm festgehalten, sondern durch die in ihrem Leben fortgehende, nach jedem vorläufigen Amen ein anderes Mal neu aufzunehmende Verkündigung seiner Geschichte als seiner Geschichte mit uns dazu angeleitet werden, seiner lebendigen Selbstbezeugung von einer Erkenntnis zur anderen zu folgen. Vor allem aber: Welche bildende Kunst, und wäre sie die vortrefflichste, verfügt über ein Mittel, Jesus Christus in seiner Wahrheit, nämlich in seiner Einheit als Gottes- und Menschensohn sichtbar zu machen? Sie wird notwendig, entweder (etwa mit den großen Italienern) abstrahierend auf seine Göttlichkeit bedacht, auf die doketistische, oder aber (etwa mit Rembrandt) ebenso abstrahierend auf seine Menschlichkeit ausgerichtet, auf die ebionitische Seite fallen, d.h. aber: sie wird notwendig (und das auch beim frömmsten Willen!) Irrlehre vortragen.⁸

Karl Barth und Günther Anders beharren auf demselben Moment: dass mit der Visualisierung sich eine Verdinglichung vollzieht, die dem abgebildeten «Ding» (Gottvater, Gottmensch) nicht angemessen ist. Während Karl Barth dies – in reformierter Perspektive – mit Entsetzen zur Kenntnis nimmt und dagegen protestiert, sieht es Günther Anders – aus jüdischer Perspektive – mit Erstaunen und fragt sich, wie die Christen, die es doch besser wissen müssten, dies haben zulassen können. Haben sie nicht gemerkt, was sie da machten? Diese Frage der mit den Bildern sich vollziehenden Verdinglichung – die ja schon der Kern des biblischen Bilderverbots ist – stellt sich bei den Bildern von Masaccio noch einmal verschärft.

Das alttestament(lische) Bilderverbot hat neben seiner theologischen Seite eine ästhetische. Dass man sich kein Bild, nämlich keines von etwas machen soll, sagt zugleich, kein solches Bild sei möglich.⁹



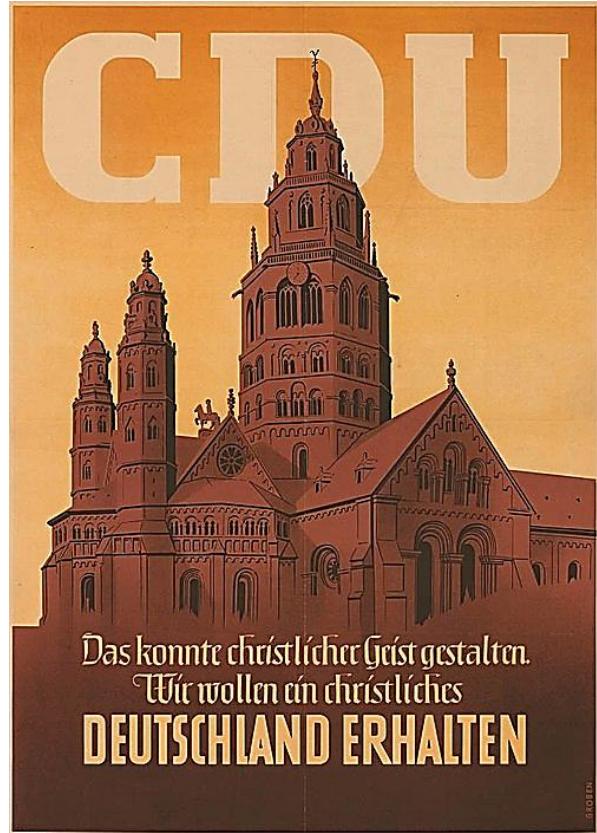
In der Fachliteratur wird diskutiert, ob Masaccio sich des Problems bewusst gewesen ist und deshalb Gottvater im Bild ortlos (un-geortet) dargestellt habe.¹⁰ Dann würde Gottvater eben nicht auf einem überdimensionierten Altar im Hintergrund stehen (wie die meisten Ausleger:innen meinen), sondern er würde vielmehr frei im Raum schweben. So gesehen hätte Masaccio eine Verortung Gottes gerade durch Anwendung der Perspektivkonstruktion vermieden. Bewiesen ist diese Theorie aber nicht.

II. Politische Verortungen

Kann Gott nicht nur räumlich (wie auf Masaccios Trinitätsfresko), sondern auch politisch verortet werden? Ist Gott in den politischen Szenarien der Welt ein Linker, ein Rechter oder ein Vertreter der gemäßigten Mitte? Ist er Revolutionär oder Reaktionär? Bevorzugt er den **religiösen Sozialismus** oder ist er ein **christlicher Nationalist**? Hält er sich aus allen politischen Konflikten heraus oder ist er Partei im Rahmen der Weltrevolution? Natürlich kann man all das nicht wissen – es sei denn, die sich Äußernden wären religiöse Sozialist:innen, christliche Nationalist:innen, lutherische Vertreter:innen der Zwei-Reiche-Lehre oder reformierte Vertreter:innen des konzentrischen Modells von Christengemeinde und Bürgergemeinde. Folgt man den diversen Debatten, ist man überrascht, wie viele Menschen davon überzeugt sind, genau wissen zu können, wie und wo Gott politisch Partei ergreift. Wir haben politische Parteien in Deutschland, die den Bezug auf den «christlichen» Geist» in ihrem Parteinamen haben. Sicher nur als regulative Idee, aber sie meinen, ihre Politik repräsentiere besser als die anderer Parteien jene Ideen, für die der «christliche Gott» (ein schreckliches Wort) steht.

