

1727 mit ihrem Höhepunkt am 13. August 1727 (Diarium: „Wir lernten lieben“) in den Blick zu nehmen. Die eigentliche Geburtsstunde der Brüdergemeine, Zinzendorfs „Gemeinidee“, die Verknüpfung von Speners ecclesiola-Gedanke mit der lutherischen Tradition des Abendmahls und dem mährischen Gemeindeverständnis kommt nicht mehr in den Blick. Das im 18. Jahrhundert revolutionäre Entstehen einer philadelphischen Gemeinde innerhalb der lutherischen Landeskirche wird aufgelöst in die Aufteilung von kirchenhistorischen Traditionen, ohne zu begreifen, dass hier ein neues Gemeindeverständnis begründet wurde, das die soziologische Realität des Leibes Christi als Bruder- und Schwesternschaft in Vorwegnahmen von Bonhoeffers Erkenntnis (in seiner Dissertation über die „Communio Sanctorum“) einfordert. Die Autorin hat trotz ihres richtigen Ansatzes, der der Realität von Gemeinde als Bruder- und Schwesternschaft auf der Spur ist, nicht mehr die Kraft, die theologische Entwicklung Zinzendorfs und seiner Gemeinde zu Ende zu verfolgen und daraus Konsequenzen zu ziehen. So bleibt es bei einer Einzelinterpretation von Gedichten und statistischen Beobachtungen, bei aufschlussreichen Bezügen von Gedicht und historischer Realität, bei Feststellungen von theologischen Traditionen, ohne verständlich machen zu können, warum die Brüdergemeine im 18. Jahrhundert eine solche Ausstrahlungskraft gewann. Der Band schließt mit einer ausführlichen niederländischen Zusammenfassung, einer detaillierten Bibliographie, aber ohne ein Personen-, Orts- und Sachregister. Sie zeichnet sich durch ihre übersichtliche, kleinteilige Gliederung und verständliche Sprache aus und führt gut in den gegenwärtigen Forschungsstand zum jungen Zinzendorf ein.

Dietrich Meyer

Vernon H. Nelson: John Valentine Haidt. The Life of a Moravian Painter. The Moravian Archives, Bethlehem, Pa. 2012, 186 S. (erhältlich als print-on-demand Buch bei www.blurp.de/b/3675918-john-valentine-haidt)

Charlotte Yeldham: Maria Spilsbury 1776–1820. Artist & Evangelical. Ashgate Publishing, Farnham, UK 2010, 230 S.

Gerd-Helge Vogel: „... zeigt viel Anlage zur Malerei“. Johann Gustav Grunewald. Ein Schüler des Romantikers Caspar David Friedrich. Thomas Helms Verlag, Schwerin 2011, 72 S.

Wenn man von den heute üblichen weißen Kirchensäulen der Brüdergemeine ausgeht, liegt der Gedanke nahe, dass Kunst und Malerei in der Geschichte der Brüdergemeine keine besonders wichtige Rolle gespielt haben. Umso

erstaunlicher ist es, dass seit 2010 in kurzer Folge gleich drei Publikationen erschienen sind, die sich jeweils mit dem Leben und Werk einer mit der Brüdergemeinde verbundenen Künstlerpersönlichkeit befassen. Es handelt sich dabei um Johann Valentin Haidt (1700–1780), dem Maler des sogenannten „Erstlingsbilds“, um die englische Malerin Maria Spilsbury (1776–1820), die in der Londoner Fetter-Lane Gemeinde aufwuchs, und um den Maler Johann Gustav Grunewald (1805–1878), der aus Gnadau stammte und später im pennsylvanischen Bethlehem und in Gnadenberg wirkte. Die Konstellation von Herrnhuter Frömmigkeit und Kunst spiegelt sich in divergenter Weise in den Bildern dieser Künstler. Es fällt schwer, hinter ihrem unterschiedlichen Oeuvre so etwas wie eine gemeinsame Herrnhuter Maltradition zu erkennen, dazu sind Motive, Stilperioden und künstlerischer Ausdruck einfach zu verschieden. Aber es wird deutlich, dass Kunst und Malerei als Medium religiöser Kommunikation im brüderischen Kontext bis ins 19. Jahrhundert hinein einen hohen Stellenwert besaßen und dass die Herrnhuter Frömmigkeit prägenden Einfluss auf die Entwicklung individueller künstlerischer Ausdrucksformen ausübte. Die vorliegenden Bände laden ein, diese Verbindungen zu entdecken.

Johann Valentin Haidt (1700–1780) ist wahrscheinlich der bekannteste Herrnhuter Maler. Er wurde in Danzig als Sohn eines Goldschmieds geboren, erhielt in Berlin Zeichenunterricht an der Königlichen Kunstakademie, machte in Augsburg eine Lehre als Goldschmied und hielt sich zu Studienzwecken mehrere Monate in Italien auf, wo er sich intensiv mit der Kunst der Antike und der zeitgenössischen Malerei beschäftigte. 1724 ließ er sich in London nieder und erwarb als Goldschmied mit der Herstellung von Uhrgehäusen einen gewissen Wohlstand. In London kam er um 1738 in Kontakt mit der Brüdergemeinde und zog 1740 auf den Herrnhag. Dort betätigte er sich in der Gemeindeverwaltung, übernahm kleinere Aufgaben im gottesdienstlichen Leben und begann, im Auftrag der Gemeinde Gemälde anzufertigen, teils Portraits, teils biblische und religiöse Szenen, die im Gemeinssaal und anderen Gemeinderäumen aufgehängt wurden. Später entstanden großartige Kompositionen, die die besondere Herrnhuter Frömmigkeit zum Ausdruck brachten, darunter das sogenannte „Erstlingsbild“ (1747) und die Darstellung von Zinzendorf als „Lehrer der Völker“ (um 1750). Von 1752 bis 1754 lebte Haidt in London und fertigte für Zinzendorf eine Reihe von historischen Szenen aus der Geschichte der Brüder-Unität an. 1754 wurde er schließlich nach Bethlehem berufen. Zwei Jahrzehnte lang nahm er pastorale und administrative Aufgaben an unterschiedlichen Orten in Pennsylvanien wahr und schuf für die Ausstattung der amerikanischen Gemeinden zahlreiche Gemälde. Möglicherweise erteilte er auch Unterricht im Malen, zumindest verfasste er eine Anleitung zum Malen. 1780 starb er in Bethlehem.

Das erhaltene Werk Haidts umfasst etwa 240 Gemälde. In den USA gelten seine Bilder als Exponenten der frühen Produktion nordamerikanischer

Kunst und haben daher schon gelegentlich Beachtung in der wissenschaftlichen Literatur gefunden. Der vorliegende Band von Vernon H. Nelson, dem langjährigen Archivar der Brüdergemeinde in Bethlehem, ist nun die erste umfassende Darstellung, sowohl der Lebensgeschichte wie auch des künstlerischen Werks. Sie beruht auf umfangreichen Recherchen in Europa und den USA und bietet eine detailreiche Schilderung von Haidts Werdegang als eines Malers, dessen Schaffen ganz im Leben und Dienst der Gemeinde verwurzelt war. Die Stärke des Buchs besteht darin, dass es am Beispiel Haidts die grundsätzliche Bedeutung der Malerei für Leben und Frömmigkeit der Brüdergemeinde im 18. Jahrhundert klar dokumentiert. Bilder spielten eine Rolle zur Veranschaulichung biblischer Ereignisse im gottesdienstlichen Leben, zur Vergegenwärtigung wichtiger Persönlichkeiten aus der Gemeinde und zur Repräsentation und Legitimation der eigenen Geschichte. Bei vielen Gemälden Haidts bietet Nelson eine erstaunliche Fülle an Informationen zu Motiv, Komposition und Entstehungsgeschichte, allerdings würde man sich gelegentlich ein größeres Maß an analytischer Schärfe wünschen, insbesondere im Blick auf Botschaft und Funktion der Bilder. So wäre beispielsweise im Zusammenhang mit den von Zinzendorf initiierten Kunstprojekten ein Hinweis auf die Bedeutung der Malerei im Rahmen aristokratischer Lebenskultur hilfreich gewesen. Auch der Zugang zu Haidts Gemälden als Andachtsbilder, der sich von Zinzendorfs Begriff der Anschauung her hätte erschließen können, kommt nur andeutungsweise in den Blick. Doch sind dies vielleicht Themen für die weiterführende Forschung, die auf dem soliden Fundament des vorliegenden Bandes aufbauen kann.

