

In die Tiefe, in die Breite

Prof. D. Dr. Oskar Thulin (1898–1971) als Kunsthistoriker

Peter H. Feist

In der Festschrift für einen hochgeschätzten Kollegen einen anderen Wissenschaftler zu würdigen, mag befremden. Ich vertraue aber auf Hubert Faensens Verständnis, weil er sich selbst um die Geschichte der Kunstwissenschaft verdient gemacht hat, weil es in meinem Beitrag um die Bedeutung der christlichen Religion für die Kunstgeschichte geht, die er als Autor und Verlagsleiter in vielen wertvollen Büchern darstellte und darstellen ließ, und weil ihm dabei genauso daran lag, Sinn für Kunst weit über den Kreis der Fachleute hinaus zu verbreiten, wie jenem Theologen, Forscher, Museumsdirektor, Hochschullehrer und Autor, dem meine Studie gilt. Sie erwuchs aus persönlicher Dankbarkeit. Die Begegnung mit Oskar Thulin brachte mich auf meinen Weg als Kunsthistoriker.

Leben und Wirksamkeit von Oskar Thulin (13. Oktober 1898 Aschersleben–18. Februar 1971 Lutherstadt Wittenberg) wurden andernorts ausführlich dargestellt.¹ Darum hier nur das Wichtigste: Er studierte evangelische Theologie in Halle, wo er seit früher Kindheit lebte. Nach kurzem Dienst als Pfarrer wandte er sich wissenschaftlicher Arbeit zu, wobei er seiner früh angelegten Neigung zur bildenden Kunst folgte. Ihn prägte Johannes Ficker, dessen Assistent er 1923–1925 am Institut für Christliche Archäologie und Kirchliche Kunst der hallischen Universität war. Als Stipendiat am Deutschen Archäologischen Institut in Rom lernte er 1927–1929 in den Katakomben und Museen sowie auf Reisen durch die Länder am Mittelmeer die spätantiken Ursprünge der christlichen Kunst kennen und schrieb eine Studie über die 1914 aufgetauchte, bereits viel diskutierte Statuette des sitzenden Christus im Museo Nazionale Romano, seine methodologisch sorgfältigste Arbeit.² Sie wurde vier Jahre später als theologische Habilitationsschrift in Halle angenommen. In einem Aufsatz für die Festschrift Johannes Ficker vertiefte Thulin seine Überlegungen.³ Zuvor hatte er 1930 mit einer Arbeit *Johannes der Täufer im geistlichen Schauspiel des Mittelalters und der Reformationszeit* den Doktorgrad (das Licentiat) erworben und war mit Beginn dieses Jahres auf Empfehlung Fickers zum ersten hauptamtlichen Direktor des seit 1883 bestehenden Reformationsgeschichtlichen Museums Lutherhalle in Wittenberg berufen worden. Bis 1969 versah er – mit kurzer Unterbrechung durch die Entnazifizierung 1945 – dieses Amt. Es ließ für ihn die Geschichte der Reformation und ihrer Nachwirkungen und die populärwissenschaftlich-religiöse Bildungsarbeit an Hand der Museumsobjekte wie der Wittenberger Baudenkmale in den Vordergrund treten.⁴ Große Aufmerksamkeit widmete er der Geschichte der bildlichen Darstellungen Martin Luthers von dessen Lebenszeit bis zur Gegenwart.⁵ Daneben lehrte er Christliche Archäologie und Kirchliche Kunst an der Universität Halle, seit 1933 als Privatdozent, 1940–1945 als Professor,



1 Porträt Oskar Thulin

und 1956–1965 am Institut für Kirchengeschichte der Theologischen Fakultät in Leipzig, seit 1961 als Gastprofessor. 1956 verlieh ihm die Universität Erlangen den Ehrendoktor der Theologie. In der Phase seit 1945 erschien neben zahlreichen

Aufsätzen, Lexikonartikeln und populären Büchern die Zusammenfassung seiner Studien zur Kunst Lucas Cranachs d.Ä.⁶

