

ALEX STOCK

KATHOLISCHE SCHULBIBELILLUSTRATION IM 20. JAHRHUNDERT  
ZUM KUNST- UND FRÖMMIGKEITSGESCHICHTLICHEN UMFELDI. Der Umbruch in der Jahrhundertmitte

"Als selbstverständlich gilt seit langer Zeit, daß die biblische Erzählung von Bildern begleitet sein soll. Dabei sind aber bestimmte Anforderungen zu stellen. Der hier vorliegenden Aufgabe entspricht nicht eine Auswahl der hervorragendsten Meisterwerke; schon deswegen nicht, weil die Bilderreihe des Bibelbuches einheitlich gehalten, also z.B. dieselbe Person auch stets mit denselben Zügen dargestellt sein muß. Weiter soll das für die Kinder bestimmte Bibelbild die Erzählung unterstützen; es soll, wie auch die Psychologie des Schulkindes verlangt, in großer Deutlichkeit viele Einzelheiten bieten; ungeläufige Begriffe (z.B. Zeit, Palmzweige, Felsengrab) können durch das Bild verdeutlicht werden. Dabei muß aber ein nüchterner Realismus, der nur die Darstellung der archäologischen Wirklichkeit kennt, vermieden werden. Zumal in den heiligen Personen muß das der historischen Empirie unzugängliche Geheimnis durchschimmern. Nach der Seite des Technischen entspricht den genannten Rücksichten eine mehr lineare, zeichnerische Darstellungsweise, nicht das auf Farbwirkung angelegte eigentliche Gemälde. Die Farbe, die allerdings die Freude des Kindes gewaltig steigern wird, soll mehr den Charakter einer kräftigen Kolorierung tragen. Als Leistungen, die diesen Bedingungen entsprechen und doch zugleich auch künstlerisch hoch stehen, sind die Bilder von Philipp Schumacher, für die fortgeschrittene Fassungskraft auf der Oberstufe die von Gebhard Fugel zu nennen."<sup>1</sup>

Was J.A. Jungmann hier, im Jahre 1955, als bildkatechetisches Programm von gewissermaßen zeitloser Gültigkeit verkündet, erweist sich im Rückblick als das Resümee einer eben gerade in jenen Jahren zu Ende gehenden Ära. Er formuliert den common sense einer bildkatechetischen Tradition, deren Konzeption sich bereits im Ableben befindet und deren Protagonisten im Begriff sind, von der Bühne abzutreten.

Bereits im Jahre 1950 war die seit 1922 in Gebrauch befindliche "Katholische Schulbibel" von M. Buchberger in einer Fassung erschienen, die dem von Jungmann formulierten Postulat einheitlicher Durchillustrierung nicht mehr folgte. Quantitativ dominierend waren noch Schwarz-Weiß-Abbildungen nach Gemälden Gebhard Fugels, aber hinzugekommen waren farbige Bildseiten, Bilder des 14./15. Jahrhunderts. Diesen spätgotischen Bildern gehört, wie das Nachwort "Zu den Bildern"

1. J.A. Jungmann, Katechetik, Wien 1955<sup>2</sup>, 72f.

zu erkennen gibt, sicherlich die religionspädagogische Sympathie der Neubearbeiter: "Diese altdeutschen Meister schlagen die rechten Töne an, um zum Herzen unserer Jugend zu sprechen, und sie tun es mit so viel reinerem Glauben und kindlichem Vertrauen auf Gott, daß sie wiederum als Künstler und Lehrer wirken können in dieser heutigen selbstverjüngten Welt. Angesichts einer wahren Schneeschmelze des Unglaubens und Skeptizismus nach Jahren seelischer Erstarrung sind diese frühen deutschen Bildwerke dazu berufen, der eigenen Jugend inneren Halt und Einsichten zu geben, ja zum Fundament einer christlichen Bildung zu werden. Freilich einer christlichen Bildung und Grundauffassung, die durch Schauen und Nachsinnen, nicht durch Wissen und Anlernen gewonnen wurde. Darum sind diese Bilder auch farbig wiedergegeben: um die Freude am Schauen zu verstärken."<sup>2</sup> In der hier merkwürdig ambivalent metaphorisierten deutschen Nachkriegssituation sollen die "altdeutschen", "frühen deutschen" Bilder eine nicht kognitiv, sondern meditativ zu gewinnende christliche Bildung fundieren.

Der hier eingeschlagene Weg wurde in der Neubearbeitung der "Katholischen Schulbibel" von Jacob Ecker fortgesetzt. Im Jahre 1957 erschien die damals gerade ein halbes Jahrhundert im Gebrauch befindliche große Eckersche Schulbibel erstmals nicht mehr mit Illustrationen von Philipp Schumacher, sondern mit frühmittelalterlichen Miniaturen; in der Kleinen Schulbibel von J. Ecker wurden die Schumacher-Bilder durch romanisierende Illustrationen von Johannes Grüger ersetzt.<sup>3</sup> Der Rückgang hinter die "altdeutsche Kunst" zur romanischen Buchmalerei war, wie A. Knauber 1958 in einem Rückblick auf die Geschichte der Katholischen Schulbibel berichtet, eigentlich nur als Zwischenlösung gedacht: "Die ursprüngliche Absicht war, einen modernen Künstler zu gewinnen, der in der Bildsprache unserer Tage die ganze Schulbibel durchillustrieren soll, in der Weise, daß mehr oder weniger zu jeder Lektion auch die bildkatechetische Aussage hinzutrate. Bis dahin sollte die Schulbibel einen kostbaren Buchschmuck in wertvollen Bildern der mittelalterlichen Bibelillustration erhalten, welcher der Erhabenheit ihres Inhalts würdig ist."<sup>4</sup> Im Rahmen eines kerygmatisch sich verstehenden katechetischen Konzepts wird die Schulbibel zum "Bibelkatecheton der Kinder",<sup>5</sup> das mit demselben "kostbaren Buchschmuck" ausgestattet wird wie die klöster-

2 Schulbibel für den katholischen Religionsunterricht, bearb. von Erzb. M. Buchberger, München 1952 (verb. Aufl.), 251.

3 Vgl. Katholische Schulbibel von Jacob Ecker, Trier 1907; Kleine Katholische Schulbibel von Jacob Ecker, Trier 1908; Katholische Schulbibel, Düsseldorf 1957; Kleine Katholische Schulbibel, Düsseldorf 1957.

4 A. Knauber, Die Geschichte der "Katholischen Schulbibel" und ihre Gestaltkräfte, in: 50 Jahre Katholische Schulbibel 1907-1957. Eine Schrift zum 50jährigen Jubiläum der Eckerbibel und zu ihrer Neuausgabe, Düsseldorf 1958, 16-67, 66.

