



Links: Rembrandt, Hagar und Ismail mit dem Engel in der Wüste, um 1652, Rohrfederzeichnung 18,2 × 25,2 cm, Hamburger Kunsthalle

Seite 65: Rembrandt, Der Sündenfall, 1638, Radierung 16,3 × 11,7 cm

Seite 66: Rembrandt, Die Heilige Familie mit der Schlange, 1654, Radierung 9,5 × 14,5 cm

Luther und die Folgen für die Kunst

von Jutta Held

Unter den großen Ausstellungen zum Lutherjahr war die Hamburger die anspruchsvollste, zumindest was die historische Reichweite anbelangt. In Nürnberg und in Berlin/DDR¹ ging es allein um die Bildkunst der Zentren der Reformation: Deutschland im 16. Jahrhundert. In Hamburg wurden dagegen „Luther und die Folgen für die Kunst“ in mehreren europäischen Ländern und bis ins 20. Jahrhundert hinein verfolgt. Während bei der Nürnberger Ausstellung die Folge der historischen Ereignisse der Reformation den Leitfaden für den Katalog bildet (von der Kirche und Frömmigkeit in vorreformatorischer Zeit bis zur Etablierung der evangelischen Kirche), interessieren in Hamburg stärker strukturelle Aspekte. Nicht nur werden inhaltlich protestantische oder im Sinne des Protestantismus akzentuierte Motive bis ins 20. Jahrhun-

dert aufgespürt, sondern darüber hinaus geht es darum, schwerer faßbare protestantische Lebenshaltungen in ästhetischen Formen nachzuweisen – so zum Beispiel den reformatorischen Asketismus in Mondrians geometrischen Kompositionen. Programmatisch rückt Werner Hofmann in seinem einführenden Essay die Frage nach dem Gebrauch, der von den Bildern in den religionspolitischen Auseinandersetzungen gemacht wurde, in den Vordergrund. Diese Fragestellung wird von allen Mitarbeitern am Katalog durchgehalten. Das führt zu einem bemerkenswerten Zusammenhalt der verschiedenen Abschnitte, der meistens bis in die Bearbeitung der einzelnen Katalognummern reicht. Dieser Leistung eines erprobten Teams, dem sich auch die auswärtigen Autoren zuordnen, gebührt hohe Anerkennung.

Den Ausgangspunkt bildet auch für die Hamburger Ausstellung Deutschland im 16. Jahrhundert. Bilderkult und Bildersturm sind die beiden Pole, zwischen denen sich der Umgang mit Bildern bewegt und diskutiert wird. Einerseits versuchen die Reformatoren – auf unterschiedlichen Wegen –, die abergläubische Bindung der Kirchgänger an die Heiligenbilder zu lösen, den Zauber der Bildwerke zu brechen, auf der anderen Seite kämpfen sie gegen den Auf-

ruhr, der sich in den Bilderstürmen entläßt. Den schwierigen, noch weitgehend unbeantworteten Fragen, die das schwankende Vorgehen und die wechselnden Lösungen in den einzelnen Städten stellen, ist Postel sehr konkret für Norddeutschland nachgegangen. Welche Schichten des Volkes waren es, die die heidnische Bilderverehrung praktizierten, und welche, die die Bilder zerstörten? Postel weist mit Recht darauf hin, daß hier nur genaue lokale Studien weiterführen können, die auch die Verhältnisse auf dem Lande berücksichtigen.

„Kunst als Waffe“ behandelt die politischen Inhalte der Bildsatire und -polemik, mit der sich die alte und die neue Kirche gegenseitig befehdeten. Auf diesem Gebiet sind sicher in den letzten Jahren, ausgehend von den Forschungen in der DDR,² die weitesten Fortschritte erzielt worden. Vor allem der Nürnberger Katalog hat hier sehr präzise Ergebnisse zusammengefaßt und sie erweitert.³ Bauernkrieg und Humanismus, die Einspannung der Reformation in die Reichs- und Landespolitik, die in Nürnberg thematisiert werden, spielen in Hamburg nur eine untergeordnete Rolle. Statt dessen werden in einem eigenen Kapitel die eher unterschwellig moraltheologischen Strategien untersucht, die didaktischen Funktionen der

Bilder bei der Veränderung der individuellen Lebensführung, um die nicht zuletzt in der Reformation gestritten wurde.

