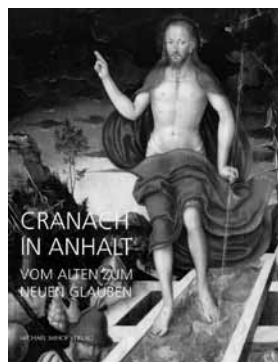


stehend zeigt“). (143) Andere stilisierten ihn zu einem Propheten und ‚Werkzeug Gottes‘. Ab dem 17. Jahrhundert trat als Attribut der Schwan an seine Seite, zurückgehend auf eine Aussage Jan Hus‘, demnach nach seiner Verbrennung ein Schwan auferstehen sollte, der daraufhin mit Luther gleichgesetzt wurde. Ein Kupferstich Johann Martin Preißlers von 1770 zeigt in einem oval eingefassten Bildfeld das Porträt eines Mannes, der durch die Inschrift unterhalb des Sims der architektonisch aufgebauten, innerbildlichen Rahmung als Luther bezeichnet wird. Zurückführen lässt sich dieses physiognomisch so abweichende Bildnis auf ein Porträtpaar Cranachs d. Ä., das im 18. Jahrhundert noch als Luther und von Bora geführt wurde. Der Historismus des 19. Jahrhundert erfasste auch die Lutherbildnisse und nahm sie zur Vorlage von Historien gemälden mit den Themen ‚Luther übersetzt die Bibel‘ oder ‚Luthers Thesenanschlag‘. Im Gedankengut des Nationalsozialismus fanden die Lutherporträts durch Karl Bauer ihren Platz. Barlach und Corinth setzten sich in grafischen Serien mit dem Reformator als einem von Ungerechtigkeit umgebenen Mahnmal auseinander. Protestantische Auftragswerke ließen sich auch in der Kunstproduktion der DDR finden. Den vorläufigen Endpunkt stellt die Installation ‚Lutherzwerge‘ des Nürnberger Kunstprofessors Ottmar Hörl von 2010 dar, der damit die Thematik des Vervielfältigens wieder aufgriff. Im Anschluss folgt der zweite Katalogteil.

Die Sammlung und kompakte Veröffentlichung der Bildbestände der verschiedenen gearteten Porträttypen innerhalb der Publikation ist als Überblick durchaus benutzerfreundlich. Die Werke beziehen sich dabei allerdings auf pro-lutherische Positionen. Die Texte erscheinen eher beiläufig und können weder dem Anspruch einer Einführung noch einer neue Ergebnisse bringenden Forschung standhalten. Aber möglicherweise sollte der Band lediglich die Exponate der Ausstellung dokumentieren und einem breiteren Publikum zugänglich machen.

BARBARA MUHR
Regensburg



Norbert Michels (Hrsg.); Cranach in Anhalt. Vom alten zum neuen Glauben; Ausst.-Kat. Anhaltische Gemäldegalerie Dessau; Petersberg: Michael Imhof Verlag 2015; 303 S., 201 farb. u. 29 s/w-Abb.; ISBN 978-3-7319-0227-0; € 29,95

Die Publikation ist der Katalog zu der gleichnamigen Teilausstellung der Landesausstellung ‚Cranach der Jüngere 2015‘, die in der Anhaltischen Gemäldegalerie Dessau gezeigt wurde. Absicht der Landesausstellung – mit ihren weiteren Dependancen in Wittenberg und Wörlitz – war es, Lucas Cranach den Jüngeren als eigenständige Künstlerpersönlichkeit aus dem Schatten seines Vaters heraustreten zu lassen. Ferner verstand sie sich als Auftakt für das anstehende Reformationsjubiläum 2017.



Albrecht Altdorfer, Entwurf für ein Retabel, um 1520 (123)

