

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

37. Jahrgang

Oktober 1984

Heft 10

Ausstellungen

JUBILÄUMSMASSNAHMEN

Rückblick auf einige Ausstellungen des Luther-Jahres 1983

Von Jubiläumsmaßnahmen war tatsächlich im Zusammenhang einer Ausstellung im vergangenen Jahre die Rede, und zwar im Geleitwort des evangelischen Bischofs von Hamburg zur Ausstellung über die Luther-Bibel in Wolfenbüttel und Hamburg. Neben den Feiern und Tagungen in West und Ost anlässlich von Martin Luthers 500. Geburtstag wurde an vielen Orten die Form der Ausstellung gewählt, um bestimmte kirchen- und kunstgeschichtliche Zusammenhänge zu verdeutlichen und in einem zugehörigen Katalog zu dokumentieren. Der Kunsthistoriker wäre sicher geneigt, mit den Ausstellungen des sich bis in dieses Jahr hineinziehenden Raffael-Jahres zu vergleichen, doch ist vielleicht eine Erinnerung an die Goethe-Feiern 1982 sinnvoller, die im Ausstellungswesen und in der Buchproduktion bei weitem nicht das Echo fanden wie Luther 1983. Man erinnere sich nur daran, daß die Hamburger Kunsthalle, deren bedeutendem Zyklus von Ausstellungen „Kunst um 1800“ eine Ausstellung „Goethe und die Kunst seiner Zeit“ wohl angestanden hätte, 1982 keine Goethe-Ausstellung, dafür aber 1983 gleich zwei Luther-Ausstellungen veranstaltete, die sicher zu den wichtigsten und anregendsten Ausstellungen des Luther-Jahres gehörten.

Inwieweit kann man Luther und die Reformation ausstellen? Wie weit ist eine Ausstellung ein geeignetes Mittel, Person und Lebensleistung Luthers sowie Vorgang und Bedeutung der Reformation durch Schrift- und Bildzeugnisse anschaulich zu machen? „Luther — Mensch zwischen Gott und Teufel“, um den Titel von Heiko A. Obermans schon 1982 erschienenem, bedeutenden Buch zu zitieren, läßt sich freilich nicht ausstellen. Die historisch ausgerichtete Ausstellung gerät zwangsläufig in eine Konkurrenz zur historischen Darstellung im Buch und damit in die Gefahr, die Illustration eines aufwendigen Buches zum Thema in Originalen zusammenzu-

bringen. Und gerade zentrale Bereiche der Biographie Luthers und der Geschichte der Reformation eignen sich nicht für Ausstellungen. So wirkten etwa Bemühungen der Nürnberger Ausstellung, Luthers reformatorischen Durchbruch zu veranschaulichen, rührend und komisch zugleich. Was sah man? Zunächst einen Abguß des gotischen Reliefs mit dem Weltenrichter vom Friedhof der Wittenberger Stadtkirche, dann in Vitrinen, die „Der reformatorische Durchbruch“ betitelt waren, ein biederer Tafelbild des Weichen Stiles mit dem Jüngsten Gericht, aus Hildesheim stammend, den Druck einer Bußpredigt des 15. Jahrhunderts aus dem Jahre 1519, einen Kreuzigungsholzschnitt Cranachs von 1512 und einen Druck von Luthers 1523 gedichtetem Lied „Nun freut euch, lieben Christen gmein“ (Katalog Nürnberg Nr. 146, 147, 145, 148, 149). Oder in der nicht ganz kleinen Vitrine mit dem Titel „Die Reformation und die Juden“? Erstausgaben von Luthers Schriften von 1523 und 1543 (Nr. 596—597). Historische Ausstellungen zum deutschen 16. Jahrhundert leiden ja auch — im Gegensatz etwa zu Ausstellungen über Dichter oder Ereignisse jüngerer Jahrhunderte — unter der Tatsache, daß Autographen des 16. Jahrhunderts zwar dekorativ, aber für den Nicht-Fachmann unlesbar sind und daß das Lateinisch und Deutsch der zeitgenössischen Drucke Verständnisschwierigkeiten bieten.

Versucht man, die Kunst der Reformationszeit in Deutschland zu zeigen, gerät man naturgemäß in die Gefahr, eine Dürerzeit-Ausstellung oder, konzentriert man sich tatsächlich auf Reformatorisches, eine solche über Cranach und seinen Umkreis zu veranstalten. Immerhin kann man versuchen, etwas von dem Umbruch anschaulich zu machen, den die Reformation für die Bildkünste bedeutete, die Kunst jener Zeit in Einzelwerken zusammenzubringen, die des öfteren als Krise in der Geschichte der deutschen Kunst geschildert worden ist. Was sich stilgeschichtlich und in der Verwendung der Bildkünste im Jahrhundert nach der Reformation im Bereich einer Stadt abspielte, war bereits 1980 anlässlich des Jubiläums der *Confessio Augustana* in Augsburg unter dem treffenden Titel „Welt im Umbruch“ erfolgreich in einer Ausstellung inszeniert worden. Und ein wenig von der *Lutherana tragedia artis*, von den noch durchgreifenderen Folgen der Reformation für die Bildkünste im Bereich von Zwingli und Calvin wurde in mancher Ausstellung 1983 deutlich, obgleich auch dieses sich leichter als Buch darstellen ließe. Der im heutigen Ausstellungswesen oft spürbare Widerspruch zwischen dem, was sinnvollerweise in einer Ausstellung gezeigt bzw. in einem Buch analysiert werden kann — Museumsleute sprechen ja gerne von der Ausstellung zum Katalog (natürlich nur in bezug auf die Ausstellungen der Kollegen) —, ließ die Ausstellungen anlässlich des Luther-Jubiläums 1983 nicht unberührt.

Bevor auf einzelne Ausstellungen eingegangen wird, sei der Hinweis erlaubt, daß auch ein paar Veranstaltungen kurz erwähnt sind, die der Berichterstatter nicht besuchen konnte. Und bei der Fülle einschlägiger Unternehmungen war es ihm nicht möglich, die zugehörigen, meist stattlichen und umfangreichen Kataloge jeweils ganz zu lesen. Erwähnt sind im folgenden keine kennerschaftlichen Probleme, obgleich Diskussionen über diese durch die eine oder andere Ausstellung wieder ent-

facht wurden, man denke beispielsweise an die Blätter von oder nach Wolf Huber in der Hamburger Kunsthalle.

Besuchte man mehrere der Ausstellungen anlässlich des Luther-Jahres 1983 nacheinander, begann man unwillkürlich, Teile einer idealen Ausstellung zusammenzufügen, begann man sich zu fragen, weshalb bestimmte Werkgruppen nirgendwo zusammen gezeigt wurden. Natürlich gab es insbesondere graphische Blätter, die fast auf jeder Ausstellung zu sehen waren. Andererseits war offenbar niemand auf den Gedanken gekommen, Aldegrevers monumentale, posthume Kupferstichportraits der Münsteraner Wiedertäufer Bernt Knipperdollinck und Jan van Leiden tatsächlich als Gegenstücke nebeneinander zu zeigen und die Frage zu stellen, weshalb der Künstler es wagen konnte, sie in zwei großformatigen, also kostspieligen Stichen unmittelbar nach ihrer Hinrichtung darzustellen — und die Stiche wohl ja auch zu verkaufen (Köpfe der Lutherzeit Nr. 2; Luther-Ausstellung Nürnberg Nr. 346). Und die Cranachschen Allegorien von Sünde und Erlösung waren auf die Ausstellungen in Nürnberg, Ost-Berlin und Hamburg verteilt, wobei Geofroy Torys Holzschnitt, nur in einem Pariser Exemplar überliefert, erst in Hamburg zu sehen war, merkwürdigerweise offenbar ohne Kenntnis des Aufsatzes von Werner Busch (Lucas van Leydens „Große Hagar“ und die augustinische Typologieauffassung der Vorreformation, *Zeitschr. f. Kunstgeschichte* 45, 1982, 97—129) nach den und nicht vor den frühesten Cranach-Versionen datiert (Luther und die Folgen, Nr. 86). Das Holbein d. J. zugewiesene, entsprechende Bild in Edinburgh war im Katalog abgebildet, aber nicht ausgestellt. Natürlich waren ortsfeste Werke als Leihgaben unerreichbar, und doch wird man bedauern, daß Benedikt Dreyers Kanzel für St. Marien in Lübeck von 1533, seit 1699 im mecklenburgischen Zarrentin, mit ihrem bedeutenden reformatorischen Programm im Rahmen der Ausstellungen unerwähnt blieb, Gipsabgüsse hätte es wohl gegeben (Max Hasse, *Die Marienkirche zu Lübeck*, München—Berlin 1983, 177—181; vorher ders., Benedikt Dreyer, *Niederdeutsche Beiträge* 21, 1982, 29 ff.). In einem der Felder der Kanzel ist Christi Warnung vor falschen Propheten dargestellt, als Textunterschrift Mt 7, 15 — man denkt unwillkürlich an ähnliche Texte aus den Briefen des Neuen Testaments, die Dürer seinem Johannes und seinem Petrus in den sogenannten Vier Aposteln mitgab. Merkwürdig auch, daß Hans Holbeins d. J. Flugblatt „Luther als *Hercules germanicus*“ nur in Hamburg zu sehen war, und das nur in einem Faksimile (Luther und die Folgen, Nr. 32) — hatte die Zürcher Zentralbibliothek ihr Unikat nicht ausleihen mögen?