Schuster versucht, Wesensmerkmale protestantischer Kunst herauszuarbeiten: die Neigung zur Abstraktion, zur Agitation und – das bleibt vergleichsweise vage – zur Einfühlung. Für die Tendenz zur Abstraktion, die der Betonung des Wortes, das präzisierend auch in die Grafik eingeführt wird und der Entmythisierung der Bilder zugrunde liegt, kann allerdings nicht die Reformation als alleiniges Movens angenommen werden. Dieser Tendenz hat der Humanismus gewiß ebenso zugearbeitet, und sie fand in anderer Weise auch in der katholischen Kirche Einlaß, trotz der weiterhin geduldeten (in Wahrheit aber doch gebrochenen) Sinnenfülle, die Hofmann als eine Konstante der katholischen Kunst beschreibt. Motivierend ist für diese, auch in die Grafik eindringende Propagierung des Wortes vielmehr die Notwendigkeit neuer Ausbildungssysteme, durch die das Lernen abstrakter wird, sich über das Buch zu vollziehen beginnt; d. h., die Trennung der Ausbildung von der (handwerklichen) Praxis wird vorbereitet. Nicht zufällig werden Lehre und Lernen in der Reformationszeit in zahlreichen Bildern thematisiert.

Trotz des Bruchs, den die Reformation mit der alten (kirchlichen) Tradition vollzieht, mit dem sie sich auf vielen Gebieten einer neuen Epoche öffnet, hat sie sich in den antithetischen Bildern, in denen sie sich mit der alten Kirche konfrontiert, stets als beständig, verlässlich und festgegründet begriffen. Dauer und Zeitentrücktheit, die alten, für den Feudalismus konstitutiven Werte, bleiben noch lange in Geltung. Eine Umwertung, in der die jahrhundertlang als defizient angesehenen Erscheinungen der Zeit, der Veränderung und Bewegung im Kontrast zur mittelalterlichen Immobilität positiv besetzt werden, vollzieht erst das 18. Jahrhundert. Die lange Dauer mentaler Strukturen wird in diesem Detail, auf das Schuster aufmerksam macht, erkennbar.

In den Niederlanden fehlt eine vergleichbare Phantastik und Polemik in der Bildgrafik. Darin sieht Tümpel die Auswirkung der langen Unterdrückung der reformatorischen Bewegung. Tümpel bezieht allerdings die Bilderwelt von Bosch und Bruegel nicht mit ein, die sicher ähnliche Konflikte und Konfrontationen auf moralischer, wenn auch nicht primär konfessioneller Ebene reflektie-

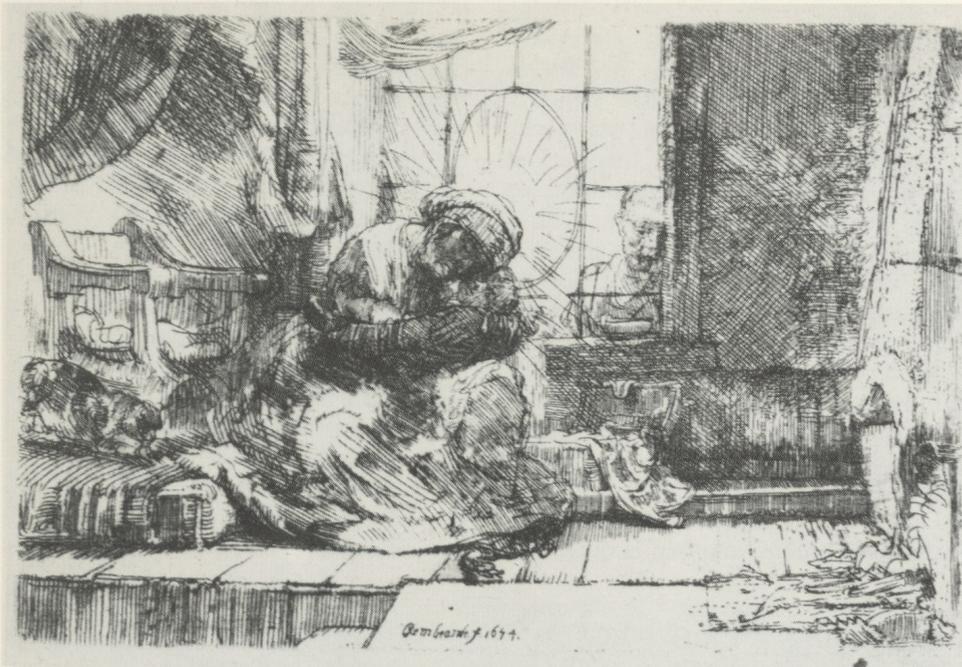
ren wie die deutsche Bildgrafik. Die Beschleunigung der Säkularisierungstendenz, die Tümpel als Folge der Reformation in den Niederlanden begreift, betrifft wohl doch nur die städtische Oberschicht. Jedenfalls beobachtet Tümpel sie an den Gruppenbildnissen dieser Schichten, die Schritt für Schritt darauf verzichten, sich in diesen Portraits auf ein sakrales Bildzentrum zu beziehen, das sie vereinigte. Ist nicht dieser Hang, sich als Gruppe, als Korporation vorzustellen, auch ein Versuch, auf der symbolischen Ebene die alten feudalistischen Werte zu bestätigen, die in der Praxis ihre Wirksamkeit bereits verloren hatten?