Aus Oskar Thulins Texten zur bildenden Kunst und Architektur werden Grundüberzeugungen deutlich, die sein berufliches Handeln leiteten, sowie fachspezifische Einstellungen, die seinen Ort in der Wissenschaftsgeschichte erkennen lassen. Sein Glaube prägte sein Geschichts- und Menschenbild, und dem Lutheraner lagen die Rechtfertigung dieser Konfession aus den Ursprüngen des Christentums, ihre Erfolge seit der Reformation und ihre Bekräftigung in der Gegenwart am Herzen. Um lutherisches Christ-Sein auch unter dafür ungünstigen politischen Verhältnissen als Lebensorientierung zu vertreten, stellte er vor allem den großen Beitrag heraus, den bildende Kunst und Baukunst dazu leisten können. In seiner Antrittsvorlesung als Privatdozent unterstrich der frisch berufene Direktor der Lutherhalle den eigenständigen Quellenwert von Bild- und Baukunstwerken für das Verständnis der Geschichte, in diesem Fall der Reformationsgeschichte, und plädierte demzufolge dafür, die Methodik der Geschichtsschreibung »nach Seite der Anschauung« zu erweitern,⁷ wie es die Christliche Archäologie für die Anfänge der christlichen Kunst bereits vorgebildet hatte. Er schrieb nicht in erster Linie um einer Fortentwicklung der Kunstwissenschaft willen und vermied den Anspruch, daß seine religiöse Sichtweise zu tieferen Einsichten als andere führten, wie ihn der Katholik Hans Sedlmayr erhob.⁸ Er bot einfach seine Ansicht an. In der Tiefe der römischen Katakomben und vor den frühesten christlichen Sarkophagen war er vom Ausdruck des neuen, rechten Glaubens und seines Sieges ergriffen worden. Lebenslang kam er immer wieder auf diese Werke zurück.

Thulins geistesgeschichtliche Betrachtungsweise entsprach einem neuen Paradigma der zwanziger Jahre. Seltsamerweise erwähnte er Max Dvořák nicht. Die um die Jahrhundertwende ausgebildete formalanalytisch betriebene Stilgeschichte, wie sie auch Paul Frankl vertrat, der von 1921 bis 1934 in Halle, also in unmittelbarer Nachbarschaft Thulins lehrte, und dessen Begriff »additiv« Thulin später zur Kennzeichnung einer architektonischen Gestaltung benutzte,⁹ wurde dahingehend ergänzt, daß Stilwandel zu »dahinterstehenden Lebensformen«¹⁰ und vor allem einer weltanschaulichen Gesamthaltung in Beziehung gesetzt wurde. In dem Aufsatz über die Christus-Statuette in Rom und dem Beitrag in der Festschrift für Ficker wies Thulin der Skulptur ikonographisch und stilanalytisch einen neuen, späteren Platz im Ablauf der spätantiken Kunstgeschichte zu. Die Deutung ließ er in der Schwebe, weil der lehrende und der richtende Christus »in einer tieferen Schicht des christlichen Bewußtseins damals gleichbedeutend waren«.¹¹ Erst in anderen Schriften machte er genauere Datierungsvorschläge. Nachfolgende Forscher plädierten dann für noch spätere Daten.¹²

Thulin ging wie damals üblich vom Konstrukt eines Zeitstils aus und gebrauchte Formulierungen wie »die antoninische Zeit«¹³ oder »der antoninische Mensch«.¹⁴ Er fand aber – in Anlehnung an neue Überlegungen des Strukturforschers Guido von Kaschnitz-Weinberg – Übereinstimmungen im Ausdruck bei gleichzeitigen Werken von formal sehr unterschiedlicher Art, die er expressionistisch bzw. klassizistisch