Auch die in Lateinamerika entstandene Befreiungstheologie verbindet christliche Botschaft mit Politik, genauer mit sozialer Analyse und betont, dass Gottes Heil nicht nur geistlich, sondern auch politisch, wirtschaftlich und gesellschaftlich wirksam sein soll. Zentrale Anliegen sind die „Option für die Armen“, der Einsatz für soziale Gerechtigkeit sowie die Kritik an struktureller Ausbeutung und Unterdrückung. Die Bibel wird dabei im Licht konkreter Lebenserfahrungen gedeutet, wobei Jesus Christus als Befreier verstanden wird, der zur aktiven Veränderung ungerechter Verhältnisse aufruft.

All dies gehört zu den Verortungen Gottes. Manchmal sind es ganz banale Dinge, etwa eine Stadtbilddebatte. Oder hoch emotionale wie die Aufnahme von Fremden oder die Besteuerung der Reichen? Auf welcher Seite, so wird debattiert, steht da Gott? Die Frage zu beantworten heißt aber auch, Gott zu positionieren.





Der heutige Blick in die Brancacci-Kapelle nach der Renovierung

a) *Der Auftrag zur Ausmalung der Brancacci-Kapelle*

Die Frage ist nun, ob derartige politische Überlegungen auch eine Rolle spielten, als die Kunst die Perspektivkonstruktion entdeckte? Der zunächst wohl an Masaccios Lehrmeister und Freund Masolino (1383-1447) ergehende Auftrag für die Gestaltung der Brancacci-Kapelle in Florenz ist auf den ersten Blick unpolitischer Natur. Einer der bedeutenden Handelsherren von Florenz, Piero Brancacci hatte die Kapelle in Auftrag gegeben und soll nun mit einem Bildprogramm geehrt und erinnert werden.

Entsprechend seines Vornamens «Piero» sollen den Kern der Gestaltung der Kapelle Erzählungen rund um den Jünger und Apostel Petrus bilden. Und so wird Masolino (bzw. werden Masolino und Masaccio) den Auftraggeber, Felice Brancacci, dem Neffen des Pietro Brancacci ein Konzept vorgelegt haben. Auch wenn Geld bei den reichen Brancaccis vermutlich keine Rolle spielte, mussten die Kosten kalkuliert und der Arbeitsaufwand berechnet werden.¹¹ Und dann galt es «passende» Geschichten auszuwählen. Spontan fallen einem da natürlich die neutestamentlichen Erzählungen von der Berufung des Petrus ein, seine spektakuläre Verleugnung, seine Reue und die im Matthäus-.Evangelium überlieferte Erzählung von seinem am Kleinmut scheiternden Gang über das Wasser. Diese Erzählungen bildeten im Zyklus der Brancacci-Kapelle die ersten Bilder, sie wurden in der obersten Zeile von Masolino ausgeführt, sind aber heute nicht mehr erhalten.

	Berufung der Apostel Petrus und Andreas (MI) (zerstört)	Reue des Petrus (MI) (zerstört)	Verleugnung des Petrus (MI) (zerstört)	Jesus geht auf dem Wasser (MI) (zerstört)			
Vertreibung aus dem Paradies (Mc)	Der Zinsgroschen (Mc)	Predigt des Petrus (MI)		Taufe der Neubekehrten (Mc)	Heilung des Gelähmten (MI / Mc)	Erweckung der Tabitha (MI / Mc)	Sündenfall (MI)
Paulus besucht Petrus im Gefängnis (L)	Erweckung des Sohnes des Theophilus (Mc, L)	Petrus auf dem Thron (Mc)	Petrus heilt mit Schatten (Mc)	Tod des Hananias (Mc)	Kreuzigung des Petrus (L)	Petrus und Simon Magus vor Nero (L)	Befreiung des Petrus (L)

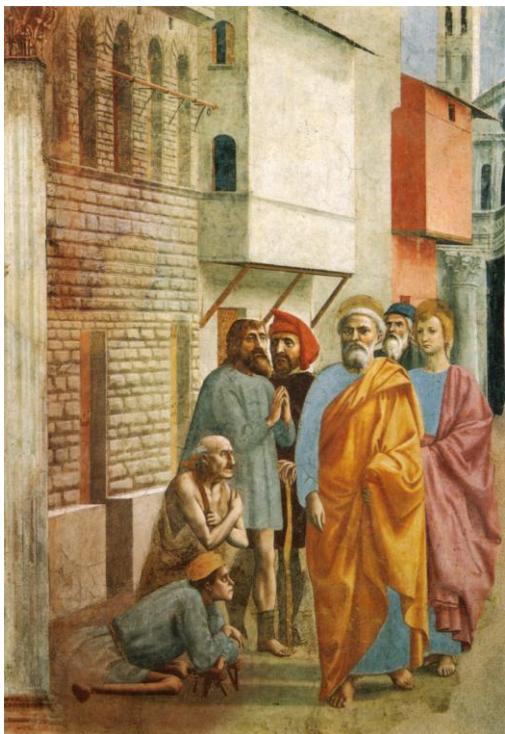
MI = Masolino, Mc = Masaccio, L = Lippi

In den Evangelien gibt es natürlich noch weitere Erzählungen mit Petrus als Protagonisten, etwa die uns im Folgenden vor allem interessierende Zinsgroschengeschichte bei Matthäus. Aber dann folgen natürlich die Erzählungen aus der Apostelgeschichte des Lukas, die heute vielleicht schon nicht mehr so präsent sind. Und dann natürlich noch die nachbiblischen Legendenbildungen, die in der für die Künstler wichtigen **Legenda Aurea** gebündelt sind. Gerahmt wird das Ganze von zwei Bildern von der Sündenfallsgeschichte, die den Betrachtenden deutlich machen sollten, warum überhaupt das ganze neutestamentliche Geschehen notwendig wurden.