Die Bildwelt der Gegenreformation wird nur in einem knappen Kapitel vor-

geführt, das, ohne die zentralen Länder Italien und Spanien zu berücksichtigen, unzulänglich bleibt und nicht die Frage beantworten hilft, in welchen Formen beide Bewegungen aufeinander reagierten und somit nolens volens gemeinsam und gegeneinander daran mitwirkten, eine moderne, entsakralisierte Welt zu schaffen.

Obwohl spätestens seit der Französischen Revolution die Kirche nicht mehr die entscheidende ideologische Macht ist, bringen im 19. Jahrhundert die unterschiedlichen sozialen und kulturellen Parteilagen noch einmal eine deutlich konfessionell getönte religiöse Bildkultur hervor. Wie bereits seit dem 18. Jahrhundert wird Religion immer häufiger als zeitgenössische kulturelle Praxis





von den Künstlern untersucht, sie wird also aus wachsender, wenngleich mehr oder weniger anteilnehmender Distanz beobachtet. Nicht die Heiligen agieren auf diesen Bildern, sondern die Gläubigen werden bei Gebet oder Andacht gezeigt, ohne daß die kultischen Figuren noch im Bilde erschienen. Friedrich Gross gibt einen ausgezeichneten Überblick über die verschiedenen, politisch und ästhetisch sich gegeneinander abgrenzenden Gruppierungen. Die profanen, sozialgeschichtlichen Konstellationen, die in die religiöse Historie projiziert werden, hätte man sich auch hier zuweilen konkreter herausgearbeitet gewünscht. Die ethnographisch genaue Darstellung der biblischen Geschichten, die Gross im späteren 19. Jahrhundert beobachtet, bezieht sich erstmalig nicht nur auf Kleidung, Milieu und kulturelle Besonderheiten, sondern charakterisiert die Juden als „rassisch“ besondere Volkstypen. Dies ist m. E. wohl kaum ohne die Emanzipation der Juden und den komplementär dazu entstehenden Antisemitismus zu denken, der im 19. Jahrhundert eine neue Qualität gewinnt. Nolde hat in seinen religiösen Darstellungen trotz seiner Formvereinfachungen gerade diese „jüdischen“ Physiognomien beibehalten. Hier ist der Weg zum Faschismus mit Händen zu greifen. Diese neue „völkische“ Interpretation des Judentums ist im 19. Jahrhundert eine noch quasi neutrale Anschauungsform innerhalb der Kunst (sonst müßte auch Liebermann, der sich ihrer ebenfalls bedient, als Antisemit gelten), aber sie ist Grundlage für den rassistisch be-

gründeten Antisemitismus, den der deutsche Faschismus auf die Spitze trieb.