Schwerpunkt in diesem Teil der Ausstellung war die Produktion der Cranach-Werkstatt unter dem Älteren und dem Jüngeren im historischen und politischen Kontext im Herrschaftsbereich der Fürsten von Anhalt. Die wissenschaftliche Betrachtung und die Exponate sind im Wesentlichen eingegrenzt auf die Zeit von etwa 1510 – also wenige Jahre, bevor Luther seine Thesen veröffentlichte – bis 1570. Sie beleuchtet also die Verhältnisse zur Zeit Luthers und damit gleichsam den Boden, auf dem die neue Lehre wuchs, und stellt dar, wie diese unter Betreiben der Fürsten begann, als junge Kirche Gestalt anzunehmen. Das ist an sich nichts Neues. Der Fokus liegt hier jedoch anders, insofern die Vorgänge exemplifiziert werden am Beispiel des Fürstentums Anhalt-Dessau. Der Kern besteht denn auch in Werken, die Cranach, Vater und Sohn, im Auftrag der Dessauer Fürsten geschaffen hat. Stets wird dabei auf Momente der Kontinuität verwiesen: Niemand hatte zu Anfang die Absicht, eine neue Konfession zu gründen, und so bemüht sich auch der Katalog um die „Darlegung der Errungenschaften der sogenannten altgläubigen Kunst“ (13), aus der erhellt, wie gewisse Bildformeln auch unter geänderten Vorzeichen Gültigkeit behielten. Das geschieht vor allem durch die dem Katalog vorangestellten Aufsätze. Andreas Tacke betont gleich im ersten Beitrag die Kontinuität bei den Auftraggebern: Die Cranach-Werkstatt führte gleichzeitig Arbeiten aus für die Dessauer Fürsten und für Kardinal Albrecht von Brandenburg, der 1520 noch eine immense „Bildoffensive“ (19) startete, indem er die Stiftskirche in Halle



*Lucas Cranach der Jüngere,
Dessauer Abendmahl (Epitaph für
Joachim von Anhalt), 1565 (245)*

mit gemalten Heiligen- und Passionsdarstellungen ausstatten ließ. Unter einem Dach entstanden jeweils dezidiert Bilder für den alten und den neuen Glauben.

Hartmut Kühne beleuchtet in seinem frömmigkeitsgeschichtlichen Beitrag den komplexen Bereich von Seelgerät und Jenseitsvorsorge. Er betont sogleich, dass die Reformation nicht durch eine Krise herbeigeführt wurde, sondern stellt im Gegenteil fest, dass „die Jahre um 1500 als Zeit der Intensivierung und Steigerung einer an den kirchlichen Heilsangeboten orientierten Frömmigkeit“ (25), besonders für Laien, gelten müssen. Vom Ablass zeichnet der Autor ein sehr differenziertes Bild, das die protestantische Propaganda von der einzig geldgierigen Kirche relativiert, die sich als Klischee mitunter sogar noch in der jüngeren Forschung wiederfindet: Im hohen Mittelalter festigte sich der Glaube, dass aus dem unendlich großen, von Christus und den Märtyrern erworbenen Heilsschatz, den die Kirche verwaltet, Ablässe vergeben werden könnten. Zunächst wurde von dieser Möglichkeit nur sehr sparsam Gebrauch gemacht; erst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts nahm die Zahl der Ablasskampagnen wegen des geplanten Türkenkreuzzuges deutlich zu, bis der Erlös des Ablasshandels auch noch anderen Zwecken wie dem Dombau in Rom zugeführt wurden. Als religiöse Praxis gewannen in diesem Zusammenhang Gebetsketten und Reihengebete eine zentrale Bedeutung: Der Beitrag zeichnet die Entwicklung der Ketten bis hin zum Rosenkranz nach und schneidet auch an, inwieweit Gebetsketten vielerorts auch nach der Reformation noch in Gebrauch waren.

Ulrike Münch untersucht im folgenden Aufsatz, wie sich die Bildaussagen der Kreuzigungsdarstellungen Cranachs während der Reformation in ihrer Bildaussage wandeln, und bietet einen sinnvollen Überblick, wie Luther zu Passionsdarstellungen steht: was er billigt – den volkreichen Kalvarienberg, die ausgestreckten Arme Christi am Kreuz –, was er ablehnt – Veronika und das Schweißstuch – und wozu er keine Meinung hat – ob die Wundmale des Auferstandenen blutend dargestellt werden sollen. Ein wichtiges Anliegen Luthers ist jedenfalls, dass bei den Darstellungen die *compassio* unterbunden wird, das affektive Nachempfinden und Mitleiden der Passion. In ihre Argumentation bezieht sie frühe Kreuzigungsdarstellungen von Lucas Cranach ein, die *Wiener Schottenkreuzigung* (um 1500) und die *Schleißheimer Kreuzigung* (1503): Die große Innovation dieser ist die Drehung der Perspektive, sodass Christus am Kreuz von der Seite sichtbar ist; die ältere zeigt ihn traditionell frontal und sei „noch stark dem sogenannten Donaustil verhaftet“ (44). Gemeinhin wird der Anfang des ‚Donaustils‘ frühestens um 1500 angesetzt, sein Ende um etwa 1530: Die Schottenkreuzigung wäre also nicht ein Nachzügler dieser Stilrichtung, sondern eine Inkunabel, wie ja auch Cranach selbst als einer der Begründer der ‚Donauschule‘ gilt; warum sollte die Schleißheimer Kreuzigung demnach weniger ‚Donauschule‘ sein, nur weil hier die Kreuzigung gedreht ist? Albrecht Altdorfer und Wolf Huber haben späterhin auch gedrehte Kreuzigungen gezeichnet und gemalt. Das – schon vielfach diskutierte und daher eigentlich bekannte – Problem ist, dass sich mit dem ‚Donaustil‘ kein konkretes, in sich stimmiges Stilbild verbinden lässt. Jeder, der sich den Begriff angeeignet hat, scheint etwas anderes darunter zu verstehen. Aber spätestens hier müsste klar sein, dass der Begriff als Werkzeug für kunsthistorische Forschung nicht dienen kann. – Ferner hat die Autorin die beiden Schächer verwechselt: Dismas, der gute Schächer, ist in der Schleißheimer Kreuzigung frontal dargestellt, sodass er die sonst Christus vorbehaltene Stelle einnimmt, nicht Gestas, der ‚schlechte Schächer‘; dieser ist hier nur stark überschritten im verlorenen Profil, also am wenigsten, sichtbar.