5 Ebd., 66.

lichen und bischöflichen Codices um die Jahrtausendwende.

Die in den folgenden Jahren erschienenen "großen", für den Hauptschulbereich gedachten Auswahlbibeln setzen die hier eingeschlagene Richtung zunächst nicht fort. Sie erweitern und verbessern das, was in den älteren Schulbibeln auch mitgegeben war: archäologische Fotos und Karten. Die Schulbibeln "Gott unser Heil" (1967) und "Schweizer Schulbibel/Neue Schulbibel" (1973) enthalten darüber hinaus keine weiteren Illustrationen. Die Auswahlbibel "Reich Gottes" (1960) ist sehr zurückhaltend illustriert mit Schwarz-Weiß-Holzschnitten von Walter Habdank. Es sind in expressionistischer Manier geschnittene Vignetten, die nicht Perikopen-szenen darstellen, sondern thematische Initialsymbole für größere Kapitel.

Im Bereich der "kleinen", für den Grundschulbereich gedachten Schulbibeln folgt die Bebilderung kontinuierlich der Maxime, das Buch von einem zeitgenössischen Künstler durchillustrieren zu lassen. Der biblische Teil im "Glaubensbuch für das 3. und 4. Schuljahr" (1963) ist mit farbigen Holzschnitten von Thomas Zacharias illustriert. Stilistisch stehen auch diese Bilder in expressionistischer Tradition, bildinhaltlich sind sie jedoch szenisch bezogen. Ein freundlich-buntfarbiges Kinderbuch ist schließlich die "Bibel für die Grundschule" (1979); die spätchagallesk anmutenden Aquarelle der holländischen Künstlerin Jenny Dalenoord durchziehen buchschemmuckartig den Bibeltext und geben ihm eine heiter-orientalische Atmosphäre.

Einen neuen Weg in der Illustrationspraxis schlägt die ebenfalls 1979 erschienene "Schulbibel für 10-14jährige" ein. Sie verzichtet auf das mindestens seit Anfang des Jahrhunderts übliche, in den 60er Jahren sogar dominierende archäologisch-geographische Fotomaterial, schließt an die in den 50er Jahren erschienenen Bibeln insofern an, als sie Werke der hohen Kunst heranzieht, verläßt aber das bis dahin obligate Prinzip der Stileinheit (ein zeitgenössischer Künstler bzw. ein Epochenstil, spätgotisch oder romanisch); Meisterwerke der christlichen Kunst aus 1 1/2 Jahrtausenden in prachtvollen Farb reproduktionen mit ganzseitigem Kommentar heben die Schulbibel auf das Niveau eines kostbaren Bildbands.

Das Spielfeld der Schulbibelillustration ist, wie dieser knappe Überblick zeigt, seit der Mitte des Jahrhunderts sehr weit und vielgestaltig geworden. Nähme man - was in diesem Zusammenhang unberücksichtigt bleiben muß - den Bereich der Katechismen und Arbeitsbücher für den Religionsunterricht noch hinzu, würde sich der Spielraum religionspädagogischer Illustrationspraxis noch einmal erweitern. So divergierend das ist, was sich im Bereich der Schulbibelillustration seit den 50er Jahren getan hat, so scheint es doch ein Gemeinsames zu haben: es setzt sich ab gegen das, was in der ersten Jahrhunderthälfte praktiziert worden

ist. Die zu Beginn zitierten bildkatechetischen Postulate J.A. Jungmanns haben ihre Geltung verloren. Die von ihm genannten Hauptrepräsentanten der Schulbuchillustration der ersten Jahrhunderthälfte, Ph. Schumacher und G. Fugel, gelten geradezu als Inbegriff dessen, was passé ist. So konstatieren 1965 K.H. König und G. Weber in der Einführung zu den Bildern des "Glaubensbuchs für das 3. und 4. Schuljahr" (Th. Zacharias): "Das Unvermögen naturalistischer Darstellung, Heilswirklichkeiten auszusagen, wird uns besonders deutlich, wenn wir die Bilder der früheren Kleinen Schulbibel und des früheren Kleinen Katechismus betrachten. Philipp Schumacher verbindet in seinen sorgfältig gearbeiteten Bildern eine möglichst korrekte Rekonstruktion der historischen Heilsereignisse mit einer gefälligen und ansprechenden Form. Seine Bilder veranschaulichen und informieren; aber sie sagen für die Katechese nichts aus, sie bleiben stumm. Sie gefallen; aber sie fordern nicht zur Stellungnahme. Das Kerygma wird hinter der sorgfältigen und liebevollen Wiedergabe der äußerlichen Details nicht mehr spürbar. So waren diese Bilder gut als dekorative Beigabe, für die katechetische Arbeit aber kaum fruchtbringend. Während die Schumacher-Bilder sich mit der Absicht einer möglichst naturgetreuen informierenden Wiedergabe des äußeren historischen Geschehens und der äußeren liturgischen Handlung beschieden, erhoben die Bilder von Gerhard Fugel höhere Ansprüche. Fugel versucht, das religiöse Geschehen durch besondere Stimmungseffekte, durch Licht und Gebärde, deutlich zu machen. Wir spüren auch hier, daß der Versuch, das Kerygma mit den Mitteln des Naturalismus sichtbar zu machen, fehlschlagen muß".<sup>6</sup>

In dieser Bilanzierung der Illustrationspraxis werden gewisse Stildifferenzen zwischen Schumacher und Fugel wohl konzediert, aber von der neuen bilddidaktischen Position her gesehen, erscheinen sie als Varianten einer insgesamt obsolet gewordenen Formation des "Naturalismus". Die Opposition, in der der Unterschied zwischen Neuem und Alten formuliert wird, lautet: Kerygma vs Naturalismus. Die hier aufgemachte Opposition ist insofern bedenkenswert, als sich in ihr theologische und kunstgeschichtliche Kategorien mischen. Der Begriff "Kerygma" markiert ein Verständnis des biblischen Textes, das diesen nicht als Mitteilung über historisch Vorgefallenes, sondern als Verkündigung eines Heilsgeheimnisses versteht und auf die in ihm verborgene Heilsaussage hin zu interpretieren versucht. Der Begriff "Naturalismus" kann auf eine Stiltendenz in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zeigen, der es darum ging, ein Stück Natur oder sozialer Lebenswelt in seiner momentanen, unbeschönigten, "niedrigen" Kontingenz "naturgetreu" ab-

6 K.H. König / G. Weber, Die Bilder des Glaubensbuches (Handbuch zum Glaubensbuch für das 3. und 4. Schuljahr, Bd. IV), Donauwörth 1965, 10; vgl. auch: Chr. Pesch, Die Bildkatechese mit der Eckerbibel (Handbuch zur Katholischen Schulbibel, Bd. 3), Düsseldorf 1961.