Durch seinen plötzlichen Unfalltod im Jahre 2010 war es Vernon Nelson nicht vergönnt, die Publikation seines Haidt-Buchs selbst in die Wege zu leiten. Dankenswerterweise haben es Dr. Jane Schluter und Dr. Paul Peucker übernommen, das vorhandene Manuskript durchzusehen und für die Veröffentlichung fertig zu stellen. Auch wenn gelegentliche Schwankungen in der Textqualität in Kauf zu nehmen sind, ist durch die großzügige Ausstattung mit knapp 90 durchgängig farbigen Illustrationen ein sehr attraktiver Band entstanden. Haidts Lebenslauf, seine Anleitung zur Malerei und eine Auflistung seines Buchbesitzes sind als Anhänge beigefügt. Ein ausführliches Quellen- und Literaturverzeichnis und ein umfassender Gesamtindex runden den Band ab. Wünschenswert wäre ein Werkverzeichnis gewesen, doch bildeten wohl Unsicherheiten in der Zuschreibung der meist unsignierten Bilder eine zu große Hürde.

Maria Spilsbury (1776–1820) gehört zu den namhaften Vertreterinnen der britischen Malerei um 1800 und war vom 15. Lebensjahr an mit ihren Werken an zahlreichen Ausstellungen der Royal Academy und anderer angesehener Kunstgesellschaften beteiligt. Ihr Vater, selbst ein Maler und Grafiker, hatte 1761 die Brüdergemeinde kennengelernt und wurde 1781 offiziell als Mitglied in die Londoner Fetter-Lane Gemeinde aufgenommen. Maria

Spilsbury wuchs also im Schoß der Brüdergemeinde auf, gehörte zuerst zum Chor der Kleinen Mädchen und wurde 1789 ins Chor der Großmädchen aufgenommen. Ihr Weg führte sie 1791 aus der Brüdergemeinde hinaus, vielleicht weil sie sich eigenwillig einer Karriere in der Malerei zuwandte, jedoch blieb sie weiterhin der Frömmigkeit des „Evangelical Awakenings“ verbunden und pflegte Kontakt zu wichtigen Persönlichkeiten der methodistischen Bewegung in England und Irland. 1808 heiratete sie John Taylor, den Sohn eines frommen Fabrikanten aus Southhampton, und zog 1814 nach Irland, wo sie 1820 starb.

Charlotte Yeldhams Buch verwendet, ähnlich wie Nelsons Darstellung von Haidt, einen biographischen Ansatz zur Dokumentation und Deutung des Oeuvres von Maria Spilsbury. Von besonderem Interesse ist in diesem Zusammenhang, dass Yeldham in der brüderischen Kindheit Spilsburys einen wichtigen Schlüssel zum Verständnis ihres künstlerischen Schaffens sieht. Yeldham präsentiert Spilsbury als Protagonistin einer dezidiert protestantischen Kunsttradition, die sich im Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert herausbildete und sich als Gegengewicht zur säkularen Kunst der Aufklärung verstand. Religiöse Vorstellungen und Sensibilitäten, die sie aus der Herrnhuter Frömmigkeit empfing, fanden Ausdruck in einem bestimmten kompositorischen und stilistischen Repertoire, das ihren Bildern eine spürbare anti-materialistische, spirituelle Dimension verlieh und frühromantische Anklänge zeigte. Traditionelle religiöse Motive spielten dabei für Spilsbury nur eine untergeordnete Rolle. Entscheidend sind vielmehr die Begriffe von ‚Erleuchtung‘, ‚Unschuld‘ und ‚Natürlichkeit‘, die sich mit dem Ideal der Kindlichkeit verbinden. In der Figur des Kindes zeigt sich die ursprüngliche unverdorbene Gottesbeziehung des Menschen. Eine große Zahl von Spilsburys Gemälden stellt Kinder dar, oft inmitten der Natur, weiß gekleidet vor einem dunklen Hintergrund. Andere Bilder zeigen Familienszenen, in denen die liebevolle Sorge um das Wohl der Kinder im Mittelpunkt steht. In dieser religiös aufgeladenen Betonung des Kindes erkennt Yeldham wesentliche Verbindungslinien zum Begriff der Kindlichkeit bei Zinzendorf und der Herrnhuter Erziehungspraxis. Auch in den ruhigen, gelassenen Gesichtsausdrücken in Spilsburys Portraits meint Yeldham ein herrnhutisches Moment zu entdecken.