Die folgenden Beiträge von Jan Brademann, Ruth Slenczka und Nadine Jaser beleuchten im Besonderen die Umsetzung der Reformation in Anhalt: den Aufbau der Landeskirche durch die Fürsten von Anhalt, Cranachs Epitaphien für die evangelischen Ankanier und die reformierte Bildentfernung in Anhalt. Hier werden vor allem Fragen der Interaktion von politischer und religiöser Machtausübung und der Herrschaftsrepräsentation im sakralen Zusammenhang berührt, und es wird deutlich, wie besonders die Eingriffe in die Kirchengestaltung landesherrliche Ansprüche sichtbar werden lassen.

Der anschließende Katalogteil gliedert sich in vier Abteilungen, denen jeweils ein kurzer inhaltlicher Überblick vorangestellt ist. Die erste Abteilung versucht, den *Wandel der Marienverehrung* mit Bildzeugnissen darzulegen; der einleitende Aufsatz betont die Bedeutung des Themas für die Reformationsgeschichte, weil an ihr die Unterschiede im theologischen Denken der Konfessionen besonders deutlich würden, und auch für die Cranach-Forschung ist es zentral, weil den größten Teil der Werkstattproduktion Marienbilder ausmachen. Der geschichtliche Überblick greift sehr

weit aus und zeichnet die Geschichte der Marienverehrung von ihren Anfängen nach bis zu Luther: Dieser verehrt Maria nicht als Gottesmutter, sondern achtet sie vielmehr als einen Menschen, der sich durch seine besondere Demut und Hingabe an Gott auszeichnet und dadurch eine vorbildliche Person ist. Es wäre interessant gewesen, inwieweit sich der Aspekt der *humilitas* bei Marienbildern feststellen ließe, die einem dezidiert oder zumindest tendenziell protestantischen Kontext angehören; die ausgestellten Objekte sind allesamt ‚altgläubige‘ Marienbilder, die freilich exemplarisch einen guten Eindruck von der Marienverehrung im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts vermitteln. Als beispielhaft für die Marienverehrung zur Reformationszeit wird stets die Regensburger Wallfahrt zur *Schönen Maria* ab 1519 angesehen.¹ Das mag man kritisieren, weil diese Wallfahrt in vielerlei Hinsicht untypisch ist und keineswegs repräsentativ für die zahlreichen anderen Wallfahrten der Zeit. Jedenfalls wird sie durch eine Grafik von Albrecht Altdorfer repräsentiert: Es handelt sich um den Entwurf für ein Altarretabel von circa 1520, das in der Mitte vor einer Muschelnische stehend Maria mit dem Kind zeigt, flankiert von den Heiligen Christophorus, Georg, Katharina und Maria Magdalena. Im zugehörigen Objekttext haben sich einige Fehler oder Ungenauigkeiten eingestellt: So wird Maria Magdalena fälschlicherweise als heilige Barbara bezeichnet – wohl wegen der irrigen Deutung des Salbtöpfes als Turmes –, woraus die Fehlinterpretation der Gruppe als eines Teils der 14 Nothelfer resultiert. Die Anordnung der Heiligen, einzeln stehend in spaltenweise angeordneten Nischen, wird denn wiederum auf das um 1320 geschaffene Nothelferfenster des Regensburger Doms als Vorbild zurückgeführt: Das ist wenig wahrscheinlich, denn die Gesamtanlage von Altdorfers Retabelentwurf steht mit dem breiten Mittelteil und den schmalen, in der Höhe zweigeteilten Seitenflügeln – die hier nicht klappbar sind – vielmehr noch in der Tradition der Flügelretabel des 15. und frühen 16. Jahrhunderts, deren Flügel auch vielfach aus je zwei Tafeln mit je einer oder mehreren Heiligendarstellungen bestehen. Diese Retabel waren damals in den Kirchen noch allgegenwärtig und haben die Vorstellungen für neue Retabel sicher mehr geprägt als das hoch gelegene Fenster im Dom.² – Der Text erwähnt auch Altdorfers bekannten mehrfarbigen Holzschnitt, der die *Schöne Maria* halbfigurig in einem Rahmen darstellt, und führt ihn unmittelbar auf die Ikone in der Regensburger Stiftskirche zur Alten Kapelle als Urbild zurück: Das dürfte nur indirekt zutreffen, insofern in der Abfolge noch Altdorfers großes Tafelbild der *Schönen Maria* (1519, heute Stift St. Johann, Regensburg, als Leihgabe in den Kunstsammlungen des Bistums Regensburg) dem Holzschnitt voranzustellen ist, welches sich aber wiederum auf die Ikone in der Alten Kapelle bezieht.