zubilden. Courbet hat diese Tendenz "l'é Réalisme" genannt und dem akademischen Idealismus gegenübergestellt. Die Moderne um 1900 mit der Abkehr von mimetischen Darstellungsinteressen und -mitteln (Expressionismus, Kubismus, nicht-gegenständliche Kunst, Surrealismus usw.) kann man wiederum als komplexe Gegenformation gegen jenen Naturalismus/Realismus ansehen. Über diese historische Konstellation hinaus können "Realismus/Naturalismus" und "Idealismus/Symbolismus" aber auch als Grundtendenzen angesehen werden, deren Wechselspiel die Geschichte der Kunst seit der Antike durchzieht. - Mit was also verbündet sich die kerygmatische Religionspädagogik, und gegen was wendet sie sich, wenn sie den "Naturalismus" als den geborenen Feind attackiert? Detaillierter noch gefragt: In welchem Sinne sind eigentlich die Illustrationen von Schumacher und Fugel "naturalistisch"? So zu fragen ist weniger von kunsthistorischem Interesse, denn die beiden spielen für die Geschichte der hohen Kunst keine bedeutende Rolle. Es könnte aber von theologie- und frömmigkeitsgeschichtlichem Interesse sein, d.h. Auskunft geben über die besondere Verschränkung der katholischen Religion und ihrer imaginativen Bildungsabsichten mit der Geschichte der Kultur.

Ich beschränke mich im folgenden auf Ph. Schumacher und G. Fugel. Andere Illustratoren wie H. Huber-Sulzemos, M. Teschemacher u.a. wären zu nennen. Aber sie sind zum einen weniger breitenwirksam gewesen, zum anderen lassen sie sich stilltendenziell zuordnen.<sup>7</sup> Eben dieses Interesse steht bei der folgenden Behandlung von Schumacher und Fugel auch im Vordergrund.

## II. Haupttendenzen der ersten Jahrhunderthälfte

### A. Philipp Schumacher und der Nazarenismus

#### 1. Zu Person und Werk

Ph. Schumacher, 1866 in Innsbruck geboren, ausgebildet an der Wiener Akademie, war sowohl als Maler kirchlicher Monumentalkunst (Altarbilder und Wandfresken in bayrischen, westfälischen und Tiroler Kirchen) wie als Illustrator religiöser Erbauungs- und Schulbücher (Bibeln, Katechismen, Religionsbüchlein; auch Wandbilder) tätig. G. Ringshausen nennt ihn den "maßgeblichen Schulbuchillustrator der ersten Jahrhunderthälfte".<sup>8</sup> Der Siegeszug der Schumacherschen Bibelillustrationen beginnt im Jahre 1907 mit der ersten Ausgabe der Schulbibel von Jacob Ecker. Die Manier, in der die Bilder gemacht sind, ist nazarenisch. Die einzelnen Bilder sind mit den jeweiligen Perikopenanfängen zu Initialvignetten komponiert, was zum einen an mittelalterliche Miniaturen erinnert, zum anderen aber buchkünstlerische Anregungen der zeitgenössischen Kunst (Jugendstil-Ornamentik, Prä-

<sup>7</sup> Vgl. als hist. Überblick: G. Ringshausen, Von der Buchillustration zum Unterrichtsmedium, Frankfurt/M. 1976, 369-399.

<sup>8</sup> Ebd. 387f.



Ph. Schumacher, Jesus lehrt  
in: Katholisches Religionsbüchlein für einfache Schulver-  
hältnisse (1929), Düsseldorf 1946, 67



### 32. Die Seepredigt.

**J**esus ging mit seinen Jüngern an den See Genesareth,  
und sehr viel Volk versammelte sich um ihn. Da stieg  
er in ein Schifflein, setzte sich und lehrte das Volk,

Ph. Schumacher, Die Seepredigt  
in: Katholische Schulbibel für die Diözese Fulda  
(Ecker-Bibel, Mittlere Ausgabe 1919), Fulda 1922, 198

rafaeliten) aufnimmt. In den Text eingefügt sind kleinformatige Abbildungen zur biblischen Landeskunde nach zeitgenössischen Photographien. Der biblische Text wird also in der Spannung von künstlerischer Imagination und historischer Dokumentation illustriert. Wenn man in der "literarisch-ästhetischen Ganzheit"<sup>9</sup> der buchkünstlerischen Gestaltung die relative Modernität dieser ersten Ausgabe der Eckerschen Schulbibel zu sehen hat, so wird gerade dieses Moment in den Umarbeitungen der Folgezeit preisgegeben. Auf religionspädagogische Kritik hin wurde zunächst in der "Kleinen Schulbibel", später auch in der "Mittleren Schulbibel" die Vignettenform aufgegeben oder so zurückgenommen, daß größere rechteckige Bildformate entstanden; die dokumentarischen Abbildungen wurden aus dem Text herausgenommen und in den Anhang verwiesen. Durch die Zurücknahme des buchkünstlerischen Rahmens und die Vergrößerung der Bilder selbst wurde zwangsläufig der nazarenische Charakter der Schulbibeln stärker. Dazu trug auch die Vergrößerung der Bilder zu kolorierten Wandtafeln bei. Im Zuge der Kolorierung wurde die zeichnerische Durcharbeitung reduziert. Solcherweise simplifiziert, wurden die kolorierten Bilder dann auch in einige Ausgaben der "Kleinen Schulbibel" übernommen. Die in der Überarbeitungsgeschichte der Eckerschen Schulbibel zu beobachtende Simplifizierung und Trivialisierung läßt sich auch an Schumachers Überarbeitungen der Bilder der "Schusterschen Bibel" in der "Großen Herderschen Schulbibel" feststellen.<sup>10</sup>

Seit dem Start im Jahre 1907 haben Schumachersche Bibelillustrationen in der Eckerschen Schulbibel und weit über sie hinaus ein halbes Jahrhundert lang, generationenübergreifend die religiöse Imagination beeinflussen können. Dieses enorme Beharrungsvermögen hat gewiß auch seine Gründe in den politischen Zeitläufen und den dazugehörigen ökonomischen Bedingungen, die die Entwicklung neuer, kostspieliger Illustrationsformen behinderte. Dennoch läßt sich dadurch allein die ungewöhnliche Konstanz nicht erklären. Es bedurfte eines kulturellen Milieus, das langfristig mit dieser Form religiöser Imagination einverstanden war.

Dieses Einverständnis reicht hinter das Jahr 1907 weit zurück. Trotz gewisser Einschläge von Modernität, die man bei der 1. Ausgabe der Eckerschen Schulbibel notieren kann, waren diese Bilder damals nicht eben modern. 1907 gab es längst Bilder von P. Gauguin (geb. 1848), V. van Gogh (geb. 1853), L. Corinthe (geb. 1858); E. Nolde (geb. 1867), K. Kollwitz (geb. 1867), A. Jawlensky (geb. 1864) sind Ph. Schumachers (geb. 1866) Zeitgenossen. Schumacher vertritt eine Stil Tendenz, deren Anfänge 1907 schon fast ein Jahrhundert zurückliegen. Nur

9 Ebd. 384.

10 Vgl. Dr. J. Schusters Biblische Geschichte für Katholische Volksschulen, neu bearb. von G. Mey, Freiburg/Brsg. 1929; Biblische Geschichte für die Diözese Rottenburg (Große Herdersche Schulbibel), Freiburg 1949.

wenn man dies mitrealisiert, kann man die erst in der Mitte des 20. Jahrhunderts eingetretene Zäsur gebührend einschätzen.

## 2. Nazarenismus

Im gängigen Sprachgebrauch ist das Prädikat "nazarenisch" längst zum Äquivalent für blutleeren, süßlich-sentimentalen religiösen Kitsch geworden. Mit diesem ausschließlich wertenden Gebrauch des Wortes verstellt man sich jedoch den genaueren Einblick in einen Stil, der in einer ungewöhnlichen Länge (vom Anfang des 19. Jahrhunderts bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts) und Breite (alle Bereiche der Kunst von der Architektur bis zur Druckgraphik umfassend) die kirchliche Kunst in der modernen Zeit beherrscht hat. Auf die kunstgeschichtliche Bedeutung dieses Phänomens ist erst in jüngerer Zeit wieder das Augenmerk gelenkt worden; es gab 1977 und 1981 bedeutende Ausstellungen in Frankfurt/M. und Rom.<sup>11</sup> Die ausschließlich auf die Entwicklung der Avantgarde geeichte Kunstgeschichtsschreibung hatte diese gegenläufige Bewegung bis dahin kaum der Beachtung für würdig gehalten. Was hier kunstgeschichtlich neu gesichtet wird, kann auch für die historische Abteilung der praktischen Theologie von Interesse sein, um über die besondere Situation des Christentums in der modernen Kultur mehr Klarheit zu gewinnen.

Der Begriff "Nazarener" ist ursprünglich die Fremdbezeichnung für eine Künstlerbruderschaft, die sich selbst "Lukasbund" nannte. Es war eine Gruppe von jungen deutschen Künstlern, die sich zunächst in Wien aus Protest gegen den klassizistischen Betrieb der dortigen Kunstakademie zusammengeschlossen hatten, 1810 unter Führung Friedrich Overbecks nach Rom aufgebrochen waren und sich in dem verlassenen Kloster S. Isidoro in der Lebensform einer christlichen Bruderschaft angesiedelt hatten. Sie nannten sich selbst "Lukasbrüder" nach dem Hl. Lukas, dem Schutzpatron der Malerei. "Die Bibel wurde das wichtigste Buch der Lukasbrüder. Von jedem Mitglied des Bundes wurde christliches Verhalten, Freundlichkeit, Gemeinschaftssinn und Aufrichtigkeit verlangt".<sup>12</sup> Ihr Programm war die Erneuerung der christlichen Kunst. Als leuchtendes Leitbild galt ihnen Raffael. So legten sie sich sogar Raffaels Haartracht - in der Mitte gescheiteltes langes Haar - zu, was die Italiener "alla nazarena" nannten; so wurden die Lukasbrüder, wohl zunächst spöttisch, "i nazareni" genannt.

Worin ist die enorme Wirkungsgeschichte dieser romantisch-religiösen Sezession begründet? Die Basis dafür ist bereits im künstlerischen Programm der Nazarener

11 Die Nazarener (Ausst. Kat. Frankfurt/M.), hg. von K. Gallwitz, Frankfurt 1977; Die Nazarener in Rom. Ein deutscher Künstlerbund der Romantik (Ausst. Kat. Rom), hg. von K. Gallwitz, München 1981.

12 H. Schindler, Nazarener. Romantischer Geist und christliche Kunst im 19. Jahrhundert, Regensburg 1982, 23.

selbst gegeben, das ich in wenigen Punkten skizzieren möchte. Es läßt sich zunächst in der Differenz zu den bis dahin herrschenden Stiltendenzen des Klassizismus und des Spätbarock/Rokoko verdeutlichen. Gegenüber dem Klassizismus, von dem sich die Nazarener mit ihrer Wiener Sezession primär distanzieren, sind es vornehmlich die folgenden Differenzmomente:

1. Gegen die im Akademiebetrieb zur mechanischen Seelenlosigkeit neigende kühle Formstrenge setzen sie romantische Empfindung und gemütvolle Innigkeit.
2. Dem vor allem an der griechischen Antike orientierten Bildrepertoire des Klassizismus setzen sie das Interesse an der Neubelebung einer entschiedenen christlichen Kunst entgegen, deren literarisches Repertoire die Bibel und die christliche Geschichte und Literatur ist.
3. Der internationalen Kunst der bürgerlichen Aufklärung, die vor allem vom revolutionären und neapoleonischen Frankreich sich ausbreitete und als Kunst für ein gebildetes Publikum angesehen wurde, setzen sie eine betont volkstümlich-patriotische Kunst entgegen.

In dieser stilistisch-ideologischen Wendung gegen den Klassizismus greifen die Nazarener jedoch nicht auf die unmittelbar vorangegangene Epoche des höfischen Spätbarock bzw. verspielten Rokoko zurück. Dagegen machen sie geradezu mit klassizistischen Formprinzipien Front. Klare Komposition und Farbgebung, Reduktion der perspektivischen Raumillusion, idealisierende Vereinfachung der Figuren, ernste Auffassung des Bildgegenstandes – das verbindet das nazarenische Programm stilistisch mit klassizistischen Stilprinzipien. Historisch greifen die Nazarener hinter Barock und Renaissance auf die sog. "Primitiven" zurück, auf die italienische Malerei des Quattrocento bis hin zu dem über alles verehrten Raffael. Gegen den barocken Sensualismus, der ihnen die heiligen Gegenstände in die Sphäre diesseitiger Sinnlichkeit herabzuziehen schien, ging es ihnen darum, in der Kunst eine Welt unberührter Reinheit, einfacher Klarheit und harmonischer Schönheit aufzubauen. Es ist, wie Overbeck sagt, der "Weg des Ideals"<sup>13</sup>, der aus der Verbindung von Wahrheit und Schönheit hervorgeht.

Das wichtigste künstlerische Mittel dieses Weges ist die Zeichnung, der lineare Umriss des aus dem Fleisch der sinnlichen Erscheinungswelt herausgehobenen Ideals, sowie klare, flächige Komposition. Dem entspricht auch die Behandlung der Farbe, die nicht wie im Barock als "Vergnügen der Sinne" verstanden wurde, sondern als Ausdruck der einzigartigen Harmonie des Bildgegenstandes, vor allem der Menschen in der Farbkomposition ihrer Kleidung. Eindeutige, starke Lokalfarbigkeit, reine Akkorde, ohne Dissonanzen, Schattierungen, Übergänge bestimmen den Farbgebrauch. Von dieser künstlerischen Programmatik getragene religiöse Werke der

13 Zit. nach: Die Nazarener in Rom, (s. Anm. 11), 25.

ersten Nazarenergeneration (z.B. F. Overbeck, P. Cornelius, W. Schadow, Ph. Veit, Ferdinand und Friedrich Olver, J. Schnorr von Carolsfeld, E. v. Steinle) zählen unzweifelhaft zu dem, was Museen und Ausstellungen als hohe Kunst sammeln. Die Ansätze für die enorme Popularisierung sind in dieser Programmatik selbst aber auch schon enthalten:

1. Die Nazarener wollten nicht Kunst für eine gebildete Elite schaffen; sie wollten erklärtermaßen volkspädagogisch wirken. Sie intendierten eine neue öffentliche Gemeinschaftskunst. So schreibt z.B. Julius Schnorr von Carolsfeld im Vorwort zu seiner "Bibel in Bildern" von 1860: "Was ich mit dem Werk erstrebe, ist auf das Ziel gerichtet, welches meine, in meinem langen Künstlerleben gewonnenen Ansichten von der Kunst mir vorzeichnen. Ich bin überzeugt, daß die bildenden Künste den Beruf und die Mittel haben, Antheil zu nehmen an der Erziehung und Bildung des Menschen."<sup>14</sup> Und F. Overbeck schreibt 1811: "Jetzt ... beschäftigt mich vorzugsweise die Ausarbeitung eines Planes zu einem größeren Werke, das ich zu radieren gedenke, nämlich eine Folge von Darstellungen aus dem Leben Jesu, von seiner Geburt bis zur Himmelfahrt in 36 Blättern und zwar zum Gebrauch für Schulen ... Mein Hauptaugenmerk soll sein, ... durch einfache und würdige Vorstellungen den unverdorbenen Gemüthern der Kinder Bilder einzuprägen, die sie gleichsam durch ihr Leben begleiten ..."<sup>15</sup> Er wendet sich sogar brieflich an J.H. Pestalozzi um Rat wegen passender Szenenauswahl und Darstellungsweise.<sup>16</sup>
2. Für ein solches volkspädagogisches Angebot bestand nach dem Traditionsbruch der französischen Revolution und der Säkularisierung ein aufnahmeberechtigtes kirchlich-institutionelles Interesse.
3. Der bereits skizzierte nazarenische Stil war offenbar geeignet, diese Aufgabe zu erfüllen.
4. Die personelle Eigenart der nazarenischen Bewegung war von den bruderschaftlichen Anfängen an nicht auf die Profilierung des einzelnen Künstlergenius, sondern auf die Ausbildung einer nazarenischen Schule angelegt. Dies zeitigte im weiteren Verlauf auch über die deutschen Kunstakademien eine bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts reichende Fernwirkung.
5. Die Nazarener wenden sich künstlerischen Arbeitsfeldern zu, die ihren Werken eine möglichst breite öffentliche Wirksamkeit ermöglichen. Das sind a) der Bereich der Kirchenausstattung (Wandmalerei, Glasmalerei, Altarbilder, Kreuzwegstationen, Kirchenfahnen usw.) b) der Bereich der Druckgraphik (Bilderbibeln,

14 J. Schnorr von Carolsfeld, Die Bibel in Bildern (Leipzig 1860), Neudr. Dortmund 1978, 1.

15 Zit. nach: Julius Schnorr von Carolsfeld. "Die Bibel in Bildern" und andere biblische Bilderfolgen der Nazarener (Ausst. Kat. Neuß), Neuß 1982, 28.

16 Vgl. ebd. 28.

illustrierte Erbauungsbücher, Andachtsbilder, Wandschmuck usw.); auch die Umgestaltung der ehemals barocken Krippen und Passionsspiele geschieht unter nazarenischem Einfluß. Die Nazarener der ersten Generation und Garnitur haben Vorlagen für verlegerisch organisierte graphische Reproduktionen erstellt: Kupfer- und Stahlstiche, Holzschnitte, die von Künstlern minderen Ranges dann wieder als Muster gebraucht wurden. Der vor allem seit der Jahrhundertmitte stark ansteigende Bedarf sowohl im Bereich des florierenden neugotischen Kirchenbaus wie der religiösen Druckgraphik verschaffte der nazarenischen Kunst eine ungeheure kirchliche Breitenwirkung. Man könnte fast sagen, daß die kirchliche Gebrauchsmagerie von der Kirche über die Schule bis ins Schlafzimmer nazarenisch durchillustriert wurde; die durchillustrierte Schulbibel ist also nur das schulpädagogische Rädchen in einem größeren kirchlichen Getriebe. So bildete sich für den kirchlich integrierten Christen eine relativ homogene religiöse Anschauungswelt heraus, die im übrigen auch konfessionsübergreifend war. Die Nazarener hatten in der Lukasbruderschaft S. Isidoro zwar einen deutlichen katholischen Akzent; ihr Haupt F. Overbeck und auch W. Schadow waren zum katholischen Glauben konvertiert; aber sie hatten auch einen starken evangelischen Anteil (z.B. J. Schnorr von Carolsfeld, die Brüder Olivier u.a.), ohne daß dies zu konfessionell bedingten Stildifferenzen geführt hätte.

Man sieht: die Popularisierung der nazarenischen Kunst ist nicht zufällig oder wider Willen geschehen. Sie geht freilich mit einer fortschreitenden Trivialisierung zusammen, die durch die reproduktionstechnische Umsetzung, die ikonographische Klischierung, die Massenproduktion in der Druckgraphik und im Kirchengewerbe bedingt war.<sup>17</sup> Daß die ungeheure volkspädagogische Breitenwirkung sich mit einer zunehmenden Senkung des anfänglichen künstlerischen Niveaus vollzog, ist das Dilemma der nazarenischen Kunst. Daß die nazarenische Kunst vom Anfang des 19. Jahrhunderts bis nahezu zur Mitte des 20. Jahrhunderts die kirchliche Gebrauchsmagerie beherrscht hat, verdankt sie zugleich einem kulturellen Abschottungsvorgang, der vor allem seit der Mitte des 19. Jahrhunderts zumindest die offizielle Gebrauchskunst von der weitergehenden Kunstentwicklung weitgehend isoliert.

Wie sehr in konservativen Kirchenkreisen um 1900 die nazarenische Kunst als die eigentlich katholische angesehen wurde, ist z.B. aus einer Artikelserie zu entnehmen, die der Jesuit und Kunsthistoriker St. Beissel 1892 in den "Stimmen aus Maria Laach" publizierte: "Katholiken verlangen bei einem der Realität entsprechenden Bilde, daß nicht nur eine gewisse äußere geschichtliche Treue hinsichtlich der

<sup>17</sup> Vgl. S. Metken, Nazarener und nazarenisch - Popularisierung und Trivialisierung eines Kunstideals, in: Die Nazarener (Ausst. Kat. Frankfurt - s. Anm. 11), 365-387.



G. Fugel, Jesus verteidigt seine Jünger wegen Ährenpflückens  
am Sabbat  
in: Paul Bergmann (Hg.), Katholische Schulbibel, München 1927



G. Fugel, Jesus heilt einen Taubstummen  
in: Paul Bergmann (Hg.), Katholische Schul-  
bibel, München 1927

sinnenfälligen Erscheinung hervortrete, sondern daß auch, der christlichen Lehre entsprechend, die ideale Größe Christi und seiner Jünger kenntlich gemacht werde".<sup>18</sup> Diesem katholisch-rechtgläubigen Idealismus der Nazarener wird der protestantisch-rationalistische Realismus E. von Gebhards, F. von Uhdes u.a. gegenübergestellt. Diese sehen in Christus nicht mehr die Idealgestalt des Gottmenschen, sondern mit "Renan, Baur und zahlreichen anderen rationalistischen Theologen ... nichts mehr als einen begeisterten, persönlich ganz achtenswerten Rabbi".<sup>19</sup> "Während die Madonna bis dahin das Ideal des reinsten, heiligen Weibes war, welches die unversehrte Schönheit der Jungfrau mit der Hoheit der Mutter verbindet und in übernatürliche Sphären hineinragt, wird sie jetzt zur Frau des Zimmermanns, zur Mutter des Rabbi von Nazareth, der sich Sohn Gottes nannte."<sup>20</sup> Und ähnlich geht es mit den anderen heiligen Gestalten auch. Es ist eine "Profanation des Heiligsten".<sup>21</sup> "Während jene Bahnbrecher (scil. die Nazarener) wegen ihres Idealen aber durch das Dogma fest bestimmten Fluges auf die klare Zeichnung den Nachdruck legen mußten, schwindet jetzt, entsprechend den verschwommenen Theorien des Unglaubens, der zuletzt immer in den Schlamm der Materie führen muß, die Composition mehr und mehr in Farbe."<sup>22</sup> Die Stildifferenz von nazarenischen Linearlisten und realistischen Koloristen ist aufgeladen mit der ideologischen von klar-idealem Dogma und verschwommen-materialistischem Unglauben. Wenn die realistische Auffassung und koloristische Darstellung der biblischen Sujets per se zu häretischen Bildern führt, dann bleibt eben nur die Möglichkeit, am nazarenischen Stil festzuhalten. Konservative Kunstgesinnung und Rechtgläubigkeit sind hier so miteinander verschmolzen, daß die Abwehr künstlerischer Innovationen zur Glaubenssache geworden ist. Nur so wird die überlange spätnazarenische Geschichte im katholischen Milieu plausibel. Das offenere Verhältnis zur modernen Kunst, wie es im deutschen Reformkatholizismus (z.B. in der von C. Muth herausgegebenen Zeitschrift "Hochland") vertreten wurde, konnte sich auf dem der besonderen Aufsicht der Hierarchie unterstehenden Gebiet des Religionsbuchs nicht auswirken.

## B. Gebhard Fugel: Realismus und religiöse Stimmungskunst

### 1. Zu Person und Werk

Gebhard Fugel; 1863 bei Ravensburg in Oberschwaben geboren, ausgebildet an

18 St. Beisse, Der Entwicklungsgang der neuen religiösen Malerei in Deutschland, in: Stimmen aus Maria Laach 42 (1982) 51-67, 159-172, 166.

19 Ebd. 166.

20 Ebd. 165.

21 Ebd. 166.

22 Ebd. 168.

der Stuttgarter Akademie, seit 1890 in München ansässig, 1893 erster Präsident der von Münchner Künstler gegründeten "Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst", war ein Maler, der nahezu ausschließlich auf dem Feld kirchlich-religiöser Kunst sich betätigt hat. Wie sein Zeitgenosse Schumacher war er als kirchlicher Monumentalmaler (Altarblätter, Kreuzwegstationen, Fresken vor allem in bayrischen und schwäbischen Kirchen, das Passionspanorama in Altötting) und als Bibelillustrator tätig. Aber auch als Bibelillustrator war Fugel Kolorist; seine Bibelbilder waren Gemälde, gedacht zur möglichst farbigen Reproduktion für den Volks- und Schulgebrauch. Anders als bei den linear-zeichnerisch unmittelbar als Buchillustration konzipierten Bildern Schumachers stellten sich bei der Verwendung der Fugelbilder im Schulbereich Reproduktionsprobleme sowohl hinsichtlich des Formats wie der Farbigkeit. Manchen Religionspädagogen schienen die Fugelschen Bilder nur in der Verbindung der kleinformatischen Schulbuchabbildung mit großformatigen farbigen Wandbildern ihre eigentümliche Wirkung entfalten zu können.<sup>23</sup> Mit Illustrationen von Gemälden Fugels stattete H. Stieglitz 1910 seine "Kleine Schulbibel" aus; 1927 wurde die "Katholische Schulbibel" von P. Bergmann mit Fugel-Bildern ausgestattet; 1950 die überarbeitete Buchberger-Bibel mit Schwarz-Weiß-Abbildungen nach Gemälden von Fugel. Die Verwendung der Fugelschen Bilder in Schulbibeln kann als Versuch betrachtet werden, von der Münchener künstlerischen und religionspädagogischen Szene her ein Gegenmodell gegen die am weitesten verbreiteten Schumacherschen Illustrationen zu formieren.

## 2. Der kunstgeschichtliche und frömmigkeitsgeschichtliche Kontext

Wenn man auch im Rückblick geneigt ist, G. Fugel als eine Variante jenes die katholische Gebrauchskunst bis zur Mitte unseres Jahrhunderts bestimmenden anachronistischen Globalstils anzusehen, so ist für eine differenziertere Einsicht in die Geschichte der religiösen Einbildungskraft in unserem Jahrhundert die Besonderheit der Fugelschen Bilderwelt der Beachtung wert.

Fugel ist kein später Nazarener. Über seinen Stuttgarter Lehrer C. Schraudolph ist er mit der Piloty-Schule verbunden; der einflußreiche Münchner Künstler K. Th. Piloty war ein Maler dramatisch-pathetischer Historienbilder.

Wichtiger wurde für Fugel der ungarische Maler M. Minkacsy, der auch auf Felix von Uhde großen Einfluß ausübte. Auch hier ist es das dramatisch-inszenierte, von Pathos durchstimmte Historienbild, aber in jener realistischen Manier, wie sie in der französischen Freilichtmalerei bei Courbet und in der sog. "Schule von Barbizon" (J.F. Millet, Th. Rousseau u.a.) entwickelt worden war. Diesem französischen Realismus ging es um die "paysage intime", die Augenblickerscheinung

<sup>23</sup> Vgl. H. Mayer, Gebhard Fugels neue Bibelbilder und die Illustration der Schulbibel, in: *KatBl* 48 (1922), 49-54; F. Weigl, Schülerbesuche bei Fugels Bibel-Bildern, in: *KatBl* 36 (1910) 205-209; J. Bernhart, Fugels Biblische Bilder, in: ebd. 180-182.

eines Stücks Natur, einer Landschaft in der natürlichen Beleuchtung ("pleine aire") und momentanen tageszeitlichen Atmosphäre. Eben dieses aus der realistischen Landschaftsmalerei in die dramatische Konstellation eines Historienbildes transferierte Moment der Stimmung ist es, was, auch über Muncasy vermittelt, Fugels Bibelrealismus bestimmt. Im Unterschied zu dem ihm stilistisch benachbarten Bibelrealisten F. von Uhde versetzt er die biblischen Geschichten jedoch nicht ins zeitgenössische Arme-Leute-Milieu; gerade dies hatten die katholischen Kritiker an von Uhde ausgesetzt: die Profanation des Göttlichen ins rein Menschlich-Soziale, Proletarische. Das Milieu von Fugels biblischen Szenen bleibt mehr oder minder orientalisches. Die Annäherung an die Lebenswelt der Betrachter geht über das Pathos der Gestalten und die Stimmung der Szenerie. Die zentrale Bedeutung des Stimmungswertes hat W. Rothes in seiner Fugel-Monographie treffsicher festgehalten: "Wohl waren die Franzosen aus dem 'Walde von Fontainebleau' (scil. die 'Schule von Barbizon') Landschaftsmaler und ergriffen mit Naturstimmungen. Welche Malerei hat jedoch mehr aus der Stimmung heraus auf die Stimmung hinzuwirken als die religiöse?"<sup>24</sup> Die realistische Dramatik der Szenen wird im Laufe der künstlerischen Entwicklung Fugels zunehmend in ein weihedvoll-feierliches, stilles Pathos zurückgestimmt. Einflüsse von Puvis de Chavannes und M. Denis scheinen sich da auszuwirken.<sup>25</sup> Passionsbilder von Fugel sind mit dem "Karfreitagszauber" in R. Wagners "Parzival" verglichen worden; die Nähe zu den Passionsspielszenarien Oberammergaus ist unverkennbar.<sup>26</sup> Das Weihespielartige der Szenarien hält eine Mitte zwischen Historienbild und Ritus. "Fugel gleicht die Ereignisse aus dem Leben Jesu den Riten der katholischen Kirche, die Gestalt Jesu einem katholischen Priester an."<sup>27</sup> "Das Christusbild nimmt ... Züge einer übermenschlichen, geisterhaften Erscheinung an, ganz weiß gekleidet, hager, groß, mit hohlen Wangen, langem Haar und Bart und unheimlich leuchtenden Augen."<sup>28</sup>

Die religiöse Mentalität dieser im katholischen Milieu erfolgreichen Malerei harmonisiert mit Frömmigkeitsströmungen der Zeit. Die Ineinanderspiegelung von Christus- und Priesterbild liegt durchaus in der Fluchtlinie jener Priesterspiritualität, wie sie besonders seit Pius X. kirchlich forciert wurde: der Priester als eine asketisch-mystische Gestalt, wie sie im Pfarrer von Ars (1905 selig-, 1925 heiliggesprochen, 1929 zum Patron der Seelsorger erklärt) kanonische Form fand. Daß in Fugels

24 W. Rothes, Gebhard Fugel. Des Meisters Werke und Leben, Bonn 1929, 15.

25 Vgl. "München leuchtete". Karl Caspar und die Erneuerung christlicher Kunst in München um 1900 (Ausst. Kat. München), hg. von P.K. Schuster, München 1984, 159; A. Smitmans, Die christliche Malerei im Ausgang des 19. Jahrhunderts - Theorie und Kritik, St. Augustin 1980, 180.

26 Vgl. W. Rothes (s. Anm. 24), 107, 129f.

27 "München leuchtete" (s. Anm. 25), 83.

28 Ebd.

Bildern die Vergegenwärtigung der biblischen Geschichten im Medium weihvoll-feierlicher Stimmung gesucht wurde und daß gerade seine Kreuzwegstationen als Kulmination dieser Stimmungskunst angesehen wurden, entspricht wohl dem Milieu einer Frömmigkeit, die ihre genuine Form in der feierlichen Andacht hatte. In der feierlich-weihvollen Stimmung der Volksandacht (Sakraments-, Kreuzweg-, Mai-, Herz-Jesu-Andachten usw.) fand die katholische Religiosität der Zeit ihre eigentümlichste Ausdrucksform, die auch die Messe in ihren Bann zog und zur Meßandacht werden ließ. In diesem Sinne haben auch Fugels Bilder eine Grundierung im Frömmigkeitsleben seiner Zeit.

### C. Schumacher und Fugel im religionspädagogischen Vergleich

Im kulturellen Toleranzfeld des katholischen Milieus der ersten Jahrhunderthälfte repräsentieren Schumacher und Fugel zwei zwar auch konkurrierende aber doch gleichermaßen akzeptable Illustrationsstile. Die Differenz zwischen beiden wird in der religionspädagogischen Literatur unterschiedlich markiert. J.A. Jungmann ordnet Fugel eher der oberen, Schumacher der unteren und mittleren Schulstufe zu; Stilstufe und Schulstufe (entwicklungs-/lernpsychologisch) werden hier miteinander korreliert. G. Ringshausen sieht den Unterschied eher auf der Ebene des bilddidaktischen Konzepts, das die Bilder in Gebrauch nimmt: "Gegenüber dieser Pädagogisierung im Sinne der Veranschaulichungs-Tradition (scil. bei Schumacher) betonen die Münchner Religionsbücher den emotional wirksamen künstlerischen Wert, der besonders in den Bibel-Bildern Gebhard Fugels enthalten schien. Das Bild sollte nicht nur als Lernhilfe den Text verdeutlichen und vertiefen, sondern dem Geist des Textes und damit dem Glaubensleben entsprechen".<sup>29</sup> Die Bilder Fugels erscheinen aufgrund ihres Stimmungswertes als Medien einer differenzierteren katechetischen Methodik ("Münchner Methode"), die der emotional ansprechenden Anschauung im Formalstufenschema eine wichtige Bedeutung beimaß. Die Schumacher-Bilder werden einer katechetischen Tradition (wohl eher neuscholastischer Provenienz) zugeordnet, die Bilder dazu benutzt, religiöse Sachverhalte, die den Schülern aus ihrem alltäglichen Erfahrungsraum nicht oder nicht eindeutig genug bekannt sind, zu veranschaulichen.

Dies scheint bei biblischen Realien zunächst unproblematisch, obwohl man zu konstatieren hat, daß die Spätnazarener sich dem orientalistischen Realismus, der das kulturhistorische Anschauungswissen der Zeit den Bildern einzuverleiben suchte, gerade verschlossen haben. Insgesamt sind diese biblischen Szenen freilich nicht die naturgetreue Visualisierung des Textes selbst, sondern einer bestimmten Auffassung des Textes. Die neuscholastische Domestizierung der spät-

<sup>29</sup> G. Ringshausen (s. Anm. 7), 379.

nazarenischen Kunst, wie sie bei dem Jesuiten St. Beissel erkennbar wird, läßt die Richtung dieser Textauffassung erkennen. Die Figuren der biblischen Geschichten werden in den Bildern zu linearen Umrißwesen, deren Idealität als milde Blässe erscheint. Die dogmatisch vorausgesetzte (ontologische und moralische) Heiligkeit wird als schlichte Reinheit ausgegeben. So können die heiligen Gestalten auch zu Schnittmustern einer Moralität werden, die von sinnlicher Körperlichkeit ungetrübt ist. Eine "korrekte Rekonstruktion der historischen Heilsergebnisse", die sich "mit einer möglichst naturgetreuen Wiedergabe des äußeren Geschehens"<sup>30</sup> begnügt, sind diese Bilder gerade nicht, sondern die Stilisierung der biblischen Geschichte im Sinne einer bestimmten dogmatisch-moralischen Doktrin. Diese in einer stilistisch konsistenten Bilderwelt sich vermittelnde religiöse Welt-Anschauung scheint mir das religionspädagogisch Folge reiche der jahrzehntelangen Durchillustrierung der katholischen Schulbücher durch Schumacher zu sein, einer Durchillustrierung, die so lange gewirkt hat, daß sie am Ende als "naturgetreu" erscheinen kann.

Der von K.-H. König/G. Weber verwandte Tendenzbegriff "naturalistisch" ist aus der Situation des Neuanfangs erklärlich; aber erst, wenn man das unter ihm Gefaßte kunst- und frömmigkeitsgeschichtlich zu differenzieren versucht, kann man das historisch begreifen, wovon man sich abstößt. Dies aber ist auch der erste Schritt dazu, das Neue, was nun propagiert wird, in seinen Konditionen zu reflektieren.

### III. Nach der Jahrhundertmitte: Botschaft der Bilder

Wie die Lageskizze des I. Teils gezeigt hat, ist das Spielfeld der Schulbibelillustration seit den 50er Jahren breit und vielfältig geworden. Der Einstieg in die neue Illustrationspraxis erfolgt im Zeichen der "kerygmatischen Katechese". "Kerygma" ist ein Leitwort der neueren Theologie, das - wie das bei dieserart Begriffen zumeist der Fall ist - seine Faszination einer schwer definierbaren Polysemie verdankt. Vorstellungen und Erwartungen katholischer (gegen die Neuscholastik gerichteter) Verkündigungstheologie und evangelischer Wort-Gottes Theologie (Bultmann und seine Schule vor allem), formgeschichtliche Einsichten in die Eigenart biblischer Texte und homiletische Reformprogrammatik haben sich mit diesem Leitwort verbunden. Daß im liturgischen Bereich der "Wort"-Gottesdienst die Stelle der Andacht besetzt hat und auch die Eucharistiefeyer im ganzen als Verkündigung verstanden und von Verkündigungen durchsetzt wird, läßt die kerygmatische Imprägnierung des neueren Frömmigkeitslebens erkennen. Bibeldidaktisch scheint mit "kerygmatisch" vor allem das Interesse verbunden zu sein, den gegebenen Text auf die darin verborgene (christologisch-soteriologische) Heilsaussage hin

<sup>30</sup> So K.H. König / G. Weber, (s. Anm. 6), 10.

zu verstehen. Die biblischen Texte werden werden aufgefaßt als Botschaft oder Ausdruck des Glaubens (bzw. der religiösen Erfahrung). Wenn man davon ausgeht, daß die neueren bilddidaktischen Lösungen aus diesem Textkonzept abgeleitet sind, dann könnte man sie als unterschiedliche Versuche ansehen, dem kerygmatischen Charakter der Texte Rechnung zu tragen.

Wenn auf eine Illustrierung mit Bildern der Kunst ganz verzichtet wird, ist damit nicht per se die Ansicht verbunden, daß Bilder überhaupt bibeldidaktisch nicht verwandt werden sollten, aber sie sollen wohl dem biblischen Text selbst nicht zu nahe rücken, damit der (exegetisch zu erarbeitende) ursprüngliche Sinn des Textes nicht durch die Anschauung eines Bildes (das ja immer ein Dokument der späteren Wirkungsgeschichte ist) überlagert oder in einer nicht intendierten Richtung fixiert wird. Die bibeldidaktische Dominanz der historisch-kritischen Exegese scheint hier eine Bildabstinenz zu begünstigen, die unter der Ägide liturgiereformerischer Bestrebungen auch im Kirchbau der Zeit zu beobachten ist.

Wo Bilder im Sinne einer konsistenten Durchillustrierung gewählt werden, wird einerseits auf Bilder der romanischen Buchmalerei zurückgegriffen, andererseits werden zeitgenössische Künstler beauftragt, die an bereits anerkannte Stiltendenzen der klassischen Moderne anschließen. Wenn man, mit W. Hofmann annimmt, daß "mit dem Beginn der Gotik im 12. Jahrhundert ... sich ... die Hinwendung zur organischen und empirischen Wirklichkeit"<sup>31</sup> schon ankündet, die sich dann in Spätgotik, Renaissance, Barock bis hin zum Realismus des 19. Jahrhunderts das mimetische Repertoire illusionistischer Kunst erarbeitete, andererseits "die Entstehung der modernen Kunst" als erneute "Wendung von der Nachahmung zum Symbol"<sup>32</sup> zu interpretieren ist, dann wird durchaus plausibel, warum die bildkatechetische Neuorientierung seit den 50er Jahren einerseits an die präillusionistische symbolische Kunst der Romanik, andererseits an die postillusionistische Ausdruckskunst des deutschen Expressionismus anknüpft. Expressionistische Holzschnittmanier und sinnbildