

Lucas Cranach – Programmaler der Reformation

Selten war eine Zeit so reich an bedeutenden Grafikern und Malern wie das beginnende 16. Jahrhundert. Ihren großen Werkstätten und vielen Schülern boten reformatorische und gegenreformatorische Polemik Betätigungsfeld, Einkommen und manchmal auch Berühmtheit. Bei einigen wird dabei ihre Kunst zur Aussage der religiösen Position, die sie bezogen haben, ja zum persönlichen Bekenntnis. Der bekannteste und bedeutendste in Umfang und Aussagekraft ist zweifellos **Lucas Cranach d. Ä.** (1472 in Kronach geboren, 1553 in Weimar gestorben) (Abb. 1). Eine entscheidende Prägung für sein künstlerisches Schaffen in den letzten drei Jahrzehnten seines langen Lebens erhielt Cranach von Martin Luther (1483–1546).

Cranach und Luther

Was wissen wir über die persönlichen Beziehungen zwischen Cranach und Luther? Von Anfang an begleitet Cranach – 1504 als Hofmaler Friedrichs des Weisen nach Wittenberg gekommen – den Lebensweg Luthers während der vier Jahrzehnte seines Wirkens in Wittenberg. In dem damals kaum über 2000 Einwohner zählenden Wittenberg kannte unter der geistigen und gesellschaftlichen Mittel- und Oberschicht ohnedies jeder jeden. Trotzdem wissen wir bis 1518 so gut wie nichts über die Beziehungen zwischen Luther und Cranach. Von da an finden sich Titelillustrationen Cranachs in Lutherschriften. 1520, Jahr der großen reformatorischen Hauptschriften und der Verbrennung der Bannandrohungsbulle, ist der Name Luthers längst in den humanistisch gebildeten, religiös aufgeschlossenen und kirchenkritischen Kreisen Deutschlands bekannt. Aber wie sieht der Mann aus, von dem alle reden? Wie man heutzutage auf Wahlplakaten das Konterfei seines Kandidaten bekannt macht, um damit Anhänger und Wähler zu gewinnen, so befriedigt Cranach mit bildhaften Darstel-

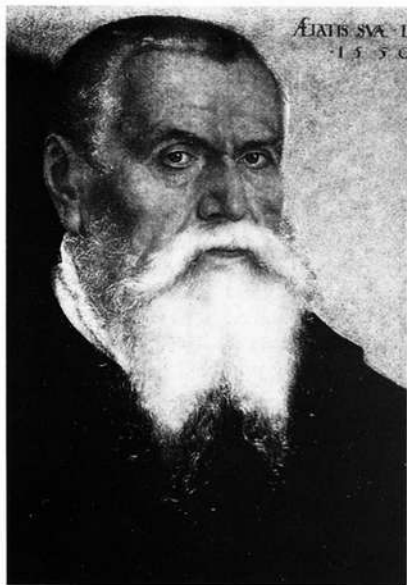


Abb. 1

lungen den Wunsch der Menschen, Martin Luther von Angesicht kennenzulernen, für die einen gefeierte Volksidol, für die anderen beredter Ausdruck abscheulichster Ketzerei.

So entsteht 1520 das früheste und zugleich erste authentische Lutherportrait Cranachs, der Kupferstich *Luther als Augustinermönch* (Abb. 2). Durch Kutte und Tonsur als Augustinermönch gekennzeichnet, entwirft Cranach ein Bild von hoher physiognomischer Charakterisierung. Deutlich treten die Backenknochen hervor und lassen ebenso wie die Gesichtszüge noch etwas von der harten Askese des Mönchsstandes erkennen. Die tief liegenden wachen Augen strahlen Entschlossenheit und Erfülltheit von seinem Auftrag aus.



Abb. 2

Nur wenige Monate später entsteht ein zweiter, gleicherweise betitelter Kupferstich des Reformators (Abb. 3), der sich aber charakteristisch von dem früheren unterscheidet, indem er wieder auf vertraute Stilmittel zurückgreift und Luther idealtypisch zeichnet in seiner historischen Rolle. Die kleinteilige Fältelung des Ordensgewandes kennzeichnet ihn als Mitglied der theologischen Fakultät. Das aufgeschlagene Buch und die im Redegestus erhobene Hand weisen auf den dozierenden Gelehrten. Die Rundbogennische im Hintergrund unterstreicht die Bedeutung des Dargestellten. Nicht das authentische, sondern das idealtypische Portrait wurde zum ersten offiziellen Bildnis Luthers, das als Illustration reformatorischer Schriften weite Verbreitung fand.

Beide Kupferstiche tragen eine gleichlautende Unterschrift, die ein erstes persönliches Bekenntnis Cranachs zum Reformator darstellt: *Aetherna ipse suae mentis, simulachra Lutherus exprimit. At vultus cera Lucae occi-*



Abb. 3

duos / MDXX. (Das unvergängliche Abbild seines Geistes drückt Luther selbst aus, Lucas dagegen die sterbliche Gestalt).

Schon im folgenden Jahr entstand unmittelbar vor Luthers Abreise zum Reichstag nach Worms ein weiteres Kupferstichportrait von Luther. Es dient eindeutig propagandistischen Zwecken. Luther ist jetzt mit dem *Doktorhut* (Abb. 4) geziert. Nicht der einfache Mönch, der bedeutende Gelehrte tritt in Worms auf. Das größere Format und die Profilansicht geben dem Bild eine gewisse Monumentalität. Gesichtszüge und Haltung drücken Entschlossenheit und Sendungsbewußtsein aus. Cranach ist sich der entscheidungsvollen Stunde für Luther und die Reformation in Worms sehr wohl bewußt. Die leichte Veränderung und Umkehrung der lateinischen Unterschrift betonen die Bedeutung Luthers ebenso wie die handschriftliche Beifügung eines Zitats von Dr. Pfeil neben dem Signet Cranachs. Sie stellen Luthers Person und Werk als Sendung Gottes dar (*Hoc*



Abb. 4

opus est hominis: Sed opus fuit omne Jehovae, mundus enim numquam Protulit Huic similem – Dies Bild ist das Werk eines Menschen, doch das ganze (Luther) ist ein Werk Jehovas: denn nie hat die Welt seinesgleichen hervorgebracht).

Wie eng die Verbindung Cranachs zu Luther war, beweist ein Brief Luthers, den er auf der Rückreise vom Reichstag in Worms am 28. April 1521 von Frankfurt a. M. aus an Cranach geschrieben hat. Cranach ist meines Wissens der einzige, den Luther davon unterrichtete, daß man beabsichtige, ihn zu seinem eigenen Schutz aus dem Verkehr zu ziehen und irgendwo zu verbergen. Er schreibt: *Ich laß mich eintun und verbergen, weiß selbst nicht wo, und wie wohl ich lieber hätte von der Tyrannen ... Hände den Tod erlitten, muß ich doch guter Leute Rat nicht verachten ...* (Thulin, S. 149).

Nach dreivierteljährigem Aufenthalt auf der Wartburg begab sich Luther heimlich im Dezember 1521 und dann endgültig Anfang

1522 in bewußtem Gegensatz zu den Weisungen der kurfürstlichen Regierung nach Wittenberg, um dem Aufruhr zu wehren. Bei seinem Dezemberbesuch oder unmittelbar nach seiner Rückkehr entstand ein neuer Typus eines Lutherportraits, das ungemeines Interesse erregte, war es doch zugleich ein sicheres Lebenszeichen von Luther. Auf der Wartburg war aus dem Augustinermönch der *Junker Jörg* (Abb. 5) geworden. Mit Wams, Vollbart und dickem Haupthaar porträtiert ihn Cranach auf einem Holzschnitt und präsentiert damit ein neues Lutherbild, einen Reformator, der nun bis ins äußerliche Auftreten dem Mönchsstand den Rücken gekehrt hat. Dies besagt auch die Bildunterschrift.