- | | | | |
|--------------------------|-----|---------------------------------------|-----|
| • Sündenfall | AT | • Heilung des Gelähmten | ApG |
| • Vertreibung | AT | • Erweckung der Tabitha | ApG |
| • Berufung des Petrus | EV | • Petrus heilt mit Schatten | ApG |
| • Zinsgroschenerzählung | Mt | • Tod des Hananias | ApG |
| • Verleugnung des Petrus | Lk | • Befreiung des Petrus | ApG |
| • Reue des Petrus | Lk | • Erweckung des Sohnes des Theophilus | LA |
| • Petrus auf dem Wasser | MT | • Petrus auf dem Thron | LA |
| • Predigt des Petrus | ApG | • Paulus besucht Petrus im Gefängnis | LA |
| • Taufe der Neubekehrten | ApG | • Kreuzigung des Petrus | LA |
| | | • Petrus und Simon Magus vor Nero | LA |

b) *Der Auftrag als politische Machtgeste*

Florenz war Anfang des 15. Jahrhunderts offiziell eine Republik, tatsächlich aber von einflussreichen Familien beherrscht. Die Bankiersfamilie Medici bauten ab den 1430er Jahren eine faktische Vorherrschaft auf, während andere alte Patrizierfamilien ihre politische Bedeutung bedroht sahen – darunter auch die Brancacci. Die Familie Brancacci gehörte zu den wohlhabenden Kaufmanns- und Politikerfamilien. Felice Brancacci war politisch ein Gegner der Medici und unterstützte Fraktionen, die Cosimos wachsenden Einfluss einschränken wollten. Als Cosimo de' Medici nach seiner Vertreibung 1434 aus dem Exil zurückkehrte und die Macht in Florenz festigte, begann er systematisch, politische Gegner auszuschalten. Felice Brancacci wurde 1435 exiliert, später sogar in Abwesenheit zum Tode verurteilt. Sein Besitz wurde konfisziert, sein Name öffentlich diffamiert. In der Brancacci-Kapelle wurden Darstellungen zerstört oder übermalt, die eindeutig auf Felice Brancacci verwiesen. Die Ausmalung der Kapelle blieb jahrzehntelang unvollendet. Erst in den 1480er Jahren – nach einer politischen Rehabilitation der Familie – durfte Filippino Lippi die Fresken fertigstellen.



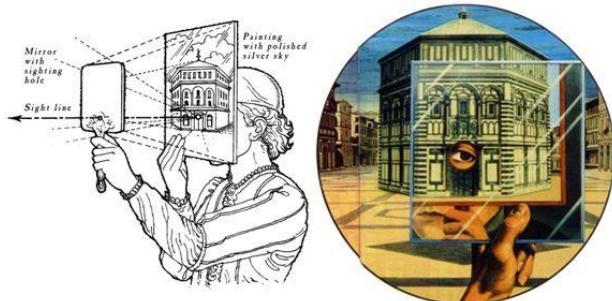
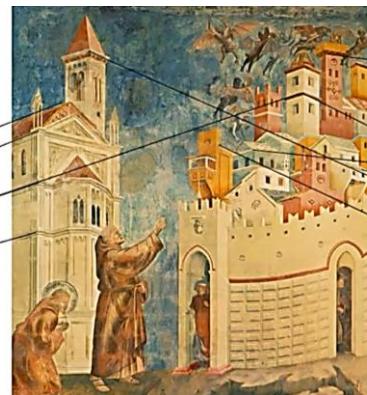
Masaccio:
Die Schattenheilung des Petrus

So gesehen war die Kapelle nicht nur ein religiöser Raum, sondern diente auch zur Selbstdarstellung und der Artikulation eines Machtanspruches und der Abweisung eines gegnerischen Machtanspruchs. Für den Auftraggeber war die Wahl des Themas – das Leben des Apostels Petrus – durchaus hochpolitisch: **Petrus galt als Symbol legitimer Autorität und der rechtmäßigen Führung der Gemeinschaft.** In Florenz wurde Petrus oft mit guter republikanischer Ordnung und Gesetzestreue verbunden. Damit inszenierte sich Felice Brancacci indirekt als Stütze des Staates und legitimer politischer Akteur – eine klare Konkurrenz zur Medici-Selbstinszenierung. Die Botschaft lautete: Es gibt eine Pflicht gegenüber der Republik – nicht bloß gegenüber einer Familie (wie den Medici). Nach Brancaccis Sturz wurden Porträts und Wappen entfernt oder übermalt, die Kapelle blieb zunächst unvollendet. Die Kunst wird zum politischen Schlachtfeld – sie Fresken wurden zwar nicht vollständig zerstört, aber sie wurden umgedeutet und ihre Fertigstellung verzögert.

Insofern kann man zusammenfassend sagen, dass die Brancacci-Kapelle zunächst ein politisches Manifest in Fresken war, später ein Opfer mediceischer Machtpolitik und dann wiederum aufgrund der künstlerischen Qualität der Arbeiten von Masaccio ein Schlüsselwerk, um zu verstehen, wie Renaissancekunst auch politisch gelesen werden muss.

c) *Masaccios Arbeiten in der Brancacci-Kapelle*

Alle Arbeiten Masaccios in der Brancacci-Kapelle zeichnen sich durch die konsequente Anwendung der Perspektivkonstruktion aus. Es fällt heutigen Betrachter:innen außerordentlich schwer, sich eine Welt vorzustellen, in der Künstler:innen die Perspektivkonstruktion noch nicht vollkommen beherrschten. Sie sahen die Perspektive freilich Tag für Tag, wenn sie sich durch die Welt bewegten, durch Florenz oder Gent, aber von den Prinzipien, von Fluchtlinien und Außenlinie wussten sie nichts. Natürlich versuchten sie, Perspektive darzustellen, intuitiv etwa bei Jan van Eyck auf dem Genter Altar oder bei Giotto bei seinen frühen Arbeiten in der Unterkirche von Assisi. Aber es blieb behelfsmäßig.



Erst der Florentiner Architekt Filippo Brunelleschi sollte Anfang des 15. Jahrhunderts der Konstruktion von Bildern in Experimenten auf die Spur kommen. Und sein junger Freund Masaccio saugte dies gierig auf und machte es für seine Bilder fruchtbar.