Eine sinnvolle Art von Ausstellung blieb im Luther-Jahr 1983 offenbar selten, nämlich die Präsentation von Beständen aus der Zeit Luthers in einer durchdachten Auswahl. Unter dem suggestiven und beziehungsreichen Titel *From a Mighty Fortress* hatten Christiane Andersson und Charles Talbot „Prints, Drawings, and Books in the Age of Luther 1483—1546“ aus den Beständen des Kupferstichkabinetts auf der Veste Coburg und der Coburger Landesbibliothek zusammengestellt; eine Ausstellung, die 1981/82 im Detroit Institute of Arts und in der National Gallery of Canada in Ottawa, anschließend auch auf der Veste selbst gezeigt wurde.

Der Katalog, wohl das schönste Buch unter den hier zu nennenden Katalogen, erschien erst 1983 (Published by the Detroit Institute of Arts, 411 S., beziehbar auch über die Kunstsammlungen der Veste Coburg). Sieht man von einer Reihe von Luther-Drucken und Portraits ab, handelte es sich offensichtlich eher um eine Ausstellung von Meisterwerken aus dem ausgehenden 15. Jh. und der ersten Hälfte des 16. Jh., eher um eine Dürerzeit- als um eine Lutherzeit-Ausstellung, zugleich ein Einblick in den Reichtum des Coburger Kabinetts.

Mehrere Ausstellungen in Deutschland versuchten 1983 in sehr verschiedener Form und mit sehr unterschiedlichen Konzepten, Leben und Werk Martin Luthers, das Zeitalter der Reformation in Deutschland und die Bildkunst dieser Zeit anschaulich zu machen. Die in ihrer Thematik am weitesten gespannten und in ihrer Konzeption anspruchsvollsten Ausstellungen waren zugleich die umfangreichsten: Die vor allem kirchengeschichtlich und historisch ausgerichtete Ausstellung in Nürnberg, die kunstgeschichtlich orientierte Ausstellung in Ost-Berlin und Werner Hofmanns waghalsiger und kühner Versuch in Hamburg, Luther und die Folgen für die Kunst zum Thema einer Ausstellung zu machen, die bis in die unmittelbare Gegenwart ausgriff. Daneben seien aber auch kleinere Ausstellungen nicht vergessen, die sich spezielleren Bereichen oder Gattungen widmeten: Die Hamburger Ausstellung „Köpfe der Lutherzeit“, die in Wolfenbüttel und Hamburg gezeigte Ausstellung über Luthers Bibelübersetzung und die Coburger Schau von illustrierten Flugblättern des 16. bis 18. Jahrhunderts.

Von „the age of Luther“ war im Titel der Wanderausstellung aus Coburger Beständen die Rede, das deutsche Äquivalent Lutherzeit, gewohnten Epochenbezeichnungen wie Dürerzeit oder Goethezeit nachgebildet, tauchte anscheinend zuerst prominent im Titel einer Hamburger Ausstellung auf, die Historiker sprechen weiter vom Zeitalter der Reformation. Was Werner Hofmann mit seinen Mitarbeitern als *Köpfe der Lutherzeit* (4. März bis 24. April 1983, Katalog 318 S., Prestel-Verlag München) im Kuppelsaal der Hamburger Kunsthalle versammelt hatte, erwies sich als eine der suggestivsten Ausstellungen zum Thema Reformation in Deutschland und gleichzeitiger deutscher Kunst. Gezeigt wurden Portraits in Zeichnungen, Holzschnitten und Kupferstichen, ergänzt durch wenige kleine Holzreliefs in Medaillonform und Medaillen und ein paar Ausgriffen in das Gebiet von anatomischer Konstruktion und medizinischer Sektion. Unter den Zeichnungen gab es ferner eine Gruppe von Kopfstudien, auch Hans Sebald Behams Holzschnitt des dornenkrönten Antlitzes Jesu mit dem Dürer-Monogramm darunter fehlte nicht. Große und kleine Kabinette hatten großzügig kostbarste Leihgaben zur Verfügung gestellt; was an Zeichnungen zu sehen war, überzeugte durch herausragende Qualität. Die Anordnung war nicht kunstgeschichtlich, sondern nach Gruppen von Dargestellten. Aus ikonographischen Gründen fügte man einige weniger qualitätvolle Graphiken hinzu, schließlich sollten beispielsweise auch Ulrich von Hutten, Adam Riese oder Paracelsus in Portraits vertreten sein. In den Charakterköpfen wurde die

geistige Erregtheit einer von ungewöhnlichen religiösen, geistigen, politischen und sozialen Spannungen erfüllten Epoche lebendig.