Zwischen 1522 und 1524 entsteht in der Cranach-Werkstatt das erste Gemälde von Luther, in meinen Augen das schönste Lutherbild. Das Bild *Luther als Augustiner-*

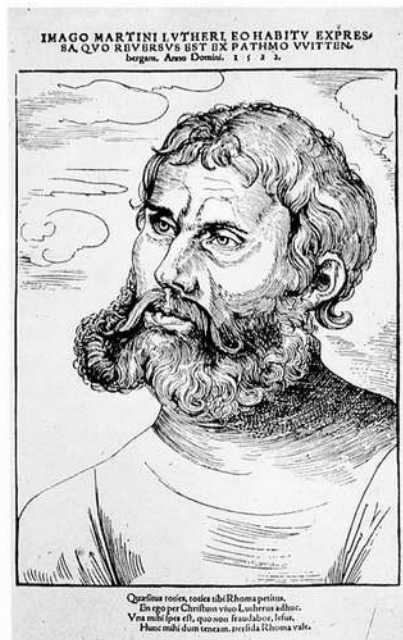


Abb. 5

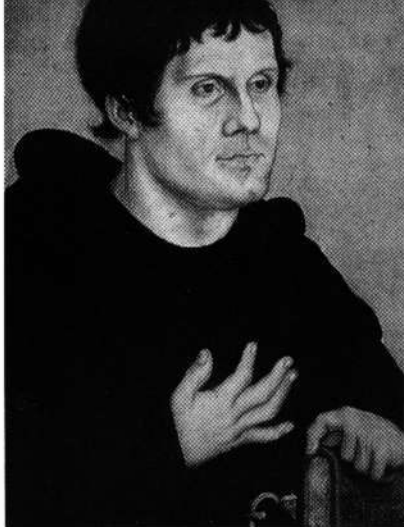


Abb. 6

mönch (Abb. 6) verbindet die beiden bisher geschaffenen Grundtypen Cranachscher Lutherdarstellung, das Bild des Mönches von 1520 und das des Ritter Jörg von 1522. Mönchskutte, Bibel und Handhaltung des Gelehrten weisen auf den geistlichen Stand des Mönches und Gelehrten, das volle Haupthaar, die Gürtelschnalle und die unnatürliche Haltung der linken Hand, die eher einen

Schwertknauf umfaßt, als ein Buch hält, auf die weltliche Gestalt des Junker Jörg. Der Blick ist offen und klar, gleichermaßen verinnerlicht wie entschlossen. Das Bild bezeugt Luthers innere Gewissensbindung ebenso wie sein mutiges Auftreten nach außen. Zu der kurzzeitigen Restaurationsphase in Wittenberg nach Niederringung der Unruhen gehört auch, daß Luther noch einmal das Ordensgewand anlegte, bis er es im Zuge der Gottesdienstreformen 1524 endgültig ablegte.

Das folgende Gemälde drückt das Interesse aus, das Cranach – sicherlich der Nachfrage des Publikums folgend – am persönlichen Lebensrahmen des Reformators nimmt.

Da sind zunächst die *Ehebilder* (Abb. 7) von 1526 aus der Cranach-Werkstatt. Am 13. Juni 1525 heiratete der fast 42jährige Luther die ehemalige Zisterziensensnonne Katharina von Bora. Cranach ist Zeuge der Brautwerbung und Gast beim Hochzeitsmahl, sowie dann Pate von Luthers Söhnchen Hänschen. Luther war schon 1520 Pate von Cranachs Tochter Anna. Auch das ist Zeichen der engen persönlichen Beziehung der beiden Männer. Luthers Eheschließung fällt in eine in seinen Augen ausgesprochen apokalyptische Zeit. Es ist das Jahr des Bauernkrieges und des endgültigen Bruchs mit Erasmus. Beides bringt für Luther einen großen Sympathiever-



Abb. 7



lust. Mit seiner Heirat bricht Luther die letzte Brücke zur mönchischen Tradition und zur mittelalterlichen Kirche ab. Luthers Heirat ist somit Akt des Bekenntnisses, Zeichen seines Gottvertrauens in schwerer Zeit und auch später Gehorsam gegen den Willen seines Vaters. Luther tritt damit wieder in den weltlichen Stand ein.

Diesen Tatbestand dokumentiert Cranach quasi als Hochzeitsanzeige. Die Bilder sind kaum typisiert. Sie zeigen Luther voll gesammelten Ernstes im Gelehrtentalar, Katharina mit auf den Betrachter gerichteten Blick, der Energie, Festigkeit und Klugheit verrät, in bürgerlichem Gewand. Auffallend ist die Dunkelheit der Kleidung, nur durch das Weiß-Rot des geschnürten Mieders Katharinas aufgehell, und das Fehlen jeden Schmukkes. Dies läßt die Gesichtszüge besonders zur Geltung kommen.

Das letzte der insgesamt ca. 50 Lutherportraits Cranachs, das ich hier vorstelle, zeigt Luther als reifen *Mann von 50 Jahren* (Abb. 8). Ab 1532 entstand dieser Bildtypus in großer Zahl in der Cranach-Werkstatt.



Abb. 8

Bürgerliches Gewand, schwarze Schaub, Barrett und Buch werden Grundelemente nicht nur von Lutherdarstellungen, sondern auch der der Mitreformatoren, ja der evangelischen Pfarrer überhaupt. Die Statur läßt nichts mehr von den Entbehrungen der Klosterzeit erkennen. Die deutlich hervortretenden Gesichtspartien drücken Entschlossenheit und Selbstbewußtsein aus.

Cranach hat darüber hinaus die meisten Reformatoren im Kreis um Luther abkonterfeit. Beispiel hierfür und zugleich neuer Typus reformatorischer Programmalerei ist das zwischen 1532 und 1539 entstandene Gemälde *Kurfürst Johann Friedrich von Sachsen inmitten seiner Mitarbeiter bei der Durchführung der Reformation* (Abb. 9). Das Bild ist Fragment einer größeren Tafel, vielleicht eines Altaraufsatzes (abgeschnittener Kopf rechts oben). Möglicherweise ist es die



Abb. 9

linke Hälfte einer Kreuzigungsdarstellung. Die meisten dargestellten Personen sind mit einer Nummer gekennzeichnet, deren zugehörige Legende ist verlorengegangen. Deutlich erkennbar ist links neben dem Kurfürsten, der drei Viertel der Bildbreite einnimmt, Luther, zwischen ihm und dem Kurfürsten der Hofprediger Georg Spalatin. Ganz rechts vom Kurfürsten ist Melanchthon, zwischen ihm und dem Kurfürsten mit Bart der Kanzler Brück. Alle anderen Gestalten lassen sich nicht mit Sicherheit identifizieren.

In der Zeit wachsender politischer Spannungen zeigt das Bild den Schulteranschluß von politischen und geistlichen Führern der Reformation und ihre Entschlossenheit, für die reformatorische Sache einzutreten. Für den Kurfürsten ist es ein gewisser Stolz, von so berühmten Männern umgeben zu sein. Wichtiger ist sicherlich die Dokumentation der Einmütigkeit in der kirchenpolitischen Zielrichtung des von ihnen vertretenen Schmalkaldischen Bundes. Insofern hat das Bild programmatischen Charakter.