Yeldhams Studie zeigt sich gründlich recherchiert und bietet bei vielen Gemälden Spilsburys eine detaillierte und genau beobachtete Interpretation. Ihre kunsthistorische Expertise überzeugt; allerdings spürt man dort, wo sie auf brüderische Zusammenhänge zu sprechen kommt, doch manchmal eine gewisse Unsicherheit, was sich beispielsweise in redundanten Formulierungen bemerkbar macht. Man merkt, dass Yeldham bemüht ist, die Herrnhuter Verbindung stark zu machen, aber in der Behandlung der brüderischen Theologie und Frömmigkeit eher im Allgemeinen bleibt. Verdienstvoll ist ihr Nachweis der historischen Verortung Spilsburys in der Londoner Brüdergemeinde. Auch ihre These, dass sich der Herrnhuter Einfluss vor allem im Ideal der Kindlichkeit zeigt, hat viel für sich, doch würde man sich hier

eine präzisere und nuanciertere Argumentation wünschen, zumal, wie Yeldham einräumt, auch andere Einflüsse (z.B. Rousseau) für Spilsburys Ideal der Kindlichkeit eine Rolle spielten.

Yeldhams Band ist gut lesbar verfasst und enthält Abbildungen aller bekannten Bilder Spilsburys (leider nur in schwarz-weiß Druck), sowie ein chronologisches Werkverzeichnis und eine umfangreiche Bibliographie.

Johann Gustav Grunewald (1805–1878) steht als Maler in der Traditionslinie des Romantikers Caspar David Friedrich, dessen Schüler er in Dresden war und dessen Empfehlung ihm „viel Anlage zur Malerei“ bescheinigte. Geboren wurde Grunewald in Gnadau als Kind eines Handschuhmachers. Offenbar künstlerisch hochbegabt, studierte er an der Dresdner Kunstakademie, nahm dort bei Caspar David Friedrich Privatunterricht und suchte danach Anstellung als Grafiker und Lackierer in brüderischen Betrieben. Der Versuch, sich in Berlin als freier Künstler zu etablieren, schlug fehl. Eine Lebenskrise, die den Ausschluss aus der Brüdergemeinde und Eintritt ins Militär nach sich zog, führte schließlich zum Entschluss, in die USA auszuwandern. 1831 traf Grunewald, der sich kurz vorher verheiratet hatte, mit seiner Frau in Pennsylvanien ein und ließ sich in Bethlehem nieder, wo er nach einiger Zeit wieder in die Gemeinde aufgenommen wurde und sich als Zeichenlehrer an der angesehenen Mädchenschule ein wirtschaftliches Standbein aufbaute. Künstlerisch öffnete er sich den Eindrücken der amerikanischen Umgebung und fand damit sowohl in amerikanischen Kreisen, wie auch in Europa großen Anklang. Nach dem Tod seiner ersten Frau kehrte Grunewald 1865 nach Europa zurück, wo er ein zweites Mal heiratete und sich in der Brüdergemeinde Gnadenberg niederließ. Dort starb er 1878.

Gerd-Helge Vogels Buch erschien im Zusammenhang mit der ersten deutschen Grunewald-Ausstellung, die 2011 im Vineta-Museum in Barth stattfand. Auch Vogel legt seiner Darstellung einen biographischen Ansatz zugrunde und beschreibt Grunewalds Werk im Zusammenhang mit seiner Lebensgeschichte, vor allem dem Wechsel von Deutschland nach Amerika und zurück. Vogel arbeitet heraus, wie Grunewalds romantische Prägung zunächst in seinen amerikanischen Landschaftsbildern hervortritt, die die Natur in ihrer grandiosen Urgewalt darstellen (etwa in Gemälden der Niagarafälle), dann ab 1840 zunehmend von einer nüchternen, realistischen Betrachtung abgelöst wird, die angesichts der Industrialisierung auch die Spannung zwischen Natur und Technik thematisiert, und schließlich in Grunewalds Alterswerk wieder zur Geltung kommt. Der brüderische Kontext bildet dabei für den Verlauf von Grunewalds Leben einen wichtigen äußeren Rahmen, spielt aber für sein künstlerisches Schaffen nur eine untergeordnete Rolle. Die vorhandenen Portraits brüderischer Persönlichkeiten und viele seiner Darstellungen von brüderischen Orten sind weitgehend konventionell. Einige Ortsansichten spiegeln den Eindruck heimatlicher Verbundenheit wider. Explizit religiöse Kunst ist von Grunewald nicht

überliefert. Gleichwohl sind nach Vogel durchaus spirituelle Momente in seinen Landschaftsbildern zu finden, insbesondere da, wo seine Naturdarstellungen eine transzendente Tiefendimension besitzen. Der künstlerisch vermittelte Einklang mit der Natur erweist sich gleichsam als Symbol der Begegnung und Versöhnung des Menschen mit Gott.