- 1 Sie wird hier fälschlicherweise als Wallfahrt zu „Schönen Madonna“ (110) angesprochen: Das ist allerdings ein rein kunsthistorischer Begriff für die große Gruppe zumeist stehender Marienbilder aus der Zeit um 1400, der nicht mit dem Ehrentitel für Maria verwechselt werden darf, der auf das alttestamentliche Hohelied zurückgeht.
- 2 Es sei auch am Rande erwähnt, dass sich die ältesten Darstellungen der 14 Nothelfer in Regensburg finden, nämlich in den Domfenstern sowie in der Dominikaner- und in der Minoritenkirche, nicht in der Schottenkirche, wie der Text angibt; außerdem gibt es im Dom zwei Nothelferfenster, das ältere von ca. 1320 im Hauptchor und ein jüngerer von ca. 1330, das mehr Heilige zeigt, im Seitenschiff: Die Textabbildung zeigt einen Ausschnitt des jüngeren mit der Datierung des älteren.

Die folgende Abteilung stellt Mitleid und Schuld als Frömmigkeitsimpuls in den Mittelpunkt: Das bedeutet – als Ergänzung zur Marienfrömmigkeit – in erster Linie Passionsfrömmigkeit, die sich an Bildern von Szenen aus dem Leidensweg Christi festhält oder an Darstellungen, die Leiden und Tod Jesu symbolisch verdichten und in den übergeordneten heilsgeschichtlichen Zusammenhang stellen wie der Gnadenstuhl und der Schmerzensmann.

Inhaltlich schließt an diese beiden Abteilungen die folgende an, die sich dem großen Komplex von Heiligenverehrung und Jenseitsvorsorge widmet. Vor dem Hintergrund der Höllenangst und in Aussicht des Partikulargerichtes wurde die sakramentale Buße zu dem von Laien als am dienlichsten angesehenen Heilsweg angesehen: „Dem umfassenden Heilsangebot der Kirche korrespondierte am Ausgang des Mittelalters wie nie zuvor die Bereitschaft der Laien, sich dieses Heil durch eine angemessene Haltung und entsprechende Lebensführung zu sichern.“ Die sich daraus ergebende Bußfertigkeit als Grundhaltung ließ in der Frömmigkeit Asketenheilige besonders populär werden: den Mönchsvater Antonius, Maria Magdalena, vor allem Hieronymus.

Nachdem die ersten drei Abteilungen weitgehend ein Weltbild des alten Glaubens zeichneten, ändert sich in der vierten diese Perspektive: Hier wird das Bild Christi als des Garanten weltlicher Herrschaft untersucht; nachdem die Gnadenlehre Teil der Rechtfertigungslehre war, musste das Gottesgnadentum mit den monarchischen Herrschaftsansprüchen nach der Reformation – nach Ausschaltung einer eigenständigen kirchlichen Instanz – einen neuen Aufschwung nehmen, zumal sie von Luther erneut bestätigt wurden. Diese Betonung der Gnadenlehre begünstigte die Verbreitung und Popularisierung von Darstellungen der Gnadenzuwendung: Christus als Kinderfreund, der gute Hirte, Christus mit der Samariterin. Unter den weiteren Objekten finden sich in dieser Abteilung neben polemischer Grafik Bekenntnisbilder des Herrscherhauses, allen voran das 1565 von Lucas Cranach dem Jüngeren gemalte *Dessauer Abendmahl*, das Epitaph für Joachim von Anhalt, das die Reformatoren als Apostel, das Herrscherhaus als Zeugen integriert: Herrscherhaus und Kirche werden hier als Einheit präsentiert.