Abb. 10

In ähnlichem Sinn ist das 1535 entstandene *Kurfürstentriptychon* (Abb. 10) zu verstehen. Es stellt die drei sächsischen Reformationsfürsten dar: in der Mitte Friedrich den Weisen, links Johann den Beständigen und rechts dessen Sohn Johann Friedrich den Gutmütigen. Die als direkte Rede den Fürsten in den Mund gelegten Verse betonen die Verdienste ihrer Regierung, ihren Einsatz für die Wiederherstellung der rechten Lehre und ihre Treue zu Kaiser und Reich. Kurfürst Johann Friedrich ließ am Anfang seiner Regierung 60 kleine Bildnisse dieser Art herstellen, um damit seine dynastische Legitimität zu dokumentieren und den Kaiser zur Anerkennung seiner Herrschaft zu bewegen. Das Triptychon ist somit zugleich Ausdruck der Bedrohung, der der Protestantismus ausgesetzt war, wie die Bereitschaft, dieser Bedrohung standzuhalten.

Reformatorische Themenmalerei

Größere Bedeutung als durch seine Reformatorportraits gewann Cranach durch die bildnerische Gestaltung reformatorischer Themen.

Das *Passionale Christi und des Antichristen* (Abb. 11/12) von 1521, ist noch anonym herausgegeben. Es besteht aus 13 antithetischen einander zugeordneten Holzschnitten mit kurzen Textbeigaben aus dem Alten und Neuen Testament und mittelalterlichen Gesetzesbüchern, von Melanchthon und dem Juristen Schwertfeger ausgewählt und kommentiert. Cranach folgt damit Vorbildern, die sich schon in vorreformatorischen Kreisen um Wiclif und Hus finden. Es sind signifikante Bildmotive, die einander gegenübergestellt werden: Fußwaschung Christi und Fuß-



Abb. 11

kuß des Kaisers vor dem Papst, eine in jener Zeit starke nationale Emotionen weckende Darstellung.

Auf dem Gemälde *Christus segnet Kinder* (Abb. 13) von 1540 bezieht Cranach ganz im Sinne Luthers für die Säuglingstaufe und damit gegen die Täuferbewegung Stellung. Das Motiv begegnet uns in der mittelalterlichen Malerei nicht. Es fußt auf dem biblischen Bericht von der Kindersegnung Mk. 10,13–16, der seinen festen Platz in der Taufliturgie hat. Von links und rechts reichen Frauen ihre Säuglinge Jesus, der sie an sich drückt und segnet. Seine sich öffnende und zugleich bergende Haltung erinnert beinahe an Schutzmanteldarstellungen, nur daß typisch reformatorisch an die Stelle der Maria Jesus tritt. Weiter rechts vorne sind Mütter mit etwas größeren Kindern. Sie suchen zwar die Nähe Jesu, dieser aber wendet sich – im Gegensatz zum biblischen Text, der diese Unterscheidung nicht kennt – ausschließlich den Säuglingen zu. Von links drängen sich Jünger ins Bild, von denen zumindest die beiden vorderen dem Tun Jesu höchst mißbilligend zusehen.



Abb. 12

Die Unmittelbarkeit der Heilsbeziehung zu Christus, die keiner Mittlerschaft bedarf und keine duldet, ja sich dem Sünder auch gegen den Widerspruch der Frommen zuwendet, drückt das in vielen Exemplaren hergestellte Gemälde *Christus und die Ehebrecherin* (Abb. 14) aus.

Die Gestaltung des Themas hat Vorbilder in der venezianischen Malerei und in illustrativen früheren Darstellungen Cranachs. Das Gemälde zeigt nur Halbfiguren. Dadurch kommen Gestik und Mimik besonders zur Geltung. Der Gruppe der anklagenden, verurteilenden Pharisäer stehen vier neugierig, interessiert, aber auch skeptisch dreinschauende Jünger gegenüber. Aus den Gesichtern der Pharisäer sprechen Haß, Verachtung, Abscheu – nicht nur gegenüber der Ehebrecherin, sondern auch gegenüber dem Verhalten Jesu. Der Gegensatz zwischen dem Pharisäer links im Vordergrund, der schon den Stein zum Wurf bereit in der Hand hält, und der Frau rechts, die in Reue und Scham die Augen niederschlägt, so als ob sie sagen wollte "Gott sei mir Sünderin gnädig", ist ungeheuer.

Wie in fast allen Cranachdarstellungen zu diesem Thema ergreift Jesus mit der linken



Abb. 13

Hand den rechten Arm der Frau und schließt sich damit mit ihr zusammen, ein Ausdruck, der Zuwendung, Ermutigung, Vergebung signalisiert. Hier bedarf es keines Mittlers mehr.

Jesus entreißt die Frau selbst der Hand ihrer Feinde. Sein Gesicht wendet sich dabei zugleich anklagend und fragend den Pharisäern zu, während er das über seinem Kopf verzeichnete Wort spricht: "Wer unter euch an sund ist, der werffe den ersten stein auf si". Jesus nimmt damit jedes Recht auf morali-

ches Richten und Verurteilen. Er straft die Sünderin nicht, sondern vergibt ihr, macht ihr das Angebot seiner Gnade. Dennoch schließt der biblische Text nicht mit dem ihre Verurteilung verweigern Jesuswort "So verdamme ich dich auch nicht", sondern mit der Mahnung "Gehe hin und sündige hinfort nicht mehr!" In Analogie dazu hat Luther sich immer wieder dafür eingesetzt, bei einmaligem Ehebruch nicht sofort Scheidung und Verurteilung zu verlangen, sondern in Liebe zu Vergebung und Neuanfang bereit zu sein.

Abb. 14





Abb. 15

Ein Spätwerk Cranachs stellt der *Altar in der Stadtkirche zu Wittenberg* (Abb. 15) dar. Auf ihm stellt Cranach – einem Vermächtnis gleich – der Wittenberger Gemeinde vor Augen, was evangelische Kirche ist und was sie konstituiert. Am 24. April 1547, dem für die evangelische Sache so verhängnisvollen Tag der Niederlage der Armee des Schmalkaldischen Bundes in der Schlacht bei Mühlberg, wird der Altar der Gemeinde übergeben. Wenig später wird Wittenberg von kaiserlichen Truppen besetzt.

Nicht die glorreiche Vollendung der Gottherrschaft führt Cranach der zum Gottesdienst versammelten Gemeinde vor Augen, sondern ihre irdische Knechtsgestalt: die Verkündigung der in Gebot und Verheißung angebrochenen Gottherrschaft im hörbaren Wort der Predigt und im sichtbaren Wort der Sakramente, bildhafter Ausdruck von CA 7 "Est autem ecclesia congregatio sanctorum, in qua evangelium recte docetur et rite administrantur sacramenta".

Abb. 16



Gemeinde entsteht unter dem Wort und durch das Wort; denn Gemeinde ist hörende Gemeinde: Männer, Frauen, Kinder lauschen dem Wort der Predigt, ganz vorne wohl Käte Luther mit ihrem Hänschen (Predella). Ist der alte Mann mit dem weißen Bart dahinter der Künstler selbst? Jedenfalls sind es – wie auf den meisten derartigen Bildern Cranachs – Wittenberger Bürger und Bürgerinnen, die der Künstler darstellt. Der Prediger auf der Kanzel ist der Reformator selbst. Die linke Hand liegt auf der Bibel. Alle Verkündigung beruht auf ihr, dem Wort Gottes, Ausdruck des reformatorischen Grundsatzes "sola scriptura". Der Zeigefinger der rechten Hand deutet in der Manier Johannes des Täufers auf den gekreuzigten Christus in der Mitte. Um ihn geht es. Er ist Wurzel und Quelle allen Heils, Ausdruck des reformatorischen "solus Christus". An ihn sich halten im Leben und Sterben, gibt dem Leben Sinn und Hoffnung, auf ihn lenkt er Blick und Gedanken der Gemeinde.