Vogels Darstellung ist solide recherchiert und stützt sich bei der Interpretation von Grunewalds Oeuvre auf weitreichende kunsthistorische Kenntnisse. Es ist deutlich, dass die Verbindung zur Brüdergemeinde nicht im Zentrum seines Interesses steht, sie kommt aber durchaus angemessen zur Geltung. Offen bleibt die Frage nach der künstlerischen Erziehung Grunewalds während seiner Kindheit in Gnadau. Hier wäre gegebenenfalls ein Ansatzpunkt, um brüderische Einflüsse deutlicher herauszuarbeiten. Das Buch ist durchgehend farbig illustriert und enthält knapp 60 Abbildungen von Werken Grunewalds, deren Entstehung, Größe und Aufbewahrungsort in einem detaillierten Verzeichnis festgehalten sind. Leider sind nicht alle der besprochen Werke abgebildet, und auch dort, wo Gemälde anderer Künstler zum Vergleich angeführt werden, wären Abbildungen hilfreich gewesen. Der Band enthält eine Zeittafel und eine ausführliche Bibliographie und besticht durch eine sehr gefällige Aufmachung.

Fazit. Das fast gleichzeitige Erscheinen dieser drei Bände wirft die Frage auf, wie die Konstellation Haidt-Spilsbury-Grunewald zu bewerten ist. Handelt es sich nur um ein zufälliges Nebeneinander einzelner Künstlerpersönlichkeiten, oder besteht hier durch den gemeinsamen brüderischen Kontext eine tiefere Verbindung, die sich auch im künstlerischen Werk nachvollziehen lässt?

Hierauf eine abschließende Antwort zu finden, fällt schwer. Wie schon oben angedeutet, sind Haidt, Spilsbury und Grunewald in ihrem jeweiligen Oeuvre so unterschiedlich, dass man zögert, von einer übergreifenden und kohärenten Herrnhuter Maltradition zu sprechen. Andererseits gibt es durchaus stille Affinitäten, vielleicht nicht unbedingt im Sinne einer gemeinsamen Stilrichtung, aber doch im Sinne einer aus der brüderischen Frömmigkeit herkommenden religiösen Sensibilität, die dem künstlerischen Schaffen jeweils zugrunde liegt. Dabei sind die Ausgangspunkte unterschiedlich: Haidt war bereits künstlerisch ausgebildet und gereift, als er die Brüdergemeinde für sich entdeckte; Spilsbury und Grunewald, die innerhalb der Brüdergemeinde aufwuchsen und von ihrer Frömmigkeit und Ästhetik geprägt wurden, vollzogen ihren künstlerischen Werdegang in einer gewissen Distanz zur Gemeinde. Haidt stellte seine Kunst bewusst in den Dienst der Brüderkirche, mit der er sich vollständig identifizierte; Spilsbury und Grunewald orientierten sich in ihrem künstlerischen Schaffen am allgemeinen Kunstbetrieb und sahen sich kaum mehr ihrem brüderischen Hintergrund verpflichtet. Dies mag auch daran liegen, dass am Ende des 18. Jahrhunderts die Bedeutung von Bildern in der brüderischen Frömmigkeitspraxis zurückging. Die naive Unmittelbarkeit, mit der Haidt zur Zin-

zendorfzeit den Gemeindemitgliedern den Heiland vor Augen gemalt hatte, entsprach im 19. Jahrhundert immer weniger dem Bewusstsein und Glauben der Gemeindemitglieder. Insofern markieren die Bilder von Spilsbury und Grunewald, die auf die direkte Darstellung religiöser Sujets verzichten, durchaus eine logische Entwicklungslinie. Religiöse Themen sind in ihnen weiterhin präsent, aber sie zeigen sich nicht mehr unmittelbar in explizit religiösen Motiven, sondern kommen indirekt zum Ausdruck, etwa in der Darstellung von Kindlichkeit als Sinnbild ursprünglicher Unschuld (Spilsbury) oder in Deutungen der Natur als Ort der Transzendenzerfahrung (Grunewald).

Dass es mit Haidt, Spilsbury und Grunewald im Umfeld der Brüdergemeine drei große Künstlerpersönlichkeiten gegeben hat, die jeder für sich ein Buch wert sind, ist beeindruckend. Und möglicherweise warten noch andere Herrnhuter Künstler darauf, entdeckt zu werden. Vielleicht wird es einmal möglich sein, aus vielen solcher Mosaiksteinchen so etwas wie eine eigene Herrnhuter Kunstgeschichte zusammenzustellen. Die Publikation der drei vorliegenden Bände reicht dazu noch nicht aus. Aber sie ist ein vielversprechender Anfang.

Peter Vogt