Gegenüber dieser kleinen und konzentrierten Ausstellung mit insgesamt 132 Werken mußte die große Ausstellung im Nürnberger Germanischen Nationalmuseum *Martin Luther und die Reformation in Deutschland* (25. Juni bis 25. September 1983, Katalog 491 S., Insel Verlag, Frankfurt am Main) mit ihren 652 Nummern riesig wirken und doch in einer Hinsicht nicht groß genug, selbst wenn man davon absieht, daß vor allem in den späteren Teilen der Ausstellung reichlich viel ungenutzte Wandfläche übrig geblieben war. Was an publizistischer Wirkung und Auseinandersetzung in der Reformationszeit möglich war, wurde nur an zwei Stellen deutlich: Von den insgesamt 25 Drucken von Luthers Sermon von Ablass und Gnade aus den Jahren 1518 bis 1520 waren immerhin 17 nebeneinander gezeigt (Nr. 207); die Flugblattgraphik (Nr. 278—321) war so dicht zusammengestellt, daß von den Formen auch sehr grobianischer Auseinandersetzung etwas spürbar wurde. Eine größere Fülle wäre beispielsweise bei den Reformatorenportraits möglich gewesen. Der Verein für Reformationsgeschichte hatte zusammen mit dem Nürnberger Museum die Ausstellung vorbereitet, die Konzeption und der Katalog werden einer Gruppe von evangelischen und katholischen Kirchenhistorikern, Historikern, Germanisten und Kunsthistorikern verdankt. Die Aufgabe war, in Originalen Leben und Werk Luthers im Rahmen der deutschen Geschichte und Kirchengeschichte vom ausgehenden Mittelalter bis zum Augsburger Religionsfrieden von 1555 darzustellen. Es sollten nur zeitgenössische Werke ausgewählt werden, außer den Beschriftungen der Einzelstücke wurde dem Besucher allein die Kapitelgliederung in ihren Überschriften als Verständnishilfe gegeben. In den Beschriftungen und in den Katalogtexten wurde den Sachangaben zum Ausstellungsstück jeweils ein deutender oder erzählender Satz, gleichsam Teil einer sehr knappen historischen Erzählung, vorgesetzt, in der Ausstellung auch in englischer Übersetzung. Zwei Beispiele mögen dies Verfahren in Erinnerung rufen: „Luther wußte, daß er auf den Schutz Kurfürst Friedrichs des Weisen rechnen konnte“ — zu Dürers Portraitstich des Kurfürsten (Nr. 229). „Die höfische Architektur der deutschen Landesherren des beginnenden 16. Jahrhunderts ist zumeist noch dem älteren Burgenbau verhaftet und steht den architektonischen Prinzipien der Spätgotik näher als denen der Renaissance.“ Um diesen Satz zu illustrieren, hatte immerhin die Albertina Dürers Aquarell aus dem Jahre 1494 (!) mit der Ansicht eines Hofes der Innsbrucker Hofburg ausgeliehen (Nr. 156). So geriet die Nürnberger Ausstellung letztendlich zur — freilich an vielen Stellen fast idealen — Illustration einer historischen Darstellung, die der auf Erläuterung einzelner Stücke ausgerichtete Katalog nicht zu ersetzen vermag. Fast eine optische Kontrafaktur zum Thema Luther und Reformation bildeten große Werke, die als akzentuierender Blickfang aufgestellt waren: Der Annen-Altar aus St. Lorenz (Nr. 61 im Kapitel Kirche und Frömmigkeit vor der Reformation) oder Jakob Seiseneggers ganzfiguriges Bildnis Karls V. aus Wien (Nr. 277 im Kapitel Kaiser, Reich und Reformation bis 1531). Und die strenge Folge der einzelnen Kapitel verhinderte auch, an das Ende einer Raumflucht etwa ei-

nen reformatorischen Altar oder ein größeres Lutherbildnis zu stellen, stattdessen geriet der Almosenkasten der Lübecker Katharinenkirche (Nr. 585) an den Schluß einer Enfilade.

Obleich Leihgaben aus den Kernlanden der Reformation für Nürnberg nicht zur Verfügung standen, war erstaunlich, welche Fülle bedeutender Archivalien, Autographen, Drucke, Erinnerungsstücke, Kultur- und Kunstdenkmäler zusammengebracht worden waren. Zudem konnte man bewundern, wie reich die Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums an Reformationsdrucken ist. Wem Geschichte in Autographen, Erstausgaben von Drucken und zeitgenössischen Portraits der Handelnden lebendig wird, für den war die Nürnberger Ausstellung ein Fest. Andere mögen es ein wenig viel beschriebenes und bedrucktes Papier gefunden haben. Zwei Hinweise mögen genügen, um den Rang des Ausgestellten zu veranschaulichen. Zum ersten Male überhaupt waren Zürcher und Marburger Ausfertigung der Artikel des Marburger Religionsgesprächs von 1529 mit den so beziehungsreich voneinander unterschiedenen Folgen der Unterschriften der beteiligten Theologen wieder vereint (Nr. 270). Die Evangelisch-Lutherische Kirche in Budapest hatte das Autograph von Luthers Testament ausgeliehen (Nr. 598). Am Schluß der Ausstellung wurde die Wiener Ausfertigung des Augsburger Religionsfriedens von 1555 (Nr. 652) gezeigt. Die beiden zuletzt genannten Archivalien demonstrierten zudem, daß die Katalogtexte eher auf das geschichtliche Ereignis als auf das gezeigte Objekt ausgerichtet waren — für das Testament hätte interessiert, wie es nach Budapest gelangte, für die Friedensurkunde, wieviele Ausfertigungen damals hergestellt wurden und ob sie alle so prächtig gerieten. Auch sonst fanden naheliegende Fragen in manchen Katalogbeiträgen keine Antwort. Anläßlich des Wolfenbütteler Psalters von 1513 mit Luthers handschriftlichen Vorlesungsnotizen (Nr. 136) hätte man gerne erfahren, ob solche Drucke von Teilen der Vulgata mit Platz für handschriftliche Eintragungen zwischen den Zeilen des Textes und auf dem Rande um 1500 für den theologischen Lehrbetrieb öfters hergestellt wurden, kurzum, ob diese Form des Buches damals normal oder etwas besonderes war.

Obleich fast alle Kapitel der Ausstellung wichtige Kunstwerke enthielten und sie im Katalog erläuterten, konzentrierten sich kunstgeschichtliche Fragestellungen auf drei Abschnitte. Der Historiker Hartmut Boockmann hatte unter dem Titel „Kirche und Frömmigkeit vor der Reformation“ (S. 41—72) eine aufschlußreiche Folge von Denkmälern zusammengetragen, die Formen und Problematik des religiösen Stiftungswesens und von Frömmigkeitsformen in den Jahren um 1500 anschaulich machte. Zum Annen-Altar aus St. Lorenz, dessen Transport nicht ganz ohne Risiko gewesen sein mag, wurden die Archivalien über die Geschichte der zugehörigen Altarstiftung gezeigt; der Auftrag für die Herstellung des Retabels ist freilich nicht überliefert, weshalb der Schnitzer des Schreins bis heute anonym blieb (Nr. 57—61). Ein Hinweis auf den Rosenkranz wäre erwünscht gewesen, zumal dieser nach der Reformation zu einem Kennzeichen der altgläubig Gebliebenen wurde. Der von Konrad Hoffmann bearbeitete Abschnitt „Die reformatorische Volksbewegung im Bilderkampf“ (S. 219—254) demonstrierte in gedrängter Form, mit wel-

chen höchst verschiedenen Mitteln Bilder in der Polemik der Flugblätter eingesetzt wurden — von der Abwandlung gängiger Bildschemata bis zu ausgefallenen Bildfigurationen. Dieter Koeplin zeigte in seinem Kapitel „Reformation der Glaubensbilder: Das Erlösungswerk Christi auf Bildern des Spätmittelalters und der Reformationszeit“ (S. 333—378), wie sich einerseits spätmittelalterliche Bildschemata auch nach der Reformation erhielten, zum Teil mit anders akzentuiertem Inhalt, wie sich mitunter neue Bildkonzeptionen herausbildeten, zumal im Bereich jener Bilder, die das Erlösungswerk zusammenfassend zeigen wollten, aber auch im Bereich der Kreuzigungssikonographie. Hier war neben Bekanntem Entlegenes versammelt, allerdings hätte sich der Kunsthistoriker wünschen können, den Bereich der frühen reformatorischen Bilderwelt in größerem Umfange dokumentiert zu sehen, zumal oft wiederholte Bilder mit speziell reformatorischem Inhalt auf andere Kapitel verteilt waren. So war letztendlich das Thema der Gestaltung früher reformatorischer Altartafeln verschenkt, obgleich das ganz auf das Wort in Inschriften konzentrierte Retabel der Dinkelsbühler Spitalkirche von 1537 (Nr. 540) und Michael Ostendorfers Retabel der Regensburger Neupfarrkirche von 1554/55 mit seinen Darstellungen von Predigt, Buße, Beichte, Taufe und Abendmahl (Nr. 539) ausgestellt waren — natürlich waren die großen Retabel Cranachs und seines Kreises für Nürnberg unerreichbar geblieben.

Bedauern mochte man auch ein wenig, daß die Portraits von Luther, seiner Familie und seines Kreises eher als biographische Zeugnisse verstanden worden waren. Cranach und sein Atelier scheinen solche Bildnisse serienweise hergestellt zu haben. Die graphischen Blätter waren natürlich gut verkäuflich. Aber wie soll man sich den Vertrieb der Gemälde vorstellen? Hier müßte einmal festgestellt werden, welche Exemplare sich bis zu Besitzern des 16. Jahrhunderts zurückverfolgen lassen. Anschließend müßte man sich fragen, wer solche Serien in Auftrag gab — etwa der Wittenberger Kurfürst zu Geschenkzwecken? Luther selbst oder Melanchthon werden kaum über die Mittel verfügt haben, um Freunde mit gemalten Portraits ihrer Person zu bedenken.