Aber es war nicht nur die Perspektivkonstruktion, die Masaccio für seine Zeit und die Nachwelt so interessant und überzeugend machte. Für die beginnende Renaissance gab es bestimmte Dinge, die außerordentlich wichtig waren. Schon im Blick auf Giotto wurde hervorgehoben, dass er begonnen hatte, dass er die byzantinische Malerei hinter sich ließ und sich an der Natur orientierte. Das wird auch für Masaccio in Anschlag gebracht. Aber darüber hinaus gab es weitere Topoi die ihn auszeichneten. Wie Masaccio damals wahrgenommen wurde zeigt ein Kunstkommentar des Humanisten und Philosophen **Christoforo Landino**, der 1480, also ein halbes Jahrhundert nach Masaccios Tod entstand. Er schreibt

»Masaccio war ein sehr guter **Nachahmer der Natur** (*Imitatore della natura*) mit großartiger **Reliefwirkung** (*Rilievo*) im Ganzen, ein guter **Gestalter** (*componitore*) und **rein ohne Verzierung** (*puro santa ornato*), denn er widmete sich ausschließlich der Nachahmung des Wahren und dem Rilievo seiner Figuren, Er war sicher genauso gut und begabt in Perspektive wie jeder andere zu seiner Zeit und arbeitete mit großer **Mühelosigkeit** (*facilita*)«.¹²

Hervorgehoben wird die Reliefwirkung, die durch Licht und Schatten erzeugte Raumwirkung. Auch die Schnörkellosigkeit wird hervorgehoben. Die Mühelosigkeit ist vielleicht das aus heutiger Sicht am schwersten zu beurteilende Qualität, aber sie meint eine ideale Kombination von Talent bzw. Begabung und erlernten Fähigkeiten. In der Summe ist es das, was Masaccio für seine Zeit und die Nachwelt auszeichnet.

d) Die Geschichte von der Doppeldrachme

Das Thema dieses Abschnitts ist ja die politische Verortung von Religion bzw. Gottes. Viele der Fresken in der Brancacci-Kapelle sind politisch aufgeladen, da sie nicht nur Geschichten aus dem Leben des Petrus erzählen, sondern zugleich auch mit Anspielungen auf zeitgenössische Personen, insbesondere aus Florenz versehen sind. Die Zinsgroschengeschichte in der Brancacci-Kapelle ist eine derartige politische Verortung der christlichen Lehre. Bevor ich darauf eingehe, möchte ich zunächst die Geschichte selbst in Erinnerung rufen.

Die **Erzählung von der Doppeldrachme** ist ein Sondergut des Evangelisten Matthäus. Sie findet sich nicht in den anderen Evangelien. Das Matthäus-Evangelium stammt aus einem jüdenchristlichen Milieu in Syrien, entstand etwa 80/90 n. Chr. und beschreibt Jesus von Nazaret als königlichen Messias sowie als Sohn Gottes. Erzähldramaturgisch verortet sich die Geschichte in jenem dritten Teil des Evangeliums, in dem Jesus bewusst seinem Leiden entgegengeht. Zunächst erzählt das 17. Kapitel von der Verklärung Jesu, gefolgt von einer Leidensankündigung Jesu. Dann kommt die Erzählung von der Doppeldrachme. Es geht weiter mit der Frage der Rang-Ordnung der Jünger und der notwendigen Demut.

Die Zinsgroschen-Erzählung lautet so:

Als sie nach Kafarnaum kamen, kamen die Leute, die die **Doppeldrachme** einsammeln, zu Petrus und fragten: »Zahlt euer Lehrer diese Steuer nicht?«

Er antwortete: »Doch!« Als er nach Hause zurückkehrte, kam Jesus ihm mit einer Frage zuvor: »Was meinst du, Simon? Von wem nehmen die Regierungen der Erde Abgaben oder **Kopfsteuer**, von den Landeskindern oder den Fremden?«

Er antwortete: »Von den Fremden.« Und Jesus fuhr fort: »Also sind die Landeskinder frei.

Doch damit wir ihnen keinen Anlass geben, geh' zum See, wirf eine Angel aus und nimm den ersten Fisch, der hochkommt. Öffne sein Maul und du wirst ein **Vierdrachmenstück** finden. Nimm es und gib es ihnen für mich und dich.«

Die Erzählung hat es in sich. Interessant ist dabei nicht nur der mirakulöse Fund der dann auch noch passenden Münze im Maul des Fisches. Viel interessanter ist es, die Frage zu beantworten, um welche Art von Steuern es sich eigentlich handelt. Die spontane Reaktion des Petrus zeigt ja, dass die Frage nach dieser Steuer für ihn durchaus legitim erscheint. Es kann also nicht um den Zoll gehen, der von Händlern erhoben wird. Vielmehr muss es entweder um die Kopfsteuer handeln (die von der römischen Besatzungsmacht erhoben wird) oder um die Tempelsteuer (die die religiöse Obrigkeit erhebt).

- 24 Ἐλθόντων δὲ αὐτῶν εἰς Καφαρναούμ προσῆλθον οἱ τὰ διδράχμα λαμβάνοντες τῷ Πέτρῳ καὶ εἴπαν· ὁ διδάσκαλος ὑμῶν οὐ τελεῖ [τὰ] διδράχμα;
- 25 λέγει· ναι. καὶ ἐλθόντα εἰς τὴν οἰκίαν προέφθασεν αὐτὸν ὁ Ἰησοῦς λέγων· τί σοι δοκεῖ, Σίμων; οἱ βασιλεῖς τῆς γῆς ἀπὸ τίνων λαμβάνουσιν τέλη ἢ **κῆνσον**; ἀπὸ τῶν οἰκιῶν αὐτῶν ἢ ἀπὸ τῶν ἀλλοτρίων;
- 26 εἰπόντος δὲ· ἀπὸ τῶν ἀλλοτρίων, ἔφη αὐτῷ ὁ Ἰησοῦς· ἄρα γε ἐλεύθεροι εἰσιν οἱ οἰκιοί.
- 27 ἵνα δὲ μὴ σκανδαλίσωμεν αὐτούς, πορευθεὶς εἰς θάλασσαν βάλε ἄγκιστρον καὶ τὸν ἀναβάντα πρῶτον ἰχθὺν ἄρον, καὶ ἀνοίξας τὸ στόμα αὐτοῦ εύρήσεις **στατῆρα**. ἐκεῖνον λαβὼν δός αὐτοῖς ἀντὶ ἔμου καὶ σοῦ.