Wie fruchtbar die Analyse der Bilder nach religionsgeschichtlichen Aspekten ist, erweist sich gerade bei Werken, die nicht manifest konfessionelle Motive zeigen, deren Bedeutungen sich jedoch in dieser Richtung präzisieren lassen. Die auffällig häufigen Darstellungen der Predigt Johannes des Täufers bringt Schaar überzeugend mit dem Gottesdienst der Protestanten in Verbindung, die sich im Freien, meist außerhalb der Städte, versammelten (S. 348). – Rembrandt hat die biblischen Geschichten mit protestantischen Augen gesehen. Seine Vorliebe für Paulus, der für die protestantische Rechtfertigung allein durch den Glauben steht, für Simeon, der entgegen der Tradition als Laie, nicht als Hohepriester die „Darbringung im Tempel“ vollzieht, Jesus in eher dienender als herrschender Position – das sind protestantische Akzente der biblischen Geschichte (vgl. S. 315 ff.).

Seltsamerweise haben sich die Katalogbearbeiter entgehen lassen, in diesem Zusammenhang auch die Figur der Hagar religionsgeschichtlich präzise zu deuten (Kat. Nr. 189 ff.). Theologisch steht sie seit langem für die Häretiker, denen seit dem 16. Jahrhundert auch die Lutheraner zugeordnet werden.⁴ Die Sympathie, mit der Rembrandt und nicht zufällig die Frankenthaler ihre Vertreibung begleiten, legt eine Identifizierung mit ihrer Rolle nahe. – Bei Rembrandts Radierung „Adam und Eva“

geht mit der Sexualisierung des Sündenfalls eine zweite Eigenart überein, die der Katalog nicht erwähnt. Ist die Geste des Adam nicht als Warnung zu verstehen, mit der er Eva zurückzuhalten sucht, statt solidarisch mit ihr den Apfel zu nehmen? Eva ist eindeutig die Verführerin, der die Sünde angelastet wird. Die Diffamierung der Frau nimmt seit der frühen Neuzeit neue Dimensionen an, die allerdings konfessionsgeschichtlich nicht zu fassen ist. Schließlich ist wohl weniger auffällig, daß Rembrandt die Gestalt des Josef in den Hintergrund rückt – das entsprach seiner traditionellen Rolle –, sondern im Gegenteil, daß er ihm neue Würde verleiht. Es sei nur an die Münchner Heilige Familie erinnert.⁵ Auch auf der Radierung dieser Ausstellung (Kat. Nr. 206) läßt ihn Rembrandt voll tiefen Verständnisses am Wunder der Geburt Christi Anteil nehmen. Er hockt nicht länger am Boden und kocht ein Süppchen oder steht abseits in der Zimmermannswerkstatt, sondern versenkt sich gemeinsam mit Maria in die Anschauung des Christkinde. Seine Funktion wandelt sich vom Patron einer Handwerkszunft zum moralischen Vorbild des um sein Kind sich sorgenden Familienvaters. Auch dies ist ein Aspekt, der tiefgreifende sozialgeschichtliche Wandlungen betrifft, hier die Struktur des Familienlebens, die in den Konfessionsstreit hineinreichen, aber nicht in ihm aufgehen.

So hat die von Hofmann postulierte These von der „Geburt der Moderne aus dem Geist der Religion“ nur begrenzte Gültigkeit. Sie trifft eine wichtige Zwischenschicht der religiösen Bilder, erklärt noch nicht deren Tiefendimension. Der weit ausholende Essay, den Hofmann dem Katalog voranstellt, bringt wieder alle Vorzüge seiner Ausstellungskonzeptionen zur Geltung: Immer ist es die Kunstpraxis der Gegenwart, auf die seine historischen Analysen hinzielen, und nie beschränkt er sich auf die „reine“ Kunst, sondern bezieht alle Bildmedien selbstverständlich mit ein, darin der beste Nachfolger Warburgs. Seine Ausstellungen, die damit seit den frühen 70er Jahren linke Diskussionen unterstützt haben, erschließen der Kunstgeschichte jedesmal eine Fülle von Bildern, die diese zuvor nicht beachtet hatte. Diesmal sind Objekte, die man gemeinhin der Volkskunde zuschlägt, hinzugekommen.