Ein für Luthers Reformation besonders wesentliches Thema, nämlich die Bibelübersetzung, konnte in Nürnberg nur in einem auf nur wenige Ausstellungsstücke beschränkten Abschnitt behandelt werden (S. 275—292, Nr. 360—389). So war die Ausstellung der Herzog August Bibliothek zu Wolfenbüttel *Biblia deutsch — Luthers Bibelübersetzung und ihre Tradition* (7. Mai bis 13. November 1983, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, 29. November 1983 bis 25. Februar 1984, Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek Nr. 40, Katalog von Heimo Reintzer, Friedrich Wittig Verlag, Hamburg, 333 S.) eine willkommene Ergänzung, zumal die deutschen Übersetzungen vor und neben Luther in wesentlich größerem Umfang berücksichtigt waren und auch die Zürcher Bibel nicht fehlte, wobei das Exemplar des Erstdruckes von 1531 demonstrierte, daß Illustration der Bibel auch im Zürich Zwingli möglich war (Nr. 124). Im Katalog ist u. a. der Holzschnitt zu Psalm 52 mit einer Darstellung des Narren abgebildet, ein wichtiger Hinweis auf die Beibehaltung der Psalmenzählung der Vulgata, der liturgischen Einteil-

lung des Psalters sowie des seit dem 13. Jh. gewohnten Bildes des Narren zu jenem Psalm. Die Wolfenbütteler Ausstellung, die zu großen Teilen aus der reichen Bibel-Sammlung der Herzog August Bibliothek schöpfen konnte, machte zugleich deutlich, wie vieles noch auf dem Felde der Geschichte der Bibelillustration im Jahrhundert der Reformation zu tun übrig bleibt. Der Katalog von Heimo Reinitzer geht erfreulich ausführlich auf die Bebilderung der verschiedenen Bibeldrucke ein, obgleich das Hauptinteresse natürlich ganz der Geschichte von Bibeltext und Bibelübersetzungen im deutschen 16. Jahrhundert galt.

Daß sich eine Durcharbeitung von bestimmten Bildserien zur Bibel lohnt, zeigt die Untersuchung von Peter Martin, *Martin Luther und die Bilder zur Apokalypse — Die Ikonographie der Illustrationen zur Offenbarung des Johannes in der Lutherbibel 1522—1546*, Vestigia Biblicae Bd. 5, Hamburg, Friedrich Wittig Verlag 1983, eine Würzburger Magisterarbeit, die zugleich den Ehrgeiz demonstriert, eine Magisterarbeit möglichst einer Dissertation anzugleichen, und zwar nach Gehalt und Umfang (207 S. mit 93 Abb.). Der Autor würdigt eingehend Cranachs Holz-schnittfolge für das Septembertestament von 1522 als selbständige Umbildungen des Dürerschen Vorbildes, wobei Abweichungen und zusätzliche Szenen als Text-illustration und abweichende Deutung im Sinne Luthers erklärt werden. In der Bildfolge des Monogrammistens M S zur Vollbibel von 1534 sieht Martin „eine gelungene Synthese von gewissenhafter Textillustration und theologischer Bildexe-gese“ (S. 89). Die Distanz zu Dürer wurde für diesen Zyklus wohl zu stark betont. Zudem hätte man sich fragen sollen, ob Cranach oder die Illustration des Neuen Testaments von 1530 und der Bibel von 1534 auch Bildfolgen zur Apokalypse aus der Zeit vor Dürer als Quellen benutzten. So müßte es beispielsweise möglich sein zu prüfen, welche ikonographischen Voraussetzungen die Heuschreckendämonen aus dem Brunnen des Abgrundes zur Fünften Posaune 1522 (Abb. 16) hatten, erin-nern sie doch eher an die in der Trierer Apokalypse als die in der Kölner Bibel von 1478, um nur zwei Illustrationen zur Fünften Posaune zu zitieren, in denen die Heuschrecken-Dämonen denen im Holzschnitt von 1522 vom Typus her nahekom-men. Natürlich wären hier systematische Vergleichsreihen nötig.

Das Kupferstichkabinett der Veste Coburg hatte, wie bereits erwähnt, seine Ci-melien an deutschen Zeichnungen und Graphiken aus der Zeit Dürers und Luthers schon 1981/82 gezeigt. Ein ganz anderes Thema, nämlich *Luthers Leben in Illustrationen des 18. und 19. Jahrhunderts*, war im Sommer 1980 auf der Veste Gegen-stand einer Ausstellung gewesen. So blieb für das Luther-Gedenkjahr 1983 den Co-burger Sammlungen eine eher spröde Gattung, um mit einer Ausstellung an den Re-formator und die Reformation zu erinnern. Man zeigte *Illustrierte Flugblätter aus den Jahrhunderten der Reformation und der Glaubenskämpfe* (24. Juli—31. Okto-ber 1983, Katalog, herausgegeben von Wolfgang Harms, bearbeitet von Beate Rat-tay, Kunstsammlungen der Veste Coburg, 330 S.). Gezeigt wurden als eine Auswahl aus den erheblich größeren Coburger Beständen 152 illustrierte Flugblätter vom 16. bis ins frühe 18. Jahrhundert, vor allem aus Deutschland, aber auch aus den Nie-derlanden und Frankreich. Die Themen reichten von Luther bis zum Leidener Ana-

tomischen Theater oder einer wunderbaren Kornähre. Es war eine gute Ergänzung zu dem einschlägigen Kapitel der Nürnberger Ausstellung, zugleich ein Hinweis auf eine Fülle von komplizierten und kuriosen Bilderfindungen. An der Erschließung und Edition von illustrierten Flugblättern der frühen Neuzeit arbeitet seit einiger Zeit unter der Leitung des Münchner Germanisten Wolfgang Harms, des Herausgebers des Coburger Kataloges, eine Gruppe von Literaturwissenschaftlern — ohne dies große Unternehmen wäre der Coburger Katalog nicht möglich gewesen.

Kunst der Reformationszeit war das Thema einer umfangreichen, eindrucksvollen Ausstellung im Alten Museum auf der Museumsinsel in Ost-Berlin (26. August—13. November 1983, Katalog 448 S., Henschelverlag Kunst und Gesellschaft). Die Säle des Erdgeschosses von Schinkels Bau boten durch eine relativ aufwendige Ausstellungsarchitektur nicht das von früheren Ausstellungen gewohnte Bild, die Einbauten hatten gelegentlich etwas Beengendes. Und die Anbringung von Gemälden an der Rückwand von schrankartigen Wandvitruinen war genauer Betrachtung der Werke nicht gerade förderlich. Auch auf Pulten in Tischvitruinen untergebrachte Objekte waren zum Teil kaum richtig zu sehen. Die Ausstellung überzeigte aber durch eine vorzügliche Auswahl von Kunstwerken der Zeit um 1500 und der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts und ihre sinnvolle Zuordnung zueinander. Zunächst wurde deutlich, welch eine überwältigende Fülle von Meisterwerken dieser Epoche Museen und Kirchen in Sachsen und Thüringen, also in den Kernlanden der Reformation, bewahren. Weitere Leihgaben kamen vor allem aus den Ost-Berliner Sammlungen sowie aus Sammlungen und Kirchen in Brandenburg, Mecklenburg und Vorpommern. Museen der Länder des Ostblocks hatten wichtige Werke zur Verfügung gestellt, weitere Leihgaben stammten aus Österreich — eine Gruppe bedeutender Zeichnungen hatte die Albertina ausgeliehen —, den Niederlanden, Stockholm und Sevilla. Als Leihgabe einer Sammlung in der Bundesrepublik Deutschland war einzig Simon Benings Gebetbuch für Kardinal Albrecht von Brandenburg (B 64) vorgesehen — zur Zeit der Ausstellung befand sich diese Cimelelie der Sammlung Ludwig bereits in Malibu. Unter fast völligem Verzicht auf das, was Museumsleute heutzutage Didaktik zu nennen pflegen — nur kurze Einführungstexte zu den einzelnen Teilen der Ausstellung waren an den Wänden zu lesen —, wurde die Aufmerksamkeit des Besuchers auf die ausgestellten Werke gelenkt. Ihre Ordnung zueinander war ungewöhnlich gelungen, die Aufteilung in einzelne Gruppen sinnvoll. Insgesamt sechs Kapitel waren als Grundschema gewählt, ihre Überschriften seien hier zitiert: Des Schwertes und des Zornes Zeit (von Dürers Apocalypse und Großer Passion bis zu Dürers Bauernsäule), Heiligenkult und Bilderglaube, Das Reich und seine Stände, Die Entdeckung der Welt und des Menschen, Humanismus und Reformation, Konsolidierung protestantischer Bildthematik. Bereits diese einteilenden Titel zeigen, daß nicht nur auf die Reformation beziehbare Werke gezeigt werden sollten, sondern daß es um ein komplexes Bild der Kunst der Reformationszeit ging, italienische Renaissance und Kunst des Humanismus einschließend.