Die merkwürdige Reaktion Jesu deutet dagegen scheinbar auf eine Steuer hin, die *nicht* von den Landeskindern erhoben wird. Handelt es sich also doch nicht um die Kopf- oder Tempelsteuer? Aber Steuern für Zoll machen für Jesus und seine Jünger doch gar keinen Sinn.

Worum geht es dann? Matthäus lässt Jesus hier sehr sophisticated argumentieren und mit großem Anspruch. Jesus weiß selbstverständlich, dass es um die Tempelsteuer (**διδραχμα**) geht. Aber er ist Gottes Sohn und damit Hausherr im Tempel. Wieso sollte er Steuern im eigenen Haus bezahlen, wenn die doch nur von Besuchern erhoben werden? Den frühen Christen ist der hinter dem Verwirrspiel von Jesus liegende Machtanspruch noch klar gewesen. Sie wussten aus Erzählungen, um welche Steuer es geht und mit welcher Logik Jesus sie in Frage stellt.

In den Jahrhunderten danach kann dieses Verständnis nicht mehr vorausgesetzt werden. Die Geschichte endet damit, dass Jesus (noch) keinen Skandal erregen will und Petrus daher die Steuer (**στατήρα**) zahlen lässt. Dass die Münze aus einem Fischmaul kommt, ist symbolisch, denn zur Zeit der Texterstellung war der Fisch ein Code-Wort für Jesus:

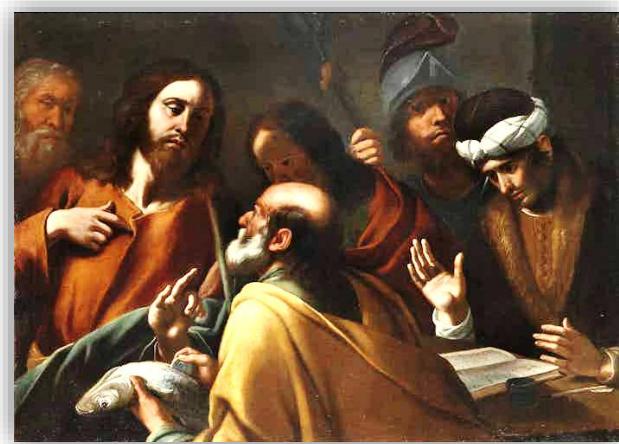
Ιησοῦς Χριστός Θεοῦ Υἱός Σωτήρ
Jesus Christus Gottes Sohn Erlöser.



e) Die Zinsgroschengeschichte in der bildenden Kunst

In der Bildenden Kunst kommt diese Erzählung von der Doppeldrachme eher selten vor. Häufiger wird unter dem Titel „Zinsgroschen“ Matthäus 22 dargestellt, also die Diskussion um die Kopfsteuer: „Gebt dem Kaiser, was des Kaisers ist“. Vielleicht liegt für die Künstler das Problem darin, dass die Geschichte drei Handlungsorte hat: der Platz, an dem Petrus auf den Steuereintreiber trifft, das Haus, in dem Petrus und Jesus reden und der See, aus dem Petrus den Fisch angelt. Es könnte aber auch sein, dass das Thema Steuern, nachdem das Christentum selbst Steuern erhob, politisch zu heikel war.

Zu den wenigen Spezialisten für die Umsetzung dieser Geschichte gehörten die Brüder Mattia und Gregorio Preti. Sie waren Caravaggisten, Barockmaler, von denen sich Mitte des 17. Jahrhunderts einige Bilder zu der Geschichte finden. Sie konzentrieren sich auf das Ende der Geschichte, als Petrus dem Steuer-Eintreiber (rechts auf dem Bild) das Vierdrachmenstück aus dem Bauch des Fisches übergibt – während er gleichzeitig mit Jesus spricht.



Die Wahl der Geschichte von der Doppeldrachme für die Ausgestaltung der Brancacci-Kapelle und dann auch noch auf einem großen Feld muss also einen besonderen Grund haben. Es dürfte sich um eine Vorgabe des Stifters gehandelt haben.



f) *Masaccios Version der Zinsgroschengeschichte*

Masaccio teilt 1425 das Bild – der Erzählung der Bibel folgend – **in drei Szenen**. Er weicht aber vom biblischen Text ab, indem er die gesamte Handlung ins Freie verlegt (sozusagen Öffentlichkeit herstellt), zudem nur einen einzigen Steuereintreiber zeigt und alle Jünger¹³ über die Steuerpflicht verhandeln lässt. In der Mitte des Freskos sehen wir die Diskussion in der Gruppe im Gegenüber zum Steuereintreiber. Dann schließt sich auf der linken Seite der Fang des Fisches durch Petrus an. Die Szene endet auf der rechten Seite mit der Übergabe der Steuer durch Petrus an den Steuereintreiber. Bemerkenswert ist, dass alle Protagonisten (auch der Steuereintreiber) barfuß sind. Die Dreiteilung des Bildes bedeutet, dass zwei Figuren mehrfach zu sehen sind. Am häufigsten sehen wir Petrus – was auch logisch ist, denn die Brancacci-Kapelle soll Geschichten aus dem Leben des Petrus erzählen. Zweimal taucht der Steuereintreiber auf, einmal in Rückenansicht bei seiner Frage an Petrus und dann in Frontalansicht bei dem Empfang der Steuer.