nannte. Er untergliederte noch weiter einerseits in »höfischen Expressionismus« und »geistig-persönlichen Expressionismus« bzw. andererseits die »klassizistische Renaissancerichtung« in eine »höfisch-konstantinische Renaissance«, den »literarisch-retrospektiven Klassizismus« und die »christlich-klassizistische Renaissance«. ¹⁵ Das war keine besonders systematische Terminologie. Die Verwendung des gegenwärtigen Stilbegriffs »Expressionismus« für eine vergangene Epoche war damals geläufig. Mindestens teilweise unterschied Thulin nach Zugehörigkeit der Auftraggeber zu bestimmten sozialen Sphären (höfisch, Literaten). Offen blieb, wie stilistische Neigungen der Auftraggeber von Künstlern geteilt oder ihnen vermittelt werden konnten, die einer anderen sozialen Schicht mit anderem intellektuellen Niveau angehörten. Die Wirkung eines generellen Zeitgeistes, d.h. mentalen Klimas, auf spezifische künstlerische Einstellungen könnte auch nicht ausreichend erklären, weshalb das zu so verschiedenen Gestaltungsweisen führte. Hier blieb eine Lücke in der geistesgeschichtlichen Erklärung der Kunstgeschichte. Thulin rekonstruierte jedoch aus dem Gesichtsausdruck und dem Körpergestus wie aus dem Grad von erscheinungsgetreuer, einführender Abbildung oder von vereinfachendem, den Ausdruck intensivierenden Abrücken von der Naturform eine weltanschauliche Haltung, einen Zeitgeist, der eben diese besondere Art von Kunst hervorgebracht habe. »Der vergehende antoninische Mensch [...] hat den Mut zur Wirklichkeit, die den idealen Glanz von den Porträts nimmt«. ¹⁶ Der Ausdruck, den Thulin z.B. dem Kopf der von ihm untersuchten Christus-Statuette ablas, »eine tiefe Erregung, die jedenfalls von einem geistigen Bilde zeugt, das den Sprecher selbst im inneren Anschauen staunen läßt«, ¹⁷ entspreche dem neuen Glauben der Menschen und sei daher in vielen zeitgenössischen Köpfen, selbst in Kaiserporträts wiederzufinden. ¹⁸

Zeittypisch war auch Thulins Auffassung von ethnisch begründeten Konstanten künstlerischen Verhaltens. Sie fiel vor allem bei dem für die spätantik-frühchristliche Kunst so wichtigen Problem des orientalischen Anteils an der Kunstentwicklung ins Gewicht. Dabei ist einerseits ein recht laxer Gebrauch von Begriffen zu verzeichnen, andererseits bewies Thulin zur Frage sogenannter Einflüsse eine produktive, der allgemeinen Wissenschaftsentwicklung vorausgehende Einstellung. Er bezeichnete einen »objektiven Realismus« als eine Hauptkraft des Römertums ¹⁹ und sprach davon, daß der alten römischen Kunst Verismus und Realismus, die Tendenz zum Naturalismus eingeboren seien. ²⁰ »Man schreibt wieder die eigene Muttersprache, das Latein«. ²¹ Er fand bestimmte Katakombenmalereien »noch mit den Mitteln des impressionistischen Naturalismus geschaffen«, ²² sprach von »genialer Unbekümmertheit um naturalistische Wirklichkeit«, ²³ in anderen Fällen von »syrisch-realistischer psychologischer Lebendigkeit«, ²⁴ »expressionistischen syrischen Porträts«, ²⁵ aber auch einem »starr expressionistischen Repräsentationsbild«, ²⁶ weil die ausdrucksstarke Kunstform dem »eigensten Wesen des Ostens« mehr entsprach. ²⁷ Auf der anderen Seite unterstrich er, daß die Römer seit dem 2. Jahrhundert immer die gleiche Möglichkeit hatten, Kunst aus dem östlichen Mittelmeerraum kennenzulernen, diese aber noch um 250 als fremd empfanden und deren Stilmittel nicht

benutzten. Entscheidend sei »der Grad des Aufnahmewillens [...] von der Annahme der im fremden Land geprägten Form bis zur allmählichen Umwandlung in eigene Ausdrucksformen [...] Es ist also letztlich die innere Geisteshaltung, die jeweilige Weltanschauung des aufnehmenden Volkes, der aufnehmenden Zeit, die eine ›Orientalisierung‹ gerade in diesem geschichtlichen Augenblick erst möglich macht«. ²⁸ Anregungen durch Vorbilder als ein aktives Aufgreifen, nicht als schwächliche Nachahmung zu verstehen, dürfte sich heute in der Kunstwissenschaft weitgehend durchgesetzt haben, war aber damals noch eine neue theoretisch-methodische Position. ²⁹