Zusammenhänge und Gegensätze wurden durch die Disposition der Ausstellung

verdeutlicht. Den Beginn bildete Dürers Apocalypse, am Ende stand das Schweriner ganzfigurige Luther-Bildnis des jüngeren Cranach von 1546 (A 2 u. F 40). Beziehungreich war es beispielsweise, an den gleichen Stellen zweier Raumfluchten die Potsdamer verkleinerte Kopie von Raffaels Disputa und den riesigen Greifswalder Croy-Teppich von 1554 (B 120 u. E 63) zu präsentieren — sinnfälliger hätte man den Gegensatz zwischen papalem Katholizismus und lutherischer Reformation unter fürstlichem Patronat nicht anschaulich machen können. Vom Gothaer Liebespaar des Hausbuchmeisters (D 1) wurde der Blick einerseits zu des jüngeren Holbein Dresdener Doppelbildnis der beiden Godsalve (D 5) geführt, andererseits zu Conrad Meits Gothaer Buchsbaumfiguren von Adam und Eva (D 39). An einer benachbarten Wand hing natürlich Dürers Adam und Eva-Stich von 1504 (D 41), aber gleichzeitig mit Meits Figuren sah man bereits das im übernächsten Saale präsentierte Leningrader Gemälde aus der Frühzeit des älteren Cranach mit Venus und Amor (E 9). Und in dessen unmittelbarer Nachbarschaft wurden Jan Gossaerts in Ost-Berlin aufbewahrte monumentale Tafeln mit dem Sündenfall und mit Neptun und Amphitrite gezeigt (E 2—3). Die Vitrine mit den Figürchen von Meit stand zugleich am Eingang einer Koje mit besonders kostbaren Zeichnungen der Zeit um 1500, alles Portraits und Darstellungen menschlicher Figuren, direkt neben den beiden Meits Dürers Weimarer Selbstbildnis als Akt (D 34). Hier war die Gelegenheit geboten, die Grünewald-Zeichnungen der Kabinette in Dresden, Ost-Berlin und Weimar nebeneinander zu studieren (D 19—25, 33). Ebenso eindrucksvoll war die Folge von Landschafts- und Pflanzenzeichnungen im folgenden Raum, erwähnt sei nur Wolf Hubers 1502 datierte Golgatha-Zeichnung des Budapester Kabinetts (D 52). Mit solchen Nennungen wäre leicht fortzufahren, hingewiesen werden soll nur noch auf die Mitteltafel des Schneeberger Altares (E 61). Sowohl von der Bildwelt der spätmittelalterlichen Kirche wie von den Bildformen, die die lutherische Reformation für sich in Anspruch nahm bzw. neu entwickelte, entstand ein überzeugendes Bild.

Wenn man nach Stichproben urteilen darf, bietet der als Buch wohlgelungene Katalog ein eher ungleichmäßiges Bild. Daß bei Darstellungen christlicher Themen relativ ausführlich der Inhalt, also z. B. die biblische Erzählung, referiert werden muß, damit hat man sich heutzutage offenbar in Ost wie West abzufinden. Die DDR-übliche Lyrik über frühbürgerliche Revolution beschränkt sich hauptsächlich auf die Einleitungstexte. Ein besonders interessanter, ganz neue Untersuchungsergebnisse mitteilender und auswertender Katalogeintrag wird Renate Kroll verdankt, die den 1500 datierten einsamen Kruzifixus mit dem Dürermonogramm der Dresdener Galerie den Jahrzehnten um 1800 zuweist (E 62). Damit wird ein alter Zweifel an Dürers Autorschaft bestätigt. Neben solchen überaus informativen und neben vielen sachlich referierenden Katalogbeiträgen stehen solche, die reichlich flüchtig gearbeitet sind. So wäre beispielsweise Ausführlicheres und Präziseres über die Holzschnitte der Lübecker Bibel von 1494 (A 12.2) mitzuteilen gewesen — der Name Notke wird nicht einmal genannt, kein Wunder, daß unter den Literaturangaben das Buch von Walter Paatz fehlt. Einen Passionszyklus in einem kleinformati-

gen Gebetbuch sollte man nicht „vom Typus (was ist damit gemeint?) der ‚Biblia pauperum‘“ ableiten (A 11). Zu dem Altar mit der Gefangennahme aus der Wittenberger Schloßkirche, heute in Dresden (B 58), sollte man nicht schreiben, „daß in ihm die früheste als Nachtstück gemalte Passionsdarstellung erhalten ist“ — es wäre an die entsprechenden Miniaturen der *Très riches heures* zu erinnern gewesen. Daß zu Dürers Apokalypse Rudolf Chadrabas Deutungen bemüht wurden (A 2), war wahrscheinlich nicht zu umgehen. Die Abendmahlstafel in Rotterdam wurde als Werk Jörg Ratgebs gezeigt (A 8), die Deutung folgt ganz Wilhelm Fraenger. Hier hätte zumindest erwähnt werden müssen, daß die Zuschreibung mehr als problematisch ist und daß die Bezüge auf Waldenser und Stäbler umstritten sind. Die vom verehrungswürdigen Fraenger behaupteten Zusammenhänge Ratgebs mit heterodoxen Gruppen sind von Bruno Bushart mit Recht abgelehnt worden, Bushart schied zudem die ganze Gruppe um das Rotterdamer Abendmahl aus dem Werke Ratgebs aus (*Zs. f. Württembergische Landesgeschichte* 33, 1974 — erschienen 1976 —, 272—278. Ich danke Linda und Peter Parshall für ihren Hinweis auf diese Arbeit). Zu des älteren Cranach Ost-Berliner Gerichtsaltar nach Boschs Wiener Gerichtstriptychon (A 4) fehlt ein Hinweis auf die Untersuchungen von Gerd Unverfehrt (*Hieronymus Bosch — Die Rezeption seiner Kunst im frühen 16. Jahrhundert*, Berlin 1980, 92—96, Kat.-Nr. 116). Dieser datiert die Kopie um 1520 und erwägt eine Deutung, die Cranachs Kopie einen besonderen Rang in der Geschichte der reformatorischen Bildkunst geben würde. Unverfehrt fragt nämlich, „ob Melanchthon die Cranachsche Kopie angeregt, wenn nicht gar in Auftrag gegeben habe, denn der von Cranach mit der ungewöhnlichen Ikonographie Boschs übernommene Gedanke der Prädestination weist deutlich auf das dogmatische System des Wittenberger Theologen“ (a. a. O., 95).