Darüber auf der mächtigen Mitteltafel das Abendmahl. Das Rund von Tisch und Bank ist durch Christus auf der einen Seite, durch den Kellner auf der anderen zu einem leichten Oval erweitert. Der Maler hält den spannungsvollen Moment der Bezeichnung des Verräters fest. Dieser streckt schon den Fuß vor zum Aufbruch. Von den anwesenden Jüngern, sicher bekannten Wittenberger Persönlichkeiten, ist nur Luther erkennbar, der dem Mundschenk – möglicherweise Lucas Cranach der Jüngere – den Kelch aus der Hand nimmt. Die dominante Darstellung des Abendmahls auf dem Altar zeigt, welche zentrale Bedeutung es für den evangelischen Gottesdienst hat. In ihm schenkt sich unter Brot und Wein Christus selbst seiner Gemeinde.

Die linke Tafel zeigt das Taufsakrament. Melancthon nimmt die Taufe vor, ungewöhnlich für einen Nichtordinierten. Soll damit lediglich dem bedeutendsten reformatorischen Theologen neben Luther ein Denkmal gesetzt werden oder ist es auch Ausdruck des reformatorischen Grundsatzes vom "Priestertum aller Gläubigen"? Die Taufpaten bilden mit Täufer und Täufling deutlich eine Gruppe, die den übrigen gegenübersteht. Das

Taufbecken läßt erkennen, daß ursprünglich die Kinder bei der Taufe ganz eingetaucht wurden. Das Bild hat in seinem Bekenntnis zur Taufe als zweitem Sakrament zugleich einen deutlich antitäuferischen Zug.

Der rechte Altarflügel zeigt Beichte und Absolution, nach Luther nicht ein Vollsakrament, weil ihm das sichtbare Zeichen fehlt. Es wird noch in Form persönlicher Bekenntnisses und persönlicher Absolution geübt. Bugenhagen, der Wittenberger Stadtpfarrer, spricht den reuigen Sünder los von seinen Sünden, während der unbußfertige mit verkrampten Händen und verzerrtem Gesicht sich davon schleicht, beredte Darstellung der Handhabung des Amtes der Schlüssel, das die Vollmacht hat, Sünde zu vergeben und zu behalten.

Das Bildmotiv "Gesetz und Gnade"

Den Höhepunkt der reformatorischen Programmalerei Cranachs stellt zweifellos das in einer großen Zahl von Holzschnitten und Gemälden seit 1529 gefertigte Bildmotiv *Gesetz und Gnade* (Abb. 16) dar. Es spricht sehr viel dafür, daß Anregung und Idee des Bildes von Luther selbst stammen und auch die Gestaltung in enger Absprache mit dem Reformator erfolgte. Wie die Katechismen oder Luthers deutsche Lieder in schlichter verständlicher Sprache den evangelischen Glauben unters Volk bringen, so sollen Bilder vor allem die Menschen ansprechen, die des Lesens und Schreibens wenig kundig sind und keinen Zugang zur theologischen Sprache haben. Diese Bilder vermögen sogar heute noch, Menschen wesentliche Grundzüge evangelischen Glaubens vor Augen zu führen. Die Grundmotive, die sich schon in den ersten Skizzen von der Hand Cranachs selbst aus dem Jahre 1529, übrigens auch dem Erscheinungsjahr der Katechismen, finden, bleiben stets dieselben: Die Geschichte der Sünde des Menschen, veranschaulicht durch die Darstellung Adam und Evas mit der Schlange unter dem Baum der Erkenntnis des Guten und Bösen als Ursache für das Unheil des Menschen. Mose mit den Gesetzstafeln und die Propheten vertreten die Anklage, die gegen den Menschen erhoben wird. Tod und Teufel voll-

ziehen das Gericht, indem sie den Menschen in die Hölle jagen, die schon weit ihren Schlund aufreißt. Darin vollzieht sich Gericht Gottes, das auch die Fürbitte Marias und Johannes des Täufers nicht verhindern können. Christus selbst thronet als unbestechlicher Richter in Weltenferne, durch Wolkenkranz und einer undurchdringlichen Hecke abgeriegelt. Als ganzes Darstellung des von Gott verstoßenen, bösen Mächten ausgelieferten Menschen. Selbst die dürre Baumseite ist Ausdruck dieser Verwerfung.

Dem gegenübergestellt wird die Heilsgeschichte Christi mit eben diesem Menschen. Dem Sündenfall entspricht die Szene von dem Volk Israel in der Wüste. Dargestellt wird, wie nur der Rettung vor den giftigen Schlangen findet, der aufschaut zu der ehernen Schlange, in der typologisch eine Vorschattung der Kreuzigung Christi gesehen wird. Maria wird fast klein und nebensächlich als "Empfangende" dargestellt, auf die Jesus mit dem Kreuz vom Himmel zugeschwebt kommt, nach Luther Typus des Glaubens als reine Empfänglichkeit. Ebenfalls meist im Hintergrund wird den Hirten die Geburt des Heilands verkündet. Im Vordergrund steht Christus am Kreuz. Zu Füßen des Kreuzes das Christuslamm mit der Siegesfahne. Davor aus dem leeren Grab hervortretend der auferstandene Christus. Seine Füße stehen auf den Kadavern von Tod und Teufel, die zudem noch von seiner Siegesfahne durchbohrt werden. Und dies alles ist dem Menschen, Adam, zugute geschehen. Darum ist der Mensch nicht mehr auf der Flucht, sondern wendet sich dem Gekreuzigten zu, von Johannes dem Täufer, dem Mittler zwischen dem Alten und Neuen Bund am Arm geleitet.

Sein Finger weist auf den Gekreuzigten. *Siehe, das ist Gottes Lamm, das der Welt Sünde trägt.* Dem Finger des Johannes korrespondiert der Blutstrahl aus der Wunde Christi auf das Herz des Menschen zielend. *Das Blut Jesu Christi macht uns rein von aller Sünde.* Zugleich ist der Blutstrahl Flugbahn des durch die Taube symbolisierten Heiligen Geistes, der das Herz des Menschen erfüllt. Auf der Seite der Gnade grünt und blüht der Baum.

Unter den Bildern – wie hier auf dem Nürnberger Bild, das sich im Germanischen Nationalmuseum findet – sind die einschlägigen Bibelworte den entsprechenden Bildseiten und -szenen zugeordnet. Was auf dem Bild in aufeinanderfolgenden Geschehen dargestellt ist, ereignet sich den Schriftworten gemäß immer wieder im Leben des Menschen. Gesetz und Gnade finden sich im Alten wie im Neuen Testament, wenn auch in unterschiedlicher Akzentuierung. Der Christ ist immer "simul iustus, simul peccator", Gerechtfertigter und Sünder zugleich, wie Luther sagt. Diese fundamentale Zuordnung von Schrift und Bild ist kennzeichnend für die reformatorische Programmalerei, als deren Vater Cranach gelten kann.

In ähnlicher Weise lassen sich die Verse von Luthers Lied "Nun freut euch, lieben Christen gmein" den einzelnen Bildseiten zuordnen: Vs. 2 und 3 der Seite Gesetz, alle übrigen der Seite Gnade, ebenfalls ein Beweis dafür, wie authentisch unser Bild dem theologischen Denken Luthers ist.

Von diesem Bildmotiv existieren drei Fassungen: Zwei unterschiedliche Typen, beide auf Luther selbst zurückgehend – und eine beide zusammenfassende und überhöhende Synthese.

Die sog. *Gothaer Fassung* entspricht den ersten Entwürfen, den Holzschnitten und der gemalten Nürnberger Fassung von 1535. Ihr Kennzeichen ist die Gliederung in zwei Bildhälften, die den Menschen einmal unter dem Fluch von Sünde und Gesetz, gejagt von Tod und Teufel auf dem Weg zur Hölle, zeigt, zum anderen den durch Christus Gerechtfertigten, freilich nicht in einem historischen Nacheinander, sondern im Sinne Paulus und Luthers als Sünder und Gerechtfertigten in einem. Schicksal gewordene Schuld und gnädiges Erbarmen, das der Mensch nur empfangen kann, treten einander gegenüber und prägen christliche Existenz.