Die vor der frühchristlichen Kunst gewonnene Überzeugung von der Bedeutung des Glaubens für die Kunst und der Kunst für den Glauben bestimmte Thulins Umgang mit der Kunstgeschichte. Er wählte an Kunstwerken, die er behandelte, jene aus, die dem lutherischen Gottes- und Menschenbild entsprachen, und folgte überdies subjektiv seinen ästhetischen Neigungen und Wertvorstellungen. Er hob immer wieder den künstlerischen Rang ostchristlich-byzantinischer Kunst hervor, während er spezifisch Katholisches aussparte, und würdigte klare, großformige, gemessen ausdrucksvolle, edle, aktive und Menschenwürde unterstreichende Gestalten, während er kleinteilig Geschwätziges, Sentimentales oder äußerlich Pompöses ablehnte. Der triumphierende Christus stand ihm näher als der leidende. Gotische »Pestkruzifixe« tauchen in seinen Büchern nicht auf.

Bei der Unterrichtung des Laienpublikums, für das er schrieb, oder das ihm zuhörte, verband Thulin die Vermittlung kultur- und kunsthistorischen Wissens – in *Die Kirche der Frühzeit* ³⁰ auch über jene Kräfte, gegen die sich das Christentum erst durchsetzen mußte – mit dessen Anwendung auf Gegenwartsprobleme. *Das Christusbild der Katakombenzeit* sollte statt der »erzählenden Darstellungen des 19. Jahrhunderts« ³¹ und des »nazarenisch weichen Christusbildes« ³² die zeichenhaft konzentrierte Wiedergabe des »handelnden Willens Gottes«, der in der Menschengestalt Christi sichtbar werde, und die Überwindung des »materialistischen, vom eigenen Ich bestimmten perspektivischen Raum[es]« ³³ begreiflich machen. Thulin beschrieb den Bild gewordenen neuen Glauben der frühen Christen an die Macht des Herrn, denn »wie nahe eine zutiefst bindungslos gewordene Menschheit sich der apokalyptisch drohenden Selbstvernichtung nähern kann, ahnen wir in der Gegenwart mit Schrecken«. ³⁴ Dem Band *Menschenantlitz vor Gott* legte er seine Überzeugung zu Grunde, »das Anliegen der christlichen Kunst« sei von ihren Anfängen bis heute »nicht zuerst der Mensch, sondern die Botschaft von Christus, dessen Person, Antlitz, Wort [...] ein Bild Gottes ist«. ³⁵ Die Menschen, deren Antlitz er deutete, reichten von biblischen Personen, sogar von Engeln, und allegorischen Gestalten wie dem »Erwachenden« von Michelangelo bis zu Künstlerselbstbildnissen. Wirklichkeitsnah erfaßte starke Charaktere, die auch mit etwas expressionistischer Intensivierung gestaltet sein konnten, zogen ihn an. »Wir Christen verstehen heute wieder solche vereinfachten, auf das Wesentliche konzentrierten Bilder«, schrieb er zu einer ottonischen Miniatur, »ja wir lieben sie, weil ihre Sprache so stark ist«. ³⁶ Hingegen ließ er sowohl Raffael, als auch den katholischen Barock



2 Lucas Cranach d.Ä. und Werkstatt, Hauptaltar (Taufe, Abendmahl, Beichte, Predella: Verkündigung), 1547, Öl auf Holz (Lutherstadt Wittenberg, Ev. Stadtkirche)

(Rubens) und Klassizismus wie Nazarenertum beiseite; auf Rembrandt folgte sogleich Barlach.

Für den Direktor der Lutherhalle war es geradezu selbstverständlich, daß er sich zwei Forschungsfeldern zuwandte, die sich an einem wichtigen Punkt überschneiden: der Kunst Cranachs und dem Bild Luthers.