Nicht das Luther-Jubiläum, sondern die Zentenarfeier der University of Texas in Austin war der Anlaß, *procul ab urbe* eine Ausstellung über die Stadt Nürnberg im Jahrhundert von Renaissance und Reformation zu veranstalten, die in einem stattlichen Katalogbuch dokumentiert wurde (Jeffrey Chipps Smith, *Nuremberg: A Renaissance City, 1500—1618*, The Archer M. Huntington Art Gallery, The University of Texas at Austin, University of Texas Press, 1983, 322 S., zahlreiche Abb.). Der Katalog umfaßt 213 Nummern, hauptsächlich Graphik, Zeichnungen, Kleinplastik, Medaillen und Kunstgewerbe, außerdem drei gemalte Portraits. Bis auf eine Gruppe von Leihgaben der Nürnberger Sammlungen stammten die in Austin, später auch in den Universitätsmuseen von Kansas und Santa Barbara gezeigten Werke fast durchweg aus Sammlungen der Vereinigten Staaten, wobei es erfreulich zu sehen ist, wie viele Zeugnisse Nürnberger Kunst und Kultur des 16. Jahrhunderts ihren Weg auch in kleinere und entlegene Museen der USA fanden. Die Auswahl von kunst- und kulturgeschichtlich wichtigen Zeugnissen macht einen überzeugenden Eindruck. Den zu kleinen Monographien gewordenen Katalogeinträgen ist ein reich illustrierter, fast 90 Seiten umfassender Einleitungsteil vorausgestellt; in einem Kapitel wird das Problem des Verhältnisses von Kunst und Reformation in Nürnberg erörtert.

Sicher die anregendste und zugleich problematischste Ausstellung war die von Werner Hofmann verantwortete große Ausstellung der Hamburger Kunsthalle *Luther und die Folgen für die Kunst* (11. November 1983 — 8. Januar 1984, Katalog herausgegeben von Werner Hofmann, Prestel-Verlag München, 688 S., 40 Farbabb., zahlreiche Schwarzweiß-Abb.), die von der Zeit Luthers bis zu Beuys und den Wiener Aktionisten führte. Bereits die Vorankündigung am Ende des Kataloges „Köpfe der Lutherzeit“ enthielt einen (unfreiwilligen?) Bildwitz, in dem neben einer Darstellung eines Bildersturmes des 16. Jahrhunderts Saenredams Hamburger Interieur der Utrechter Marienkirche (Nr. 227) ohne weitere Erläuterung mit der großgedruckten Überschrift „Hamburger Kunsthalle“ versehen worden war. Dieser Saenredam zierte jetzt neben Baldungs Luther-Portrait mit der Taube des Heiligen Geistes und neben Mondrians Düsseldorfer Bild „New York City II“ (Nr. 473) den Umschlag des Kataloges, den durch die eben zitierte Ankündigung geweckten Verdacht bestätigend, es könne mehr um Calvin und die Folgen für die Kunst gehen als um Luther und die Folgen.

Das niederländische 17. Jahrhundert war denn auch eindrucksvoll dokumentiert, während der Besucher der Ausstellung nur aus Otto Wagenfeldts Bildern von der Orgelempore der Hamburger Jacobi-Kirche (Nr. 242—245) und aus zwei briefmarkenähnlichen Abbildungen (S. 380) erschließen konnte, daß es vom 16. bis ins 18. Jahrhundert in Nord- und Mitteldeutschland, ebenso in Skandinavien Bildausstattungen lutherischer Kirchen, eine lutherische Kirchenkunst also, gab — daß diese in der Hamburger Ausstellung sonst gänzlich fehlte, gehörte zu den gravierenden und schwerverständlichen Lücken.

Überhaupt Norddeutsches — auch ohne nähere Lokalkenntnisse sollten die Katalogautoren aus den Buddenbrooks wissen, daß Bischof ein im lutherischen Lübeck beliebter Punsch war. Eine Kellinghusener (!) Fayence, ein Gefäß in Form eines sitzenden Bischofs für ebendiesen Punsch, war in einer „Gegenreformation: Katholische Themen in der Plastik“ betitelten Vitrine ausgestellt (Nr. 184). Verwirrte Betrachter dieser Vitrine werden sich zudem gefragt haben, wieso eine Beweinung Christi (Nr. 185) ein spezifisch katholisches Thema ist.

Daß es bei der Entwicklung übergreifender Konzeptionen auf solche kleinen Details nicht ankam, zeigte beispielsweise der Katalogeintrag über Wilhelm Leibls Frauen in der Kirche (Nr. 418). Hier wird doch tatsächlich über „die persönliche Beziehung zum Bibelwort“ nachgedacht, da die beiden bücherhaltenden Frauen dem Katalog zufolge in der Bibel lesen. Hat sich in der Hamburger Kunsthalle die beiden von Leibl dargestellten Bücher denn nie jemand wirklich genau angesehen? Beides sind keine Bibeln. Die alte Frau in der Mitte liest in einem deutschsprachigen Gebet- oder Andachtsbuch wahrscheinlich des 18. Jahrhunderts, der Text ist lesbar, das Buch sollte sich also identifizieren lassen. Die jüngere Frau benutzt ein moderneres Buch. In einer katholischen Dorfkirche des 19. Jahrhunderts wurde doch nicht die Bibel als Andachtsbuch beim privaten oder gottesdienstlichen Gebet benutzt!

Doch es wäre falsch, sich zuerst in solche Katalogstichproben zu vertiefen, wenn

dieser auch mitunter das Informationsbedürfnis des Ausstellungsbesuchers und Lesers arg im Stiche ließ — so gebe ich gerne zu, nicht zu wissen, worum es sich bei Ziegenhagens Verhältnislehre handelt und wer Ziegenhagen war. Im Hamburger Katalog wird beides jedenfalls nicht mitgeteilt (Nr. 287—288).

Zum Eingang des Saales im Obergeschoß, in dem die Ausstellung einsetzte, wurde man unter Entfaltung von großem Theaterdonner geleitet — im folgenden nur in den wichtigeren Teilen beschrieben —, der mit Vergrößerungen graphischer Darstellungen der Regensburger Schönen Madonna und eines Bildersturmes einsetzt. Exemplare der heutzutage in Deutschland an Ortseingängen üblichen Hinweise für Autofahrer auf Heilige Messe und Evangelischen Gottesdienst präludierten den Weg, der links auf Katholizismus, rechts auf Protestantismus wies (man beachte die Richtungssymbolik). Es folgten Vergrößerungen der Darstellungen einer katholischen und einer reformierten Kirche, die der Ausstellung sozusagen als Leitbilder dienten, zweier hochinteressanter Stiche der Zeit um 1600 (Nr. 224 u. 223), von denen im Katalog die Ansicht der katholischen Kirche (Nr. 224) eine sehr viel genauere Beschreibung verdient gehabt hätte — so wunderbar genau sind Kirchengenausstattung und gottesdienstliche Handlungen vorggeführt. In die einleitenden Vergrößerungen waren Vitrinen eingefügt, die auf der katholischen Seite Votivtafeln, Votivgaben, Reliquiar, Kerze und Rosenkranz aus dem 18. bis 20. Jahrhundert, auf der evangelischen hingegen eine in Lüneburg 1543 gedruckte deutsche Bibel enthielten. Hätte man zu der letzteren wirklich ein katholisches Pendant aussuchen wollen, wären nachtridentinisches Missale und Brevier angemessen gewesen. Weitere Vergrößerungen von Graphik flankierten den Weg, dazu auf der katholischen Seite eine Art von Nachbildung eines von Savonarola zusammengestellten Scheiterhaufens mit Zeugnissen irdischer Eitelkeit. Ob ein Euclid für Savonarola tatsächlich zu den zu vernichtenden Eitelkeiten gehörte? Auf der evangelischen Seite dazu ein modernes Pendant sowie eine Vitrine mit nicht weniger als sechs Exemplaren des Ausstellungskataloges, der damit der evangelischen, der positiven Seite zugeordnet war. In der Mitte dann, reproduziert aus Kaulbachs Reformationsfresko, die Figur Luthers mit dem erhobenen Buch des Evangeliums, auf der Rückseite ein Fernseher, der passende Sprüche zeigte. Diese Lutherfigur war gerahmt von der Tür mit der Bronzinschrift „Kupferstichkabinett“ — das Hamburger Kupferstichkabinett war, dieser Ankündigung gemäß, eine der Hauptquellen der Ausstellung, bewundernswürdig in seiner Fülle an Meisterwerken, aber auch an kulturgeschichtlich interessanten Graphiken. Über Figur und Inschrift ein Ausschnitt aus dem Leitstich mit der reformierten Kirche: Die Austeilung des Abendmahles, über dieser Bibel und Gesetzestafeln (hat es das eigentlich je in reformierten Kirchen gegeben?). Anschließend waren Katholizismus und Protestantismus auf die beiden Treppenläufe verteilt, links natürlich der Katholizismus, rechts der Protestantismus. Beide Konfessionen waren hier durch vogelscheuchenartig montierte Klerikergewänder veranschaulicht, beim Katholizismus bis zum Papst aufsteigend. Sicher aus dem Kostümfundus der Oper (Palestrina?). Statt der evangelischen Talare anscheinend Soutanen. In welcher Repertoireoper treten denn auch evangelische Geistliche