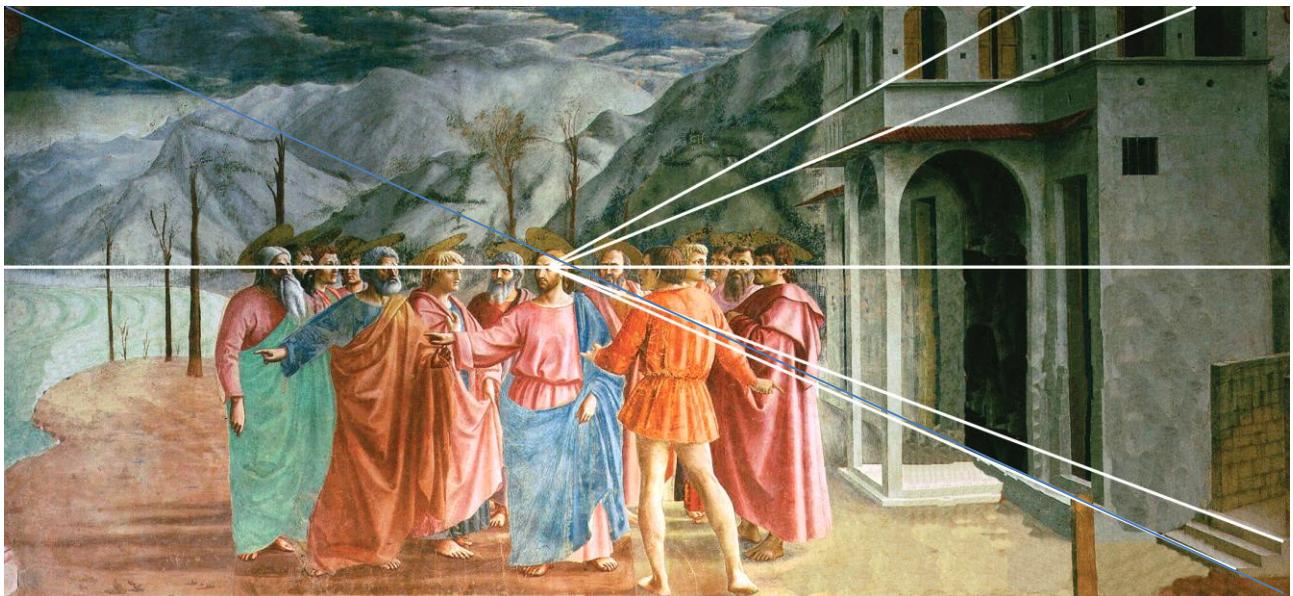


Nun hätte Masaccio das Bild auch anders anlegen können. So sähe das Bild mit einem Goldgrund aus byzantinischer Tradition aus – aber das passt nicht zur Körperlichkeit und Natürlichkeit der Figuren und die Figuren würden frei im Raum schweben.



Um die von Masaccio umgesetzte Perspektive besser rekonstruieren zu können, lasse ich einmal die beiden Randszenen weg. Nun kann man leicht anhand der Stufen und des Gebäudes rechts die Fluchtlinien und die Augenlinie finden. Und das sieht dann so aus:



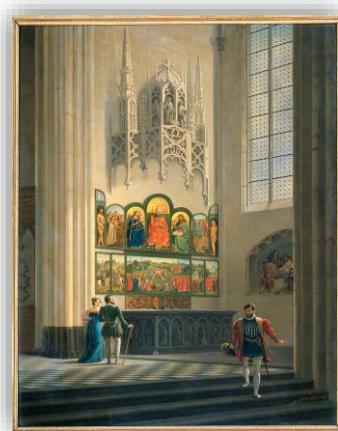


Perspektive in der Kunst, so viel wird sofort deutlich, heißt immer auch: Bedeutung zu konstruieren. Wo sich die Fluchtlinien treffen, ist eben nicht gleich-gültig. Das formale Zentrum des Bildes wäre woanders (nämlich die linke Schulter des Steuereintreibers), da die Gruppe um Christus leicht nach links verschoben ist. So aber lenkt die Perspektive den Blick auf Christus als Aktionszentrum. Der Gesamteindruck ist ein realistischer, man meint einer aktuell laufenden Diskussion beiwohnen zu können.

Das war für die damaligen Zeiten derart ungewöhnlich, dass noch Generationen später die Künstler aus ganz Europa in die Brancacci-Kapelle gingen, um sich dieses einzigartige Meisterwerk der Perspektivkonstruktion anzuschauen. So schreibt Vasari

dass alle berühmten Bildhauer und Maler, welche von ihm an lebten und vorzüglich geworden sind, in jener Kapelle sich übten und ihre Studien machten: Giovanni da Fiesole, Fra Filippo Filippino, der sie beendete, Alessio Baldovinetti, Andrea del Castagno, Andrea del Verrocchio, Domenico del Ghirlandajo, Sandro di Botticelli, Leonardo da Vinci, Pietro Perugino, Fra Bartolomeo di San Marco, Mariotto Albertinelli und der göttliche Michelangelo Buonarroti. Auch Raffael von Urbino lernte hier den Anfang seiner herrlichen Art, Granaccio, Lorenzo di Credi, Ridolfo del Ghirlandajo, Andrea del Sarto, del Rosso, del Francia Bigio, Baccio Bandinelli, Alonso Spagnuolo, Jacopo da Pontormo, Pierino del Vaga und Toto del Nunziata; kurz alle, welche die Kunst üben wollten, sind immerdar nach dieser Kapelle gegangen, um an den Figuren Masaccios die Regeln und Vorschriften eines richtigen Verfahrens zu lernen.¹⁴