Lucas Cranach d.Ä. wirkte seit 1505 in Wittenberg, stellte seine Grafik und Malerei nach 1517 in den Dienst der Reformation, ohne auf Aufträge der katholischen Gegenseite zu verzichten, und freundete sich mit Luther an, der seit 1508 an der Wittenberger Universität lehrte, bald auch in der Stadtkirche predigte und seit 1521 die päpstliche Auslegung des Glaubens und Kirchenorganisation nicht mehr anerkannte. Thulin vertrat die mit der sogenannten »Lutherrenaissance« der evangelischen Theologie im frühen 20. Jahrhundert eingetretene Betonung des jungen Reformators gegenüber dem späteren Kirchenvater und hob stets die schon von seinem Lehrer Ficker gewürdigten Porträts aus den Jahren 1520–1521 von der Hand

Cranachs und ihre Rolle als »geistige Waffe« hervor.³⁷ Bei der Beschäftigung mit den Altarbildern Cranachs und seiner überaus produktiven Werkstatt ging es Thulin darum, wie der neue reformatorische Glaube und auch die Gemeinschaft der Reformatoren, die sich um Luther scharten, und ihre fürstlichen Schutzherrn veranschaulicht wurden. Deshalb galt sein Interesse in erster Linie der Ikonographie und Motivkunde. Formale künstlerische Fragen behandelte er nur, soweit sie mit der möglichst deutlichen Propagierung des gewandelten Verhältnisses der Menschen zu Gott zu tun hatten. Das ist dem späten Buch über *Cranach-Altäre der Reformation* abzulesen. Die Analyse des 1547 vollendeten Hauptaltars der Wittenberger Stadtkirche begann mit dessen »Bildgedanken«, d.h. dem religiösen und kirchenpolitischen Anliegen. Das Bildprogramm wird als »Bilderfolge von Wesen und Grundlage der [lutherischen, P.H.F.] Kirche« und »Bekenntnisakt der Gemeinde« erklärt, die geläufige Verwendung von Porträts von Zeitgenossen für biblische Gestalten »gläubiger Realismus« genannt.³⁸ Die künstlerische Qualität wird nur in Bezug auf die Wirklichkeitstreue der Porträts und der Gestaltung des Leidens des Gekreuzigten in der Predella bewertet. Formanalytische Kennzeichnungen des Individualstils Cranachs, wie sie etwas später z.B. bei Werner Schade³⁹ zu finden sind, fehlen bei Thulin. Schade meinte andererseits – im Unterschied z.B. zu Ernst Ullmann⁴⁰ –, daß die reformatorische Aufgabenstellung auf die künstlerische Entwicklung des älteren Cranach keinen erkennbaren Einfluß gehabt habe, womit er m.E. das Gewicht von Thematik und Bildfunktion unterbewertete.

Thulins Beschäftigung mit den Darstellungen Luthers mündete in die beratende und kritische Förderung neu entstehender Lutherbilder. Dabei wollte er weder Künstler entmutigen, noch auftraggebende Gemeinden oder Institutionen verärgern, doch ist unverkennbar, daß er sowohl einen kämpferischen Luther gestaltet sehen wollte, als auch die Übereinstimmung des physiognomischen Ausdrucks mit den Aussagen der Zeitzeugen über Luthers Wesensart einforderte. In der ersten, reich illustrierten Publikation von 1941 über *Das Lutherbild der Gegenwart* berücksichtigte er neben manchem recht mittelmäßigen Künstler einerseits auch Lovis Corinth und Barlach, die von NS-Kunstideologen als entartet diffamiert wurden, stand aber andererseits unter dem Einfluß der seit langem virulenten Volkstums- und Rassetheorien. Er fragte vorsichtig, ob bei dem viel umstrittenen »Luther«, den Gerhard Marcks 1931 zusammen mit einem »Melanchthon« für das Hauptgebäude der Universität in Halle geschaffen hatte, trotz »ohne jede Frage starkem plastischen Können und seelischer Ergriffenheit, ja fast visionärer Ekstase [...] die eigenwillige Veränderung des Gesichtes in einen stark ostischen Rassetypus nicht der nun einmal vorhandenen historischen Realität zuviel Gewalt antut. Luther ist rassistisch Mitteldeutscher, sächsisch-thüringischen Geschlechts [...]«. ⁴¹ Das richtige Lutherbildnis rangierte für Thulin stets vor der subjektiven Sicht und den gestalterischen Einfällen irgendeines Künstlers.