gleich chorweise auf? Dabei hätte man sich doch von den Hamburger Stadtkirchen Talare mit schönen Halskrausen statt langweiliger Bäffchen leihen können. Auf dem „katholischen“ Treppenabsatz eine Vitrine mit rezenten Votivgaben und Amuletten aus der Dritten Welt, außerdem ein apulisches Stiergehörn gegen den bösen Blick. Auf der Seite ein bescheidenes Foto des Bestienpfeilers von Souillac, dazu der einschlägige Text des Bernhard von Clairvaux. Auf dem „protestantischen“ Treppenabsatz ein Stilleben von J. G. Hainz und gelbe Quadrate von J. Albers, Texte von Calvin, Lessing, Erasmus. Also Andachtsnipps katholisch, bedeutsame Bildkunst der Neuzeit evangelisch — eine leicht antikatholische Grundstimmung war wohl insgesamt festzustellen. Links neben dem Eingang zum Kuppelsaal wurde es dann ganz sakral evangelisch: Carl Bantzers großformatiges Gemälde mit der Darstellung des Abendmahles in einer hessischen Dorfkirche (1889—1892, Marburg, Universitätsmuseum, Nr. 420). Der Zug der feierlich schwarz gekleideten Bauern zum Tisch des Herrn als Parallele zum Gang in die Ausstellung.

Eine dicht gedrängte Fülle von Bildern, hauptsächlich Graphiken und Gemälden, erwartete den Besucher der Ausstellung. Zu den großen Verdiensten der Veranstalter gehörte es, die Aufmerksamkeit auf viele entlegene, auch kuriose Bildschöpfungen zu lenken. Und besonderes Lob verdient die Fähigkeit, die Bestände der Hamburger Kunsthalle selbst dem Thema der Ausstellung dienstbar zu machen. Dazu kamen Leihgaben deutscher und ausländischer Museen und Sammlungen, auch Künstler hatten Werke eigener Hand zur Verfügung gestellt. Die Gliederung der Ausstellung und des Kataloges, die Überschriften waren in den einzelnen Räumen als Tafeln angebracht, außerdem Textkommentare für einzelne Kapitel in Form vergrößerter Schreibmaschinentexte. Die Prinzipien der Zuordnung ausgestellter Bilder zu einzelnen Themen waren nicht immer leicht zu durchschauen, offenbar rechnete die Hamburger Ausstellung mit begleitender Kataloglektüre. Aber selbst die Katalogtexte vermochten manches Zuordnungsrätsel nicht immer aufzulösen. Das im Vorspann angedeutete Prinzip der Gegenüberstellung von protestantischer und katholischer Kunst ließ sich natürlich in der Ausstellung nicht durchhalten, es war nur einigen Teilen zugrunde gelegt.

In den Obergeschoßsälen der Kunsthalle waren Werke des 16. bis 19. Jahrhunderts untergebracht. Zunächst im Kuppelsaal vor allem Graphik des 16. Jahrhunderts, einige Gemälde eher als Einsprengsel, zu den Fragenkomplexen von spätmittelalterlich-katholischem „Bilderkult“ und den Bilderstürmen der Reformation, zur Rolle des Bildes in den religiösen Auseinandersetzungen des 16. Jahrhunderts vor allem in Deutschland, zur protestantischen Bildkunst im Umkreis Luthers, eine Auswahl von diesem abgelehnter Bildkonzeptionen und — besonders eindrucksvoll — eine Folge von Zeichnungen und Radierungen Rembrandts zur Bibel. Die protestantische, religiöse Bildkunst des 17. Jahrhunderts wurde also durch die Kunst der reformierten Niederlande vertreten, was sich im folgenden Saal mit einer schönen Gruppe holländischer Bilder fortsetzte. Die katholische Gegenreformation war im gleichen Saal hauptsächlich durch Reproduktionsstiche vertreten,

außerdem durch die bereits erwähnte Vitrine mit Kleinplastik. In den anschließenden drei Sälen und sechs Kabinetten Werke des 18. und 19. Jahrhunderts. Hier war die Auswahl oft schwer verständlich — wie läßt sich beispielsweise Goya in eine Ausstellung über „Luther und die Folgen ...“ einfügen? Manches Entlegene war dem Thema sicher sinnvoll zuzuordnen, wie etwa die höchst aufschlußreichen Illustrationen zu dem zuerst 1723 in Amsterdam in französischer Sprache veröffentlichten Werk des Bernard Picart über Kulthandlungen der verschiedensten Religionen und christlichen Gruppen (Nr. 257—269). Um wenigstens ein knappes Bild der Ausstellung zu geben, seien hier die Kapitelüberschriften des Kataloges angeführt, die zu einem guten Teil aus Zitaten bestanden: „Das 18. Jahrhundert vergleicht die Götter“, „Aber beten muß man nicht wollen — in Knittelversen“ (Lichtenberg, ausgestellt: Hogarth und Chodowiecki), „Human Form Divine“ (zu Blake), „Sarkasmen der Narrheit“ (zu Darstellungen aus dem Bereich der französischen Revolution), „Ydioma universal“ (Goya), „Wie alles auf dich wirkt, so gib es im Bilde wieder!“ (C. D. Friedrich, dazu Vorläufer und gleichzeitige Beispiele von Symbollandschaft). Runge wurde unter dem Gesichtspunkt „Religion, Kunst, Landschaft“ vorgeführt. Dann Nazarener und protestantische Historienmalerei (bis zu Hodler und der Bauernkriegsfolge von Käthe Kollwitz). Es folgten Gruppen von Bildern oder Graphiken zu den Themenkreisen — wieder die Katalogüberschriften — Antiklerikalismus und Kulturkampf, Bäuerliche Religiosität, Aspekte moderner Frömmigkeit, Ein Christus der Armen und Sünder, Physische Arbeit und soziales Elend, Proletarische Pietà. Die Obergeschoßsäle führten den Betrachter bis an die Schwelle unseres Jahrhunderts, einen Schwerpunkt bildeten am Schluß zwei Bilder von Goghs, das Stilleben mit aufgeschlagener Bibel von 1885 und der Olivenhain von 1889 (Nr. 443—444). In den Kabinetten des Erdgeschosses, in denen früher die Geschichte der Hamburger Malerei ausgebreitet war, folgte dann das 20. Jahrhundert, unter dem Thema „Der bezweifelte Gott“ waren Werke von Ensor, Barlach, Nolde und Beckmann zu sehen — die weitere Auswahl von Zeugnissen der Kunst dieses Jahrhunderts kann hier nicht im einzelnen geschildert werden. Die Fragen an die Auswahl wurden naturgemäß noch größer — wieso war die unappetitliche Darstellung menschlicher Sexualorgane als Handfeger („Kehrreim“ von Günter Brus, Nr. 531) in eine Ausstellung „Luther und die Folgen für die Kunst“ geraten? Am Schluß der Enfilade endlich ein großes Schild: „Ihre Meinung“ — das Besucherbuch.