Ganz anders die sog. *Prager Fassung* (Abb. 17). Sie ist weniger drastisch, stellt den Menschen nicht ganz so passiv dar. Wie Herakles am Scheideweg, so sitzt er auf einem Baumstumpf an den Baum gelehnt, der auf der linken Seite abgestorben, auf der rechten grün und lebend ist, den Körper der



Abb. 17

linken Seite, das Gesicht der rechten, Christus, zugewandt. Links weist ein Prophet, rechts Johannes der Täufer auf Christus. Links findet sich wieder die Sündenfallszene aus dem Paradies, darüber Mose auf dem Berg, wie er die Gesetzestafeln empfängt, rechts daneben das Zeltlager der Israeliten in der Wüste mit der erhöhten ehernen Schlange, in Gericht und Rettung typologisch auf Christus hinweisend. Rechts öffnet sich der Himmel, aus dem das Christuskind mit dem Kreuzbalken auf die zur Empfängnis bereite Maria zugeschwebt kommt. Links daneben im Mittelfeld der Gekreuzigte, auf den der Prophet und Johannes deuten. Darunter im Vordergrund tritt Christus siegreich aus dem Grabe, Tod und Teufel zu seinen Füßen. Ganz anders der Vordergrund unten links: Keine Spur von Verfolgung und Höllenfahrt des Menschen. Der geöffnete Sarg zeigt das Ende des Weges ohne Gott. Der Prager Fassung fehlt die Dramatik des zwischen Sünden und Gnade, zwischen Verderben und Rettung zerrissenen Menschen, Bild wahren Menschseins. Auch die Heilsangst des mittelalterlichen Menschen scheint hier zu wenig ernstgenommen zu sein. Beide Fassungen fanden viel Verbreitung und Nachahmung, die Go-

thaer, bis hin in Bibelillustrationen, Epitaphien, Gemälden auf Holztruhen, Reliefs auf Kanzelbrüstungen und auf Ofenkacheln.

Warum Cranach zwei Fassungen desselben Motivs verwendet, scheint bis heute ungeklärt. Möglicherweise deutet die Tatsache, daß der Prophet und der Täufer in der Prager Fassung auf den Gekreuzigten weisen, auf den sog. Zweiten Gebrauch des Gesetzes hin. Im Spiegel des Gesetzes erkennt der Mensch seine Sünde und Verlorenheit und Christus als einzige Rettung daraus. Das Gesetz treibt auf Christus hin.

Zusammenschau, theologische Vertiefung und künstlerische Vollendung des Motivs *Gesetz und Gnade* (Abb. 18) bietet das letzte Werk Cranachs, von dem mittlerweile 81-jährigen Meister entworfen und begonnen, von seinem gleichnamigen, zu eigener Meisterschaft emporgestiegenen Sohn weitergeführt und vollendet. Es ist der Altar in der sog. "Herderkirche" in Weimar. Es ist Vermächtnis, Glaubenszeugnis und Epitaph zugleich. 1550 folgte der 78-jährige dem Drängen seines in der Gefangenschaft sitzenden Kurfürsten, um in Augsburg mit ihm die Anfechtungen der Gefangenschaft zu teilen. Nach dem Fürstenaufstand Moritz von Sachsens konnte

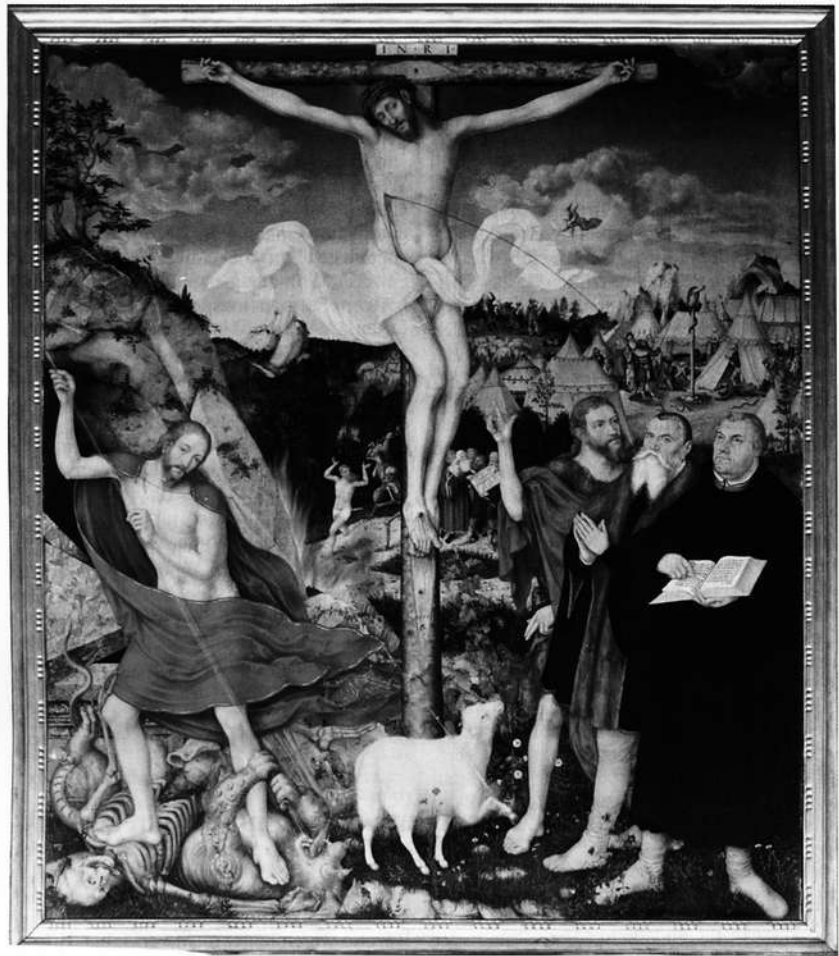


Abb. 18

Cranach mit seinem Landesherrn am 26. 5. 1552 nach Weimar zurückkehren, wo er im Hause seines Schwiegersohnes, des kursächsischen Kanzlers Brück, am Marktplatz Wohnung nahm. Bald kam auch der Sohn mit der Werkstatt von Wittenberg nach Weimar, so daß Vater und Sohn noch ein Jahr gemeinsamen Schaffens verblieb. In dieser Zeit arbeitete Cranach an der Haupttafel des Altars, deren Konzeption wohl schon in der Zeit der Augsburgser Gefangenschaft entstand.

Nach dem Tode des Meisters vollendete der Sohn bis 1555 diese Auftragsarbeit des Landesherrn Johann Friedrich, der auch noch vor Vollendung des Altars starb. Für Kurfürst Johann Friedrich wie für den alten Cranach stellt dieser Altar ein Vermächtnis angesichts des Todes dar. Das gibt dem Werk besonderes Gewicht.