Die gesellschaftlichen Verhältnisse sowohl vor, als auch nach 1945 erlaubten Oskar Thulin nicht, gegen andere Meinungen zu polemisieren. Es hätte wohl auch seinem Wesen nicht entsprochen. Er vertrat ruhig seine Erklärung von Kunstwerken

und ließ sogar eher offen, ob er die richtigen Ursachen für ihre Eigenart benennen könne. Er diene seiner Kirche und ihren Gliedern und wollte Verständnis für Kunst und ihre Bedeutung für das Leben fördern. Seine reichen Kenntnisse der religiösen Anschauungen in ihrem Wandel und der Geschichte des Luthertums ließen den Theologen Thulin manche Beobachtung machen, die auch anderen bei ihrer Beschäftigung mit der Kunstgeschichte nützen können. Dankbar erinnere ich mich an seine Vorträge und Führungen durch Wittenberg, die ich 1946–1947 als Schüler hörte und an ein Praktikum in seiner Lutherhalle, bevor ich Student wurde.

Anmerkungen

- 1 Hartmut Mai: Prof. D. Dr. Oskar Thulin (13. Oktober 1898–18. Februar 1971), in: Herbergen der Christenheit. Jahrbuch für deutsche Kirchengeschichte 23 (1999), S. 111–118. – Christian Mai: Bibliographie Oskar Thulin, ebd., S. 119–125. – Für den Hinweis danke ich herzlich Frau Dr. Annette Dorgerloh, einer Enkelin Prof. Thulins.
- 2 Die Christus-Statuette im Museo Nazionale Romano, in: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung 44 (1929), S. 201–259, Tafeln 53–61. Die Skulptur befindet sich heute im Museo Nazionale Romano di Palazzo Massimo alle Terme in Rom.
- 3 Probleme altchristlicher Bildniskunst, in: Forschungen zur Kirchengeschichte und zur christlichen Kunst. Festgabe für Johannes Ficker, hg. v. Walter Elliger, Leipzig 1931, S. 155–166, 8 Abb.
- 4 U.a.: Die Lutherhalle in der Lutherstadt Wittenberg. Ein Gang durch die Sammlungen im Lutherhaus, Berlin 1938. – Bilder der Reformation. Aus den Sammlungen der Lutherhalle in Wittenberg, Berlin 1953, (3. veränd. Aufl. 1967). – Die Lutherstadt Wittenberg, Berlin 1936 (Deutsche Lande, Deutsche Kunst, hg. v. Burkhard Meier). – Lutherstätten in Wittenberg, München/Berlin 1950. – Die Lutherstadt Wittenberg und ihre reformatorischen Gedenkstätten, Berlin 1960. – Reformation in Europa, hg. mit Ingetraut Ludolphy, Leipzig/Berlin/Kassel 1967.
- 5 Das Lutherbild der Gegenwart, in: Luther-Jahrbuch 23 (1941), S. 123–148, 67 Abb. – Lutherbilder, in: Die Religion in Geschichte und Gegenwart, Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft, hg. v. Kurt Galling in Gemeinschaft mit Hans Frhr. v. Campenhausen, Bd. 4, 3. Aufl., Tübingen 1960, Sp. 523–527. – Luther in den Darstellungen der Künste, in: Luther-Jahrbuch 32 (1965), S. 9–27. – Luther in the arts, in: Encyclopedia of the Lutheran Church, Minneapolis 1968, Sp. 1433–1442.
- 6 Cranach-Altäre der Reformation. Mit Aufnahmen von Charlotte Heinke-Brüggemann, Berlin 1955, 167 S., 191 Abb.
- 7 Das wissenschaftliche Prinzip der Lutherhalle in Wittenberg, München 1933, S. 4.
- 8 Hans Sedlmayr: Verlust der Mitte, Salzburg 1948. – Ders.: Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte, Hamburg 1958 (rowohlts deutsche enzyklopädie; 71).
- 9 Gestalt und Aussage in christlicher Bau- und Bildkunst, Berlin 1964, S. 13.
- 10 Thulin 1931 (Anm. 3), S. 160.
- 11 Thulin 1929 (Anm. 2), S. 207.
- 12 Das Christusbild der Katakombenzeit, Berlin 1954, S. 25: ca. 330. – Die Kirche der Frühzeit. Bilder zur Geschichte der Kirche in den ersten acht Jahrhunderten, Berlin 1956, S. 30: ca. 325. – Friedrich Gerke: Christus in der spätantiken Plastik, Berlin 1940, S. 42f.: ca. 360. – Wolfgang Fritz Volbach: Frühchristliche Kunst, München 1958, Taf. 36: ca. 350–360. – Arne Effenberger: Frühchristliche Kunst und Kultur von den Anfängen bis zum 7. Jahrhundert, Leipzig 1986, erwähnt die Skulptur merkwürdigerweise nicht.
- 13 Thulin 1931 (Anm. 3), S. 157.