Die Fragen, die die Abteilung über das 20. Jahrhundert aufgab, können hier nicht einmal skizziert werden. Man möchte allerdings meinen, daß etwas deutlicher zwischen Künstlern hätte unterschieden werden sollen, deren Werk Herkunft der Person aus einem protestantischen bzw. katholischen Milieu verrät. Fragen und selbst Anlaß zum Rätselraten, nicht immer durch die Katalogtexte aufklärbar, gab es auch reichlich in den Abteilungen, die älterer Kunst gewidmet waren. Was sollte beispielsweise ein Innenraum mit einer Verherrlichung der Kartoffel von Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (Nr. 440 A) zwischen lauter Blättern von Käthe Kollwitz oder Hodlers Tod Geßlers (Nr. 392) neben christlichen Themen englischer Prä-

raffaeliten und Menzels Christus im Tempel (Nr. 375—377)? In der Vitrine unter dem Kapiteltitel „Das 18. Jahrhundert vergleicht die Götter“ war als Hauptwerk in der Mitte Runges Heimkehr der Söhne von 1800/01 zu sehen (Nr. 351) — weder aus dem 18. Jahrhundert noch eine Darstellung von Göttern oder gar eines Vergleiches zwischen diesen. Im einschlägigen Katalogtext ist von diesen Dingen auch keine Rede. Leicht irritierend muß es wirken, wenn unter einer schönen Gruppe von Bildern als Vertreter der Malerei in den calvinistischen Niederlanden eine Innenansicht der katholischen Kathedrale von Antwerpen (Nr. 218) hängt — hier gibt der Katalogtext die nötige Aufklärung.

Um zum Jahrhundert der Reformation zurückzukehren: in den dem 16. Jahrhundert gewidmeten Teilen gab es ähnliche Verständnisprobleme. Erschwerend kam hinzu, daß anscheinend nicht allen Katalogautoren der Bedeutungsunterschied zwischen den Adjektiven reformatorisch und reformiert deutlich war. Ausgerechnet für Wittenberg seit etwa 1518 (!) ist von einer reformierten Obrigkeit die Rede (Nr. 118), oder das Nürnberg des 17. Jahrhunderts wird für reformiert erklärt (S. 117). Gerade bei der besonders interessanten Zusammenstellung von graphischen Blättern des 16. Jahrhunderts, durch die auf viele wichtige und entlegene Bildkonzeptionen aufmerksam gemacht wurde, war es schade, daß eine ganze Gruppe unter den irreführenden, ja falschen Titel „Verbotene Bilder“ geordnet worden war. Natürlich gab es Bildformeln, die nach dem Konzil von Trient in der katholischen Kirche untersagt waren; auf der lutherischen Seite wird man nur davon reden können, daß viele Bildformeln und Bildthemen, die im späten Mittelalter üblich waren, außer Gebrauch kamen. Es würde sich lohnen, alle Nummern dieser Gruppe (Nr. 124—142) durchzugehen, zwei Hinweise sollen genügen. Eine unter Moritz von Sachsen 1544 geprägte Medaille mit Gnadenstuhl und Glaubensbekenntnis (Nr. 139) war schlicht fehl am Platze — ausgestellt war sie an anderer Stelle. Luthers Polemik gegen die Reliquie des Schweißstuches der Heiligen Veronika wird als Grund bemüht, um Behams Holzschnitt mit dem Dürermonogramm, das dornenkrönte Antlitz Christi darstellend, zu den verbotenen Bildern zu rechnen (Nr. 137). Nichts konnte für die lutherische Seite weniger anstößig sein als ein Bild des Hauptes voll Blut und Wunden. Es soll ausdrücklich hervorgehoben werden, daß ich die Zusammenstellung von Graphiken und Bildern im Kuppelsaal besonders interessant, wenn auch durch Entgleisungen wie die eben genannte an manchen Stellen zugleich ärgerlich fand.

Wie kam es dazu, all dies unter dem Titel „Luther und die Folgen in der Kunst“ zu präsentieren? Aufschluß gibt hier der einleitende Katalogaufsatz von Werner Hofmann, konzentriert und dicht geschrieben: „Die Geburt der Moderne aus dem Geist der Religion“ (S. 23—71). Die Überschrift verdeutlicht die Grundthese, die Hofmann auf eine überaus geistreiche Weise entwickelte und zu der die Ausstellung zugleich Entfaltung, Belegammlung und Illustration sein sollte. Es ging Hofmann zunächst darum, die Bilder gleichsam aus ihrer friedlichen Museumsexistenz herauszureißen und ihre Bedeutung in religiösen und politischen Auseinandersetzungen zu demonstrieren. So führt er den Leser von Darstellungen der Brigitte Bardot

als Sünde und als Marianne bis zu Demonstrationen um das Kriegerdenkmal am Hamburger Dammtor. Der „Wort-Bild-Konflikt“ (Vorwort Hofmann S. 17) wird zum Mittelpunkt des Nachdenkens. In den Reformatoren Luther, Zwingli und Calvin sieht Hofmann die „Begründer einer neuen, aus der Negation gewonnenen Kunsttheorie“ (S. 33).

Dieser Bericht muß sich darauf beschränken, noch zwei der Grundthesen Hofmanns zu zitieren: „Luthers Beitrag zur neuen Verfügbarkeit des Bildes betrifft nicht dessen Hersteller, sondern den Empfänger. Luther legt den Grund für die Betrachterästhetik, die Kunst als einen (nominalistischen) Vereinbarungsbegriff auf. faßt.“ (S. 50). Und: „Theoretisch beginnt die Musealisierung des Kunstwerks mit der Reformation: sie ist das Korrelat seiner Entideologisierung, bedeutet aber letztlich nur den Wechsel von einer Ideologie zur anderen, zur Kunstreligion.“ (S. 51). Über diese Thesen und ihren Kontext sollte diskutiert werden. Natürlich muß man dabei von vornherein von gewissen Ungereimtheiten absehen, etwa vom Beginn des Universalienstreites im 10. Jahrhundert (S. 39) oder dem Avancement der Kunstwissenschaft zu „einer neuen Glaubensinstitution“ (S. 49). Einwenden wird man vor allem, daß nicht von der italienischen Renaissance und dem Einsetzen fürstlichen und humanistischen Kunstsammelns die Rede ist. Schließlich sind fast alle bedeutenden Gemäldesammlungen von Fürstenhäusern im Zeitalter von Barock und Aufklärung Galerien katholischer Dynastien und Potentaten. Will man die Veränderungen in der Funktion und Bewertung der Bildkünste seit dem 16. Jahrhundert beschreiben, darf diese andere Hälfte des Diptychons, die zumeist katholisch geprägt blieb, nicht vergessen werden. Eine eingehendere Darlegung von Hofmanns Thesen und eine kritische Auseinandersetzung mit ihnen würde mindestens einen längeren Aufsatz in Anspruch nehmen. Man muß Hofman aber dankbar sein, daß er ein höchst bedeutsames allgemeines Problem der neuzeitlichen Kunstgeschichte neu durchdachte — anregend und diskussionswürdig ist sein Text auch gerade da, wo man Widerspruch anmelden will. Ob man tatsächlich so weitgehend die Kunst vom 16. Jahrhundert bis in unsere Gegenwart im Zeichen Luthers sehen darf, bleibt durchaus offen. Für die Geschichte der nachmittelalterlichen Kunst war wahrscheinlich sogar Calvin mit seinen Folgen (die nördlichen Niederlande im 17. Jahrhundert!) wichtiger.

Am Schluß dieses Rückblicks läßt sich die Frage nicht ganz unterdrücken, ob Ausstellungen wirklich ein geeignetes Medium sind, um solche komplexen Zusammenhänge zu veranschaulichen, um solche kühnen Thesen zu visualisieren. Man möchte sich insgesamt wieder mehr Kunstgeschichtsschreibung wünschen.

Reiner Hausscherr