Damit befassen sich die ersten drei Abteilungen und mithin der weitaus größere Teil des Katalogs mit vorreformatorischen oder katholischen Werken. Die Exponate dürften durch den Umfang der Bestände der Anhaltischen Gemäldegalerie Dessau begrenzt gewesen sein. Jedenfalls wäre es interessant gewesen, die Betrachtung um einige ‚reformatorische‘ Werke zu ergänzen – besonders bei der Marienverehrung –, um den Kontrast klarer hervortreten zu lassen. Allerdings ist dieses Mengenverhältnis wie auch der Sachverhalt, dass tradierte Bildformeln fast unmerklich für den neuen Glauben adaptiert werden, auch bezeichnend dafür, dass kein Bruch vorgefallen ist, sondern sich ein langsamer Wandel vollzogen hat: „Bilder waren nicht nur ein wichtiger Bestandteil des Symbolsystems einer Gemeinschaft, sondern generierten auch deren kulturelle Identität. [...] Dabei ist die Schaffung neuer Bilder nicht die Folge der Konfessionalisierung, sondern ihr Vollzug.“ (218) Und dieser Prozess, der wesentlich über Bilder ablief – selbst wenn Bilder abgelehnt werden –, war erst im 17. Jahrhundert, lange nach Cranach, so weit fortgeschritten, dass sich sagen ließ, er sei zu einem zumindest vorläufigen Ende gelangt.

Trotz vereinzelter Unstimmigkeiten werden hier sinnvoll ausgewählte zentrale Aspekte der Frömmigkeit um 1500 angemessen erörtert. Besonders Hartmut Kühnes frömmigkeitsgeschichtlicher Beitrag erweist sich als ein sehr gewinnbringender Überblick zum Thema.

DANIEL RIMSL
Regensburg



Norbert Schneider; Von Bosch zu Bruegel. Niederländische Malerei im Zeitalter von Humanismus und Reformation (Karlsruher Schriften zur Kunstgeschichte 10); Berlin: Lit Verlag 2015; 473 S.; ISBN 978-3-643-13092-1; € 44,90

Verglichen mit der niederländischen Malerei des 15. und 17. Jahrhunderts ist die Kunst des 16. Jahrhunderts in den Niederlanden – mit Ausnahme Hieronymus Boschs und Pieter Bruegels des Älteren – insgesamt ein eher vernachlässigtes Gebiet der Kunstgeschichte. Namen wie Jan Gossaert oder Joos van Cleve sind einem größeren Publikum weitgehend unbekannt. Die niederländische Malerei des 16. Jahrhunderts steht daher – zu Unrecht – noch immer im Schatten van Eycks und Dürers. Die meisten Gesamtdarstellungen, welche sich mit dieser Epoche beschäftigen, erschienen bereits vor einem halben Jahrhundert und sind teilweise von einem einseitigen, stilistisch-formalistisch geprägten Blick auf die Kunstwerke geprägt.¹ Diese Lücke möchte Norbert Schneider mit seiner 2015 im Lit-Verlag erschienenen Publikation mit dem Titel *Von Bosch zu Bruegel. Niederländische Malerei im Zeitalter von Humanismus und Reformation* schließen. Dabei geht es dem Autor vor allem um ikonografische Probleme, über die er eine Verbindung zum historischen und kulturellen Hintergrund der Kunst dieser Zeit herstellen möchte und hofft, dass der Leser nach der Lektüre seines Buches „eine Vorstellung [...] nicht nur von den im engeren Sinne kunstgeschichtlichen Problemen, sondern auch von den politischen und ökonomischen Rahmenbedingungen [gewonnen haben wird] [...]“ (10) In diesem Sinne werden im Kontext der Einleitung die politischen, soziokulturellen und ökonomischen Strukturen der Burgundischen Niederlande sowie die Funktionen und Aufgaben der niederländischen Malerei in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts besprochen. Im Anschluss daran werden im Hauptteil zwanzig Gemälde vorgestellt, welche im Zeitraum zwischen 1490 und 1559

¹ Max J. Friedländer, *Von van Eyck bis Bruegel. Die frühen niederländischen Maler*, Köln 1965; Leo van Puyvelde, *Die Welt von Bosch und Breughel. Flämische Malerei im 16. Jahrhundert*, München 1963; Caecilie Weissert, *Die kunstreichste Kunst der Künste. Niederländische Malerei im 16. Jahrhundert*, München 2011.