Auf dem Mittelbild finden sich die Motive der Gothaer Fassung von "Gesetz und Gnade". Dabei sind die Szenen aus der Heils-

geschichte (Zeltlager mit eherner Schlange, Verkündigung an die Hirten rechts im Hintergrund, der verklagte, von Gott verurteilte, von Tod und Teufel Richtung Hölle gejagte Mensch klein hinter dem Kreuz) völlig in den Hintergrund gerückt. Zentrale Mitte des Bildes ist der gekreuzigte Christus, kontrastiert vom Gegenbild des sieghaft vom Tode Erstandenen, der Tod und Teufel bezwungen hat. Zu Füßen des Gekreuzigten ist das Christuslamm. Dies alles kennen wir von früheren Bildern. Nun aber das Neue: Dort wo auf den bisherigen Bildern Johannes der Täufer allein steht und mit dem ausgestreckten Finger auf den Gekreuzigten weist, findet sich hier eine Dreiergruppe. Rechts – Pendant zu Johannes – der Reformator selbst – seine rechte Hand weist auf die Bibel. Sie allein ist Quelle des Heils, verkündigt die rettende Botschaft von Tod und Auferstehung Jesu Christi. Frappierend die Gestalt in der Mitte. Dort wo auf den bisher gezeigten Bildern Adam, der Mensch schlechthin, ist, hat sich hier der Künstler selbst dargestellt. Ihn weist Johannes auf den Gekreuzigten hin, sein Haupt trifft der Blutstrahl aus der Seitenwunde Christi. Das Blut Jesu Christi und nur dieses macht ihn rein von

aller Sünde. Christus ist einzige Hoffnung im Leben und Sterben des Mannes, der auf seinen frühen Bildern zu Maria und den Heiligen seine Zuflucht suchte. Nicht Fürbitter, sondern Gehilfen und Gefährten auf dem Wege seines Glaubens sind Johannes und Luther. Damit bekennt sich der Meister eindeutig zum Glauben der Reformation. In persönlichster Form bekennt er Christus als den einzigen Grund seines Heils. Haben die bisherigen Formen immer noch eine gewisse Distanz gewahrt, den Menschen gezeichnet als den, der Sünder und Gerechtfertigter zugleich und immer wieder neu ist, so hat sich auf diesem Bild die Waage geneigt zugunsten des von Christus Gerechtfertigten.

So ist dieses letzte Gemälde Cranachs nicht nur Krönung seines Werkes reformatorischer Programmalerei, sondern deutlichster Beweis, daß es sich nicht primär um Auftragsmalerei, sondern um ein persönliches Bekenntnis des Künstlers zu dem gekreuzigten Christus als einzigen Grund seines Heils handelt – und das angesichts der Tatsache, daß es geschah "sub specie aeternitatis" – im Angesicht der Ewigkeit.

Josef Kern

Würzburger Tiepolo-Ausstellung "Der Himmel auf Erden" (15. 2. – 19. 5. 1996)

Unter dem Motto "Der Himmel auf Erden" präsentiert die Staatliche Verwaltung der bayerischen Schlösser, Gärten und Seen in der Würzburger Residenz neben den fest installierten Kaisersaal- und Treppenhaus-Fresken und den Hofkirchenbildern 40 Gemälde und knapp 100 Zeichnungen Giovanni Battista Tiepolos und seiner beiden Söhne.

Wertvolle Leihgaben kamen aus ganz Europa sowie aus den Vereinigten Staaten, unter anderem aus der National Gallery London, der St. Petersburger Eremitage, aus Lemberg in der Ukraine sowie aus dem Metropolitan Museum in New York; einiges, wie das Altarblatt aus Diessen am Ammersee, der fulminante "Tod des Hyazinth" aus der Madrider

Thyssen-Kollektion sowie ein New Yorker Bozetto waren leider nicht verfügbar. Erfreulicherweise konnten aber fast alle anderen Ausleihwünsche erfüllt werden. Eine Reihe hochkarätiger Sponsoren wurde bewogen, die Ausstellung finanziell zu unterstützen, denn schließlich beruht der Ruhm des UNESCO-Weltkulturerbes Residenz sowohl auf Balthasar Neumanns Architektur wie auf Tiepolos unvergleichlicher Ausstattung.

Hauptanziehungspunkte der einzigartigen Ausstellung sind die mit einer neuartigen Beleuchtungstechnik angestrahlten Fresken und die Gemälde in der sonst von der Zweigalerie der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen genutzten Räume im Nord-

flügel der einst fürstbischöflichen Residenz. Die zusätzliche, leicht rokokoisierende Ausstellungsarchitektur hält sich dezent zurück. Über die Ausstellung hinaus bieten der umfangreiche Ausstellungskatalog und ein wissenschaftlicher Begleitband (Prestel, München) manche Neuigkeiten und viel Wissenswertes rund um das venezianische Malergenie Tiespolo und seine beiden Söhne Domenico und Lorenzo. Eine Reihe leserwerter Aufsätze international renommierter Tiespolo-Spezialisten sind für das Verständnis Tiespolos hilfreich.

Heute kaum noch nachvollziehbar sind die im Begleitband zitierten, 1855 der Feder des berühmten Renaissance-Forschers Jacob Burckhard entstammenden Angriffe auf den "schmierenden" Tiespolo, der "die Untersicht vielleicht am weitesten treibt, so daß Fußsohlen und Nasenlöcher die charakteristischen Teile seiner Gestalten sind." Mittlerweile steht man der vorgeblichen "wuchernden Ausartung" wesentlich positiver gegenüber. Es besteht Übereinstimmung, daß Tiespolo den absoluten Höhepunkt der italienischen Freskomalerei in der Reihe von Giotto, Michelangelo und Raffael darstellt.

Sensationell, weil es die bisherigen Spekulationen revidiert, ist ein bis jetzt unpubliziertes Dokument. Ein am 16. Dezember 1750 geschriebener Brief des Adam Friedrich von Seinsheim an seinen Bruder Joseph Franz belegt ganz eindeutig, daß Tiespolo von Anbeginn an mit der Ausmalung des Treppenhauses betraut werden sollte. "Vorgestern haben wir den famosen Malher Tiespolo aus Venedig hier zu sehen bekommen, welcher beufen worden, den Saal und die Stiegen hier zu mahlen." – Damit wird die oft zitierte These hinfällig, nach der der Venezianer zuerst im Kaisersaal sein Können unter Beweis stellen sollte, bevor man ihm das Treppenhaus anvertraute! Und weiter heißt es: "Er ist ein wackherer Mann und ungemainer Künstler, er wird uns aber auch ein Loch in den Beutel machen; die Kunst mues bezahlt seyn." Die Kosten aber erscheinen relativ, wenn man bedenkt, daß Fürstbischof Greifenclau gleichzeitig 10000 Gulden für ein prächtiges Maßgewand ausgegeben hat.

"Ruhm und Rang der Würzburger Residenz" beleuchtet im Kommentarband einführend Stefan Kummer. Die Tatsache, daß eines der bedeutendsten Bauwerke des späten Barock von einem der größten Maler jener Epoche ausgeschmückt wurde, bezeichnet er als außerordentlich "glückhafte Konstellation", wie sie nur selten in der Geschichte der Kunst vorkäme. Dies aber sei keine Laune der Glücksgöttin Fortuna, sondern "aus den gleichgestimmten Bestrebungen des Künstlers wie des Auftraggebers" erklärbar. Ausführlich dokumentiert der Lehrstuhlinhaber für Kunstgeschichte und Leiter des Martin-von-Wagner-Museums dann die weitreichende Berühmtheit, die der ab 1719 entstehende und lange Jahre nicht vollendete Neumannsbau bereits weit vor Tiespolos Eingreifen in ganz Europa für sich beanspruchen durfte. Der Wiener Hochadel, der Vizekönig von Neapel – alle waren bestens informiert. 1737 besuchte die überaus scharfzüngige Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth Würzburg, und resumierte, das Schloß sei "wohl das schönste in Deutschland", die Dekoration der Zimmer hingegen fand sie "abscheulich". Zweifellos war der weitreichende Ruhm der Würzburger Residenz für Tiespolo ein zwingendes Motiv, den ihm angetragenen Auftrag bereitwillig anzunehmen; schließlich hatte er ja 1736 die Einladung, das Schloß in Stockholm auszumalen, rundum abge schlagen.