- 14 Ebd., S. 158.
- 15 Thulin 1929 (Anm. 2), S. 245, 254 u. 256. – Thulin 1931 (Anm. 3), S. 161.
- 16 Thulin 1931 (Anm. 3), S. 158.
- 17 Thulin 1929 (Anm. 2), S. 235.
- 18 Ebd., S. 257. – Thulin 1931 (Anm. 3), S. 160f.
- 19 Thulin 1931 (Anm. 3), S. 157.
- 20 Ebd., S. 163.
- 21 Ebd., S. 158.
- 22 Thulin 1929 (Anm. 2), S. 207.
- 23 Ebd., S. 209.
- 24 Thulin 1931 (Anm. 3), S. 165.
- 25 Ebd., S. 166.
- 26 Thulin 1929 (Anm. 2), S. 213.
- 27 Thulin 1931 (Anm. 3), S. 163.
- 28 Ebd. S. 162f.
- 29 Vgl. u.a. Karl Schefold: *Orient, Hellas und Rom in der archäologischen Forschung seit 1939*, Bern 1949 (Wissenschaftliche Forschungsberichte, Geisteswissenschaftliche Reihe; 15), S. 134. – Peter H. Feist: *Motivkunde als kunstgeschichtliche Untersuchungsmethode*, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin, Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe* 10 (1961), H. 2/3, S. 257–270, überarb. Fassung in: *Ders.: Künstler, Kunstwerk und Gesellschaft*, Dresden 1978 (Fundus-Bücher; 51/52), S. 18–42, bes. S. 37. – Aus etwas jüngerer Zeit u.a. Michael Baxandall: *Patterns of Intention*, New Haven/London 1985, S. 58–62.
- 30 Thulin 1956 (Anm. 12) über Kaiserkult u.a.
- 31 Thulin 1954 (Anm. 12), 48 S., 31 Abb., S. 16.
- 32 Ebd., S. 5.
- 33 Ebd., S. 19.
- 34 Ebd., S. 37.
- 35 *Menschenantlitz vor Gott in der Sprache der Kunst*, Berlin 1961, 132 S., Abb., S. 5.
- 36 Ebd., S. 19.
- 37 Thulin 1960 (Anm. 5). – Thulin 1965 (Anm. 5). – Johannes Ficker: *Älteste Bildnisse Luthers*, in: *Zeitschrift für Kirchengeschichte der Provinz Sachsen* 17 (1920), S. 1–50. – Zum neueren Forschungsstand vgl. Martin Warnke: *Cranachs Luther. Entwürfe für ein Image*, Frankfurt am Main 1984 (kunststück; 3904), Thulin wird nicht erwähnt.
- 38 Thulin 1955 (Anm. 6), S. 10f.
- 39 Werner Schade: *Die Malerfamilie Cranach*, Dresden 1974.
- 40 Ernst Ullmann: *Lucas Cranach d.Ä.*, Leipzig 1980 (Seemann Kunstmappe).
- 41 Thulin 1941 (Anm. 5), S. 130.

Abbildungsnachweis

1 Privat. – 2 Foto Jürgen M. Pietsch, Spröda

KUNST : KONTEXT : GESCHICHTE

**Festgabe für Hubert Faensen
zum 75. Geburtstag**

herausgegeben von
Tatjana Bartsch und Jörg Meiner

Lukas Verlag

Die Drucklegung wurde gefördert durch
das Kunstgeschichtliche Seminar der Humboldt-Universität zu Berlin,
den Verein zur Förderung des Kunstgeschichtlichen Seminars zu Berlin
sowie private Geldgeber und Subskribenten.
Wir danken allen Sponsoren herzlich für die Unterstützung.