Diese Beschreibung ist natürlich ein *Who is Who* der italienischen Renaissancekunst, in der Rezeption vergleichbar wohl nur mit dem fast zeitgleichen Genter Altar des Jan van Eyck (fertiggestellt 1435), der in der Folge ebenfalls zahlreiche Künstler aus Europa nach Gent brachte.¹⁵ Masaccio jedenfalls hat (ebenso wie Jan van Eyck) die gesamte europäische Kunstgeschichte tief beeinflusst und kann in seiner künstlerischen Bedeutung kaum überschätzt werden.



g) Steuerstreit in Florenz

Auch Bildende Kunst ist Politik, sie findet selten ohne Kontext statt. Manchmal ist es «nur» Kirchenpolitik, oftmals aber eben auch kommunale oder nationale Politik. Im von der Konkurrenz der Parteien aufgeheizten Florenz ist allein schon die Frage, wer ein Fresko in Auftrag gibt und welcher der Parteien er nahesteht, eine politische Frage. Man wird das in Auftrag gegebene Werk auf verborgene oder offensichtliche Botschaften abtasten. Dann kann auch ein scheinbar harmloses Bild von einer biblischen Geschichte über die Zahlung der Tempelsteuer eine politische Stellungnahme zu den politischen Streitigkeiten der Gegenwart sein. In diesem Fall wäre das zum

Beispiel: Müssen die Reichen Steuern zahlen im Verhältnis zu ihrem Vermögen – und nicht nur zu ihrem Einkommen? Zur Motivation des Stifters zu dieser selten dargestellten Szene nimmt man an, Brancacci habe sich mit dem Bild politisch positionieren wollen. Florenz führte zu dieser Zeit einen kostspieligen Krieg gegen Mailand und war auf Einnahmen durch die Erhebung neuer Steuern angewiesen. Daher plante die Stadt die Einführung eines Grundbuchs, in dem die Besitztümer katalogisiert werden sollten, was auf Widerstand insbesondere der wohlhabenden Schichten stieß. Brancacci stellt sich, obwohl selbst reich, mit der Zinsgroschengeschichte gegen die anderen Reichen und plädierte im republikanischen Interesse für die Einführung der Grundsteuer. Die von Masaccio gestaltete Zinsgroschengeschichte würde so auf die Pflicht aller Bürger zur Entrichtung der dem Staat zustehenden Gelder verweisen und Brancaccis Haltung legitimieren. Das Grundbuch wurde dementsprechend 1427 eingeführt.

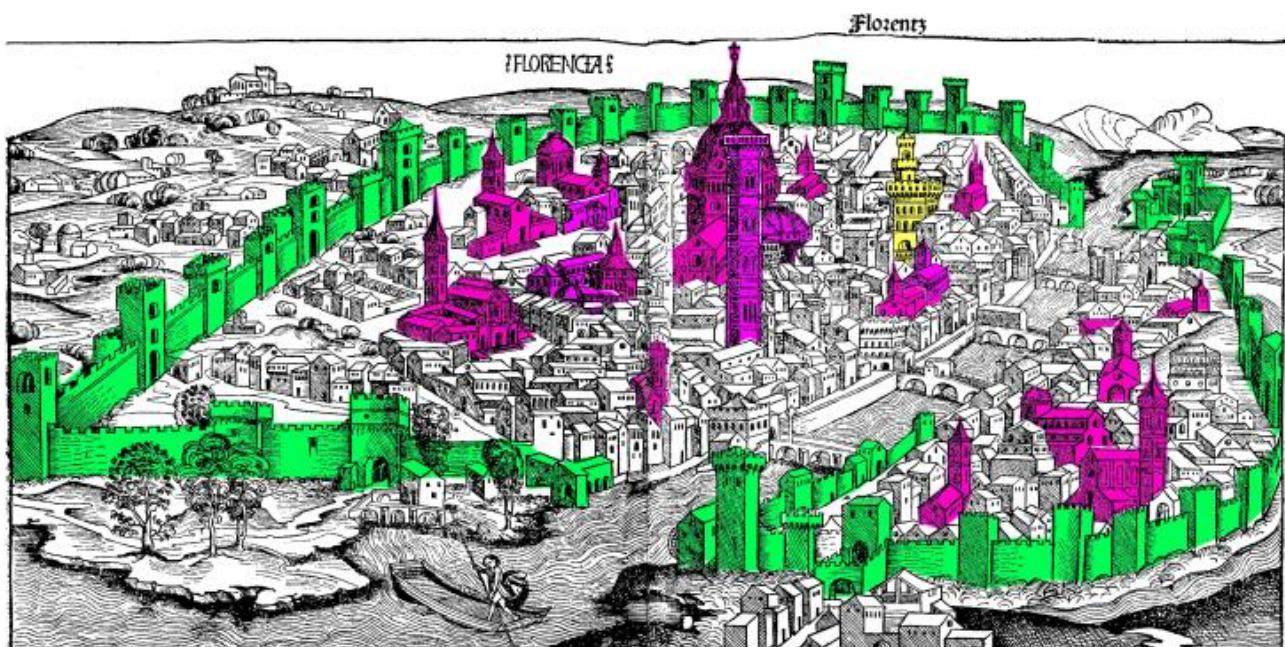


Unter diesem Fokus macht dann aber auch die Betonung der gesamten Gruppe der Jünger einen (politischen) Sinn. Derlei Entscheidungen können nicht von Eliten getroffen werden, sondern müssen von der Gemeinschaft aller ausgehen. Zwar gibt Jesus – wie man an der Geste klar erkennen kann – die Richtung vor, aber er trifft die Entscheidung nicht einsam für sich, sondern mit der Gruppe.