Eine weitere einleitende Abhandlung referiert die Geschichte barocker Deckenbilder in Bayerns Schlössern. Recht allgemein ausgefallen ist ein Text Francis Haskell's über die bestimmende Rolle des Auftraggebers im 18. Jahrhundert, der sich als Gönner und Mäzen verstanden habe. Außerordentlich gehaltvoll hingegen sind August B. Raves Hinweise auf die politische Situation während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Friedrich II. von Preußen strebte 1742/43 die Säkularisation der Fürstbistümer an. Würzburg war gezwungen, diplomatische Balanceakte zu vollführen. So stellen Tiespolos wenig später gemalte Fresken auch ein Bekenntnis zur Habsburger Reichspolitik dar: Das Deckenbild im Kaisersaal mit dem "Genius des Reiches" gilt als Anerkennung des Kai-

sertums als eine die Zeiten überdauernde Idee, im Belehnungsbild kommt der Gedanke des Reichslehnsrechtes zum Ausdruck. Nachdem bereits in der "Gesandtentreppe" in Versailles die vier Erdteile als Programm erschienen, dokumentiert das Würzburger Treppenhaus damit den globalen Anspruch des Habsburger Reiches.

Peter O. Krückmann, Initiator und Organisator der Ausstellung, betont ebenfalls die politische Funktion der Fresken als Mittel fürstbischöflicher Repräsentation. Tiepolo gelang es, Balthasar Neumanns Raumkonzept *geschickt zu nutzen und den damaligen Staatsgast auf dem Weg vom Vestibül bis in den Kaisersaal mit immer neuen, bedeutungsvollen Bildaussagen zu konfrontieren*. Auch Frank Büttner unterstreicht in seiner ikonographischen Studie die politische Grundidee von der Rolle des Kaisers als "Protector ecclesiae", als Beschützer der Kirche. *Weltliche und kirchliche Macht* unterlagen im Reich einer wechselseitigen Abhängigkeit. Die Erdteile im Treppenhaus werden von einem Himmel überwölbt, in dem sich antike Gottheiten – allen voran der Sonnengott Apoll – tummeln. Ihm gegenüber erscheint der Auftraggeber, Fürstbischof Carl Philipp von Greiffenclau. Das barocke Programm lautet also: So wie die Sonne Tag für Tag über dieser Welt aufgeht, um ihre Strahlen über alle Menschen gleichermaßen auszuüben, so herrscht Greiffenclau als ein guter und mildtätiger Fürst über sein Land; er ist die Sonne Frankens.

Eine knappe Erinnerung an die Geschehnisse des Katastrophenjahres 1945 steuerte der Würzburger Rudolf Edwin Kuhn bei. Bevor mit dem amerikanischen Kunstschutzoffizier John D. Skilton der Organisator einer Neueindeckung der Residenz-Festsäle auf den Plan trat, kümmerte er sich mit größtem Engagement um den Schutz der Fresken vor schädlichen Witterungseinflüssen. Zunächst bedeckte nämlich allein ein requiriertes Bierzelt das offen daliegende Gewölbe, doch trat trotzdem Regenwasser in die Bausubstanz ein. Kuhn schöpfte diese Flüssigkeit mühsam mit einem alten Eimer ab, was er fast mit seinem Leben bezahlt hätte. Die damals verursachten Schäden, aber auch die Maltechnik

Tiepolos und seiner Mitarbeiter, dokumentiert der Restaurator Matthias Staschul. Im vergangenen Jahr wurde das Deckenhausbild im Treppenhaus durch die Bayerische Schlösserverwaltung einer eingehenden Analyse unterzogen. Dabei traten erhebliche Schäden zutage, aber auch das überraschende Ergebnis, daß man Tiepolos Werk nur unter Vorbehalt als Fresko bezeichnen kann: Zahlreiche Feinarbeiten und Korrekturen wurden "secco", also in "trockener" Technik durchgeführt. Das in den warmen Monaten der Jahre 1752/53 geschaffene Großobjekt teilt sich in 218 "Tagewerke", wobei sich *recht genau der Entstehungsprozeß nachvollziehen läßt*.

Eine Neuinterpretation bei der Figurenidentifikation wagt Steffi Roettgen, die der Frage nachgeht, ob der für die Entwicklung des Museumswesens in Europa so ungemein gewichtige Venezianer Francesco Algarotti (1712–1764) Tiepolo in Würzburg besucht hat. Der in den höchsten Kreisen in Paris, London, Potsdam und Dresden wirkende Schöngestirne erscheint nach ihrer Überzeugung am Deckenbild des Treppenhauses in unmittelbarer Nachbarschaft von Tiepolos Selbstbildnis als gepflegter Kavalier mit Perücke – ein Porträt, das bisher stets für eine Darstellung des Künstlersohnes Domenico Tiepolo gehalten wurde.

Christian Lenz von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen nimmt sich in seinem Aufsatz des Verhältnisses Tiepolos zu seinem großen Vorbild Paolo Veronese an. Dessen festlicher Charakter kam Tiepolo in seinem Naturalismus sehr entgegen; er hat sich in zahllosen Motiven und in der Farbigkeit immer wieder auf den großen Vorgänger berufen und sogar zwei seiner Werke kopiert. Doch gibt es bei allen Ähnlichkeiten – vor allem in der Architektur – auch deutliche Unterschiede: So unterstrich bereits der einstufige Würzburger Kunstgeschichts-Ordinarius Theodor Hetzer 1943 den komödiantischen Charakter Tiepolos, der dem Renaissancekünstler noch fern lag.

Die kunsthistorische Stellung der Söhne Giovanni Domenico und des jüngeren Lorenzo Tiepolo werden ebenso unter die Lupe genommen wie die in Würzburg während der

Karl-Heinz Bieritz: Das Kirchenjahr. Feste, Gedenk- und Feiertage in Geschichte und Gegenwart. München (C.H. Beck) 1994, 303 S., DM 39,80

Das Kirchenjahr mit seinen vielen Festen, Gedenk- und Feiertagen birgt einen ungeheuer reichen spiritual- und allgemeingeschichtlichen wie volkskundlichen Schatz. Ihn zu heben und aufzuschließen, bietet dieses Buch, von einem Professor für Praktische Theologie an der Universität Rostock geschrieben, einen guten Schlüssel; er ist zudem ökumenisch "geschmiedet", für evangelische wie für katholische Christen gleichermaßen nutzbar und damit das Wissen umeinander und gegenseitiges Verstehen fördernd. Mehr noch: In einer Zeit fortschreitender Säkularisierung unseres Lebens und Lebensumfeldes, in der auch das christliche Grundwissen schwindet und verschwindet, bietet das Buch eine Fülle an zuverlässigem und allgemein verständlich aufbereitetem Wissen, wird es zunehmend zu einem unentbehrlichen Nachschlagewerk für Benutzer jeglichen Alters und Herkommens werden. Eine Auswahlbibliographie gibt Hinweise zu vertieften Studien. Das ausführlich gearbeitete Personen- und Sachregister läßt den Suchenden nie in Stich. Für das Werk spricht auch, daß es in zweiter und vermehrter Auflage vorliegt. —en

Josef Dünninger: Volkskultur zwischen Beharrung und Wandel in Franken. Herausg. von Dieter Harmening und Erich Wimmer. 620 S., zahlreiche Abb., Dettelbach (H.J. Röhl) 1994, DM 98,—

Der vor zwei Jahren neunundachtzigjährig gestorbene Professor Josef Dünninger hat als erster Inhaber des Volkskunde-Lehrstuhls an der Universität Würzburg die Volkskultur Frankens unter systematischen Gesichtspunkten erforscht.

Es ist deshalb ein verdienstvolles Unterfranken der beiden Herausgeber und des Röhl-Verlages, seine in fünf Jahrzehnten entstandenen Aufsätze als Sammelband herauszugeben.