Titelbild: Band der Liebe, zentralrussisch (?), 19. Jahrhundert (Privatbesitz)
Rücktitel: Witold Pruszkowski, Der Zug nach Sibirien (Konvoi, Schneegestöber in der Steppe),
um 1892, Pastell (Posen, Muzeum Narodowego w Poznaniu)

© by Lukas Verlag
Erstausgabe, 1. Auflage 2003
Alle Rechte vorbehalten

Lukas Verlag für Kunst- und Geistesgeschichte
Kollwitzstraße 57
D-10405 Berlin
<http://www.lukasverlag.com>

Satz: Tatjana Bartsch, Livia Cárdenas
Umschlag: Verlag
Druck und Bindung: Hubert & Co., Göttingen

Printed in Germany
ISBN 3-936872-17-1

Martin-Luther-Universität
Zweignbibliothek der ULB
Geschichte/Kunstgeschichte
06099 Halle (Saale)

Inhalt

Vorwort der Herausgeber	7
Ein Förderer des Fachs <i>Peter H. Feist</i>	10
Zueignung <i>Josepha und Klaus G. Beyer</i>	12
Die Häuser von Çatal Hüyük. Zu den Anfängen religiösen Bauens <i>Friedrich Möbius</i>	14
Spuren früher Besiedlung in der Gemarkung Kleinmachnow <i>Bertram Faensen</i>	34
Die mittelalterlichen Papstbildnisse von S. Paolo fuori le mura <i>Tatjana Bartsch</i>	48
Das Heilige Grab Liturgie und Ikonographie im Wandel <i>Hans Georg Thümmel</i>	67
Die Ikone »Alexios von Edessa und Maria von Ägypten« im Ikonen-Museum Recklinghausen <i>Eva Haustein-Bartsch</i>	84
Das »Band der Liebe« und andere russische Ikonen <i>Victor H. Elbern</i>	93
Die Ikone der Gottesmutter »mit den drei Händen« <i>Hans-Dieter Döpman</i>	103
Original und Replik. Gedanken zur Arbeitsweise Raffaels anhand wiederentdeckter Werke <i>Ernst Ullmann</i>	111
Das mittelalterliche Altarretabel der Moritzkirche zu Mittenwalde <i>Livia Cárdenas und Dirk Schumann</i>	129

Beobachtungen zur protestantischen Ikonographie an Altar- und Kanzelgestaltungen in Kirchen der Mark Brandenburg vom 16. bis zum 18. Jahrhundert <i>Gerlinde Strohmaier-Wiederanders</i>	156
Ein spanisches Schreibzeug, der sächsische Kurprinz Friedrich Christian und die Liebe zur Societas Jesu <i>Jörg Meiner</i>	178
Der Mythos Sibirien in der polnischen und russischen Malerei des 19. Jahrhunderts <i>Ada Raev und Adam Labuda</i>	190
Der Widerspenstigen Zähmung. Das Rossebändigermotiv als visuelles Zwangsmittel <i>Stefan Trinks</i>	222
Die »Schule der Aufklärung« der Staatssicherheit in Gosen. Ein Beitrag zu einer Ikonographie der »Geheimnisträger« <i>Ulrich Reinisch</i>	239
Eduard Gerhards Lehre und der archäologische und kunsthistorische Unterricht an der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin <i>Sven Ahrens</i>	251
Richard Hamann – ein fast vergessener Kunsthistoriker des 20. Jahrhunderts <i>Ernst Badstübner</i>	267
In die Tiefe, in die Breite. Prof. D. Dr. Oskar Thulin (1898–1971) als Kunsthistoriker <i>Peter H. Feist</i>	285
Die »Verteidigung« der Renaissance. Zur Auseinandersetzung sowjetischer Kunsthistoriker mit der »bürgerlichen« Kunstwissenschaft zu Beginn des Kalten Krieges <i>Uwe Hartmann</i>	294
Schriftenverzeichnis von Hubert Faensen	310