Hofmanns Essay ist der Versuch einer Kunsttheorie von Plato bis zur Gegenwart unter dem Gesichtspunkt des Gebrauchs, der von Kunstwerken ge-

macht wird. Den Universalienstreit, der ein zentrales Thema der Philosophie im Übergang vom Mittelalter zur frühen Neuzeit ist, projiziert Hofmann auf den Streit um die Rolle der Bilder. Die Parallelisierung des reformatorischen Bilderstreits mit der Diskussion um die Universalien ist zwar nicht in allen Punkten stimmig.⁶ Richtig ist aber sicher, daß die „realistische“ Bedeutung der Bilder als Fetisch im Prozeß der Reformation abgebaut wird, daß sie die „göttlichen Kräfte“ nicht länger inkorporieren, sondern nur noch abbildend auf sie verweisen, so wie die Begriffe ihre „Realpräsenz“ verlieren. Diese Entwicklung bringt Hofmann nun quasi zum historischen Stillstand in den antithetischen Bildtypen, einem katholisch sinnlichen, der an der magischen Identität von Bildzeichen und Bildinhalt weitgehend festhält, und einem protestantisch asketischen, der Zeichen und Inhalt trennt und sich nur noch auf das Zeichen abstrakt bezieht. Diese Bildkonstanten werden in der künstlerischen Entwicklung bis zur Gegenwart immer wieder nachgewiesen. Kandinsky faßt Hofmann zufolge diesen Gegensatz in seinem Begriffspaar der großen Realistik und der großen Abstraktion.

An dieser These Hofmanns, bei deren Wiedergabe ich eine Fülle unabhängig von ihr ertragreicher Beobachtungen des Autors, die nicht glatt in sie eingehen, außer acht gelassen habe, ist sicher Kritik zu üben. Obwohl Hofmann nicht der Metaphysik der Stile und ikonographischen Reihen verfällt und seine Analysen entschiedener auf die historische Realität abzielen, besteht hier dennoch die Gefahr formalistischer Konstruktionen. Es ist die Gefahr des „désjà vu“, die vor der historischen Spezifik der Bilder und künstlerischen Praxis resigniert. Die gleiche Grundstruktur wie in der Bilderdiskussion der Reformation sieht Hofmann in den Happenings der Wiener Aktionisten wiederkehren: eine dialektische Koppelung des Bilderstürmers an den abergläubischen Bilderverehrer. Im Protest, selbst in der Revolution bzw. in deren Bildkulturen, erkennt Hofmann weniger die neu erkämpften Positionen, sondern vor allem die Spuren alter Bindungen, die er als Affirmation derjenigen Traditionen mißverstehet, aus denen der Ausbruch – nach Hofmann vergeblich – versucht wurde. So sehr man ihm im Falle der Wiener Aktionisten recht geben möchte, so bedenklich ist seine Sehweise in theoretischer Hinsicht. Sie ist fasziniert von der

Stagnation einer fatalistisch begriffenen Dialektik der Aufklärung.

Bei seiner glänzenden Analyse der Wiener Aktionisten sieht sich Hofmann selbst über die Schulter. Er beschreibt die Aussichtslosigkeit dieser Happenings als ein österreichisches Dilemma – sollte er da nicht an sich selbst mit gedacht haben? Achten wir jedenfalls darauf, daß diese österreichische Krankheit nicht ansteckt.

- 1 Kunst der Reformationszeit, Berlin/DDR (Staatliche Museen) 1983. – Martin Luther und die Reformation in Deutschland, Nürnberg (Germanisches Nationalmuseum) 1983.
- 2 Vgl. den zusammenfassenden Band: Deutsche Kunst und Literatur in der frühbürgerlichen Revolution, Berlin 1975, der auch für den Berliner Ausstellungskatalog grundlegend ist.
- 3 Vgl. z. B. die präzisen Bestimmungen von K. Hoffmann in dem Abschnitt „Die reformatorische Volksbewegung im Bilderkampf“ (S. 219 ff.).
- 4 Vgl. J. Held: Die Theorie der Landschaftsmalerei im frühen 17. Jahrhundert und ihre politische Bedeutung bei Collantes, in: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, 21, 1976, S. 144 ff.
- 5 Alte Pinakothek, München, Inv. Nr. 1318.
- 6 Dem Universalienstreit liegt vor allem die Frage nach dem Verhältnis sozialer Kollektive zu den Individuen zugrunde, das problematisch wurde. Wie die Begriffe sind die Kollektive das Allgemeine, Umfassende, die Universalien, an denen das Individuum teilhat, das nicht in sich selbst den Grund seines Seins findet. Vgl. A. J. Gurjewitsch, Das Weltbild des mittelalterlichen Menschen, Dresden 1978, S. 308.