Dünningers Arbeiten richten sich nicht allein an die engere Fachwissenschaft, sondern darüber hinaus an alle an fränkischer Geschichte und Kultur Interessierten, besonders auch die mit Heimatpflege Befassten. Und nicht zuletzt ist seine Aufsatzsammlung — versehen mit Anmerkungen zu gegenwärtigen Fachentwicklungen und mit Verweisen auf die neuere Forschungsliteratur — auch als Handreichung für Studierende gedacht.

Entsprechend den weit gefächerten Interessensgebieten des verdienstvollen Professors — er war von 1953 bis 1965 auch Zweiter Bundesvorsitzender des Frankenbundes und Vorsitzender des Schriftleitungsausschusses gewesen — darf der sorgfältig ausgestattete Band auch als Lehrbuch und Nachschlagewerk der fränkischen Volkskunde angesehen werden. —en

Ludger Heuer: Ländliche Friedhöfe in Unterfranken. (= Kasseler Studien zur Sepulkralkultur. Band 6) 460 S., 160 Abb., Dettelbach (H.J. Röhl) 1995, DM 89,—

1897 schrieb der Kulturhistoriker Wilhelm Heinrich Riehl: "Ein Buch über die deutschen Friedhöfe ... würde ein lehrreiches Buch sein, es würde uns die Geheimnisse des Volksgemütes enthüllen..."

Fast einhundert Jahre blieb dieses Verlangen, was Unterfranken betrifft, unerfüllt. Mit Ludger Heuers Dissertation (bei Prof. Brückner in Würzburg), die hiermit in Buchform vorliegt, wurde es jetzt eingelöst.

Es handelt sich bei dieser Arbeit — wie sollte es bei einer Dissertation auch anders sein — um eine aufwendig akribisch recherchierte Arbeit. Heuer hat dazu umfangreiche Literatur- und Archivstudien betrieben und er hat über 500 ländliche Friedhöfe persönlich aufgesucht und sie dokumentiert. Das Ergebnis seiner Feldforschung ist z.B. eine lückenlose Inventarisierung ehemaliger und erhaltener Bausubstanz. So kann er z.B. eine beträchtliche Anzahl von Beinhäusern und Friedhofskanzeln beschreiben, die in der bisherigen Literatur (den Denkmäler-Inventaren z.B.) nicht erfaßt worden sind.

Das Buch gliedert sich in folgende Hauptkapitel: Die Situation der alten Kirchhöfe und Friedhöfe um 1800 — Das Problem der Friedhofsverlegungen zu Beginn des 19. Jahrhunderts — Die Gestaltung der verlegten Friedhöfe — Reformbestrebungen ab 1856 — Grabmale — Friedhöfe um 1900 — Jüdische Friedhöfe — Zusammenfassung und Ausblick.

Das Buch hat rund 160 Abbildungen, ein reichhaltiges Kartenmaterial und ein ausführliches Ortsregister.

Erich Mulzer, Hartmut Beck, Herbert Bäuerlein: Bild und Erinnerung — Nürnberger Luftaufnahmen 1944. 120 S., 52 Schwarzweiß-Abb., Nürnberg (Hans Carl) 1955, DM 39,80.

Wieviel Pleich braucht der Mensch?

*Anmerkungen zum Umgang mit kriegsverschonter Bausubstanz
in einem Würzburger Altstadtviertel*

„... angesichts der entsetzlichen Wirklichkeit“, beschreibt Leonhard Frank in seinem autobiographischen Roman 'Links wo das Herz ist' seine Empfindung beim Besuch der zerstörten Heimatstadt, „mußte er sich sagen: in Würzburg können wieder Wohnhäuser gebaut werden; Deutschlands architektonisches Kleinod, die Stadt des edelsten Barock, wird nie wieder entstehen. Er hatte, während er durch die gewundenen Gassen toter Überbleibsel ging (...) das Gefühl, daß die Stadt gestorben war, und mußte die Irreparabilität des Todes erleiden, die jedes Gefühl schon im Entstehen vereist und erschlägt. Er dachte: der Kaufmann kann seinen Verlust abschreiben. Er selbst konnte Würzburg nicht abschreiben, für ihn bekam das Wort 'untröstlich' seine grausamste Bedeutung.“¹⁾

Überkommenes Zeugnis der alten Stadt, ihr architektonisches Vermächtnis und zugleich Gnadenbrot für die immer geringere werdende Zahl derer, die das Vorkriegsbild dieser und anderer Städte noch mit ihrer Erinnerung tragen, – hier sollte sich das Schicksal der Ruinen treffen mit dem der wenigen unversehrten Wohnbauten im Würzburger Stadtkern: mehr oder minder verlorenes Dasein als spoliärer Überrest im Kontext einander oft widersprechender Wiederaufbauoptionen.²⁾

Jedes Stadtquartier ist, will es historische Erfahrbarkeit atmen, auf eine 'Dosis minima effectiva' originaler Restsubstanz angewiesen, um Wiederaufgebautes, vor allem aber gerade Rekonstruiertes in ihrer Glaubhaftigkeit zu unterstützen. Ruinen selbst sind Steine des Anstoßes, sind unbeabsichtigt Mahnmale geworden, selten explizit in dieser Funktion gewollt und wenn, dann in aller Regel wieder historisch-ideologisch instrumentalisiert. Bis in die jüngste Zeit belegt dies der Streit um die Rekonstruktion der Dresdner Frauenkirche. Wo historische Kontinuität oder allgemein die Geschichtlichkeit als Parameter

alles Zukünftigen nicht mehr gefragt sind, werden Ruinen zu unangenehmen Zeitgenossen. Der Architekturkritiker Wolfgang Peht stellt fest: "Die Kriegstrümmer sind abgeräumt, die Zeiten vorbei, in denen das Neue die Reste des Alten einbezog, um der Gegenwart das Gedächtnis zu stärken. (...) Ruinen sind in den Städten Europas selten geworden. Der innerstädtische Verwertungszyklus läßt sie nicht zu, und das Auge hat sich den Interessen der Grundstückseigner angepaßt: Es nimmt Anstoß an jedem Zeichen der Degeneration. Vor Jahrzehnten galten Wiederherstellungsarbeiten an zerstörten Gebäuden auch oder gerade dann vorbildlich, wenn sie nicht die Kriegsspuren zu tilgen suchten. Architekten und Denkmalpfleger glaubten, auch die Wunden gehörten zur Lebensgeschichte eines Bauwerks. Soviel Bedenklichkeit erscheint heute als Spielverderberei.“³⁾

Unter dem Stichwort 'verschwindende Geschichte' zeichnete Dieter Bartetzko vor zehn Jahren das Nachkriegsschicksal der Ruinen allgemeingültig nach: "Daneben bleiben aber die zufällig erhaltenen Ruinen; Trümmergrundstücke, ausgebrannte Fassaden, die jahrzehntelang, halb memento mori, halb ans Herz gewachsene Relikte des Verlorenen, das Bild der erneuerten Altstädte wahrheitsgetreu vervollständigenden, Denk - Male der beiseitegeschobenen Vergangenheit.“⁴⁾

Heiner Reitberger, der Würzburger Kunsthistoriker und Kulturjournalist, forderte Mitte der 70er Jahre – wie sich angesichts der seitherigen Entwicklung zeigte, leider erfolglos – den unbedingten Erhalt des überkommenen Ruinenbestands, um "zu zeigen, was in jenem Sommer (1976), drei Jahrzehnte nach Beginn des Wiederaufbaus, an ungepflegten oder ungeschützten, aber unverfälschten und darum poetisch schönen Baulikten Alt-Würzburgs noch zu sehen war; übersehen von den Meisten. Doch bei manchem Würzburger gehören die schönen Reste