Auch dies dürfte eine bewusste Gestaltung durch Masaccio im Sinne seines Auftraggebers sein. Das Bild ist christozentrisch im wahrsten Sinn des Wortes, aber darin zugleich gut theologisch, indem es uns die historische Christengemeinde als vorbildlichen Kern der florentinischen Bürgergemeinde vorstellt.¹⁶ Das wird im Florenz der aufstrebenden Medici durchaus wahrgenommen worden sein.

h) Politische Verortungen durch Kunst

Masaccios Zinsgroschengeschichte ist so gesehen ein republikanisches Kunstwerk, es schmückt weniger einen reichen Bankier, als dass es sich für ein demokratisch legitimiertes Gemeinwesen einsetzt. Dass dies eben auch Lehre Jesu Christi ist, ist der politische Einsatz des Bildes. Gott wird hier weniger bei den Reichen oder Armen, sondern vielmehr in der Mitte des Gemeinwohls verortet. Dass dies bei den Kritisierten verstanden wurde, zeigt die weitere Geschichte. Brancacci wird aus Florenz verbannt, in Abwesenheit zum Tode verurteilt, die Vollendung der Kapelle für viele Jahre verhindert. Das für mich Spannende darin, dass all dies geschieht, obwohl das Bild mit den steuerpolitischen Konnotationen nur spielt und stattdessen mittels der Perspektivkonstruktion sagt: orientieren wir uns doch in der Steuerfrage am Gottessohn. Um keinen Anlass für Ärger zu bieten, lasst uns unseren Teil zum Gemeinwohl beitragen. Jesu Entscheidung wird als politisches Gleichnis für die Gegenwart dargestellt – ohne direkt auf diese Bezug zu nehmen.



Die Florenzkarte aus der Schedelschen Weltchronik steht am Ende eines für die Stadt ereignisreichen Jahrhunderts. Es ist gekennzeichnet durch den Aufstieg der Medici, die Verschiebung der Macht der Kirche von der Religion und den Sozialverhältnissen hin zur eigenständigen politischen Macht. Wissenschaft, Kunst und Kultur bekommen einen Stellenwert, den sie bis dahin nicht hatten. Künstler sind nun nicht mehr nur Handwerker, sondern neben Politikern und Bankiers eigenständige Größen. Damit einher geht ein ungeheures Selbstbewusstsein der Menschen – bis am Ende des Jahrhunderts Mirandola das Konzept der einzige Menschenwürde entwickeln wird. Zu diesen Veränderungen gehört aber auch, dass im Rahmen der sich entwickelnden Wissenschaften und Künste, alles seinen Ort bekommt – auch Gott und die Religion. Dafür steht nicht zuletzt der Name Masaccio.

Heute sind Santa Maria Novella und die Brancacci-Kapelle in der Carmine-Kirche nur noch kulturgeschichtliche Orte. Als Museen bewahren sie die Erinnerung an gravierende Veränderungen in der europäischen Kunstlandschaft – aber auch an zwei Versuche der Verortung Gottes.

Anmerkungen

- ¹ Stirner, Max; Meyer, Ahlrich (Hg.) (1844): Der Einzige und sein Eigentum. Bibliogr. erg. Ausg. Stuttgart.
- ² Vasari, Giorgio (2010): Leben der berühmtesten Maler, Bildhauer und Baumeister. Von Cimabue bis zum Jahre 1567. Herausgegeben von Ludwig Schorn. Wiesbaden
- ³ Marx, Karl (1981): Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. Einleitung. In: Marx, Karl; Engels, Friedrich: Werke Band 1. Berlin, S. 378–391.
- ⁴ Perrig, Alexander (1986): Masaccios "Trinita" und der Sinn der Zentralperspektive. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Jg. 21, S. 11.
- ⁵ Ebd.
- ⁶ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1986): Vorlesungen über die Ästhetik. Band I. 1. Aufl. Frankfurt am Main. S.43.
- ⁷ Anders, Günther (2020): Italien-Tagebuch 1954. Florenz. In: Anders, Günther: Schriften zu Kunst und Film. Herausgegeben von Reinhard Ellensohn und Kerstin Putz. München, 307-329.
- ⁸ Barth, Karl (1989): Jesus Christus, der wahrhaftige Zeuge. 3. Teil ; §§ 72/73. Studienausg. Zürich (Die kirchliche Dogmatik Die Lehre von der Versöhnung, Teil 3). S. 995.
- ⁹ Adorno, Theodor W. (2016): Ästhetische Theorie. Frankfurt am Main. S. 106.
- ¹⁰ So etwa Hertlein, Edgar (1979): Masaccios Trinität. Kunst, Geschichte und Politik der Frührenaissance in Florenz. Firenze
- ¹¹ Vgl. dazu Baxandall, Michael (1980): Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts. 2. Aufl. Frankfurt am Main.
- ¹² Zit. nach Michael Baxandall, a.a.O., S. 146.
- ¹³ In der Deutung der abgebildeten Figuren gibt es einen Dissens unter den Ausleger:innen. Mir persönlich scheint es am plausibelsten, wenn nur die Jünger dargestellt sind. Alles Andere erscheint mir sehr spekulativ. Es finden sich aber auch Deutungen, die von den Jüngern. Demnach wären Philippus, Simon und ein Jakobus weggelassen worden und durch die Evangelisten Lukas und Markus sowie durch den Apostel Paulus ersetzt worden. Einleuchten will mir das nicht. Die Basis für diese Argumentation sind Ähnlichkeiten mit Figuren auf anderen Bildern von Masaccio.
- ¹⁴ Vgl. den Text von Vasari zu Masaccio, den wir in diesem Heft publizieren.
<https://www.theomag.de/159/PDF/gv01.pdf>
- ¹⁵ Vgl. dazu unser Themenheft „Closer to van Eyck!“ <https://www.theomag.de/97/index.htm>
- ¹⁶ Barth, Karl (1989): Rechtfertigung und Recht. Christengemeinde und Bürgergemeinde. 4. Aufl. Zürich

VORGESCHLAGENE ZITATION:

Mertin, Andreas: Wie Gott verortet wurde. Was die Perspektive in der Kunst bewirkte, τὰ κατοπτρίζομενα – Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik, Ausgabe 159, erschienen 01.02.2026

<https://www.theomag.de/159/pdf/am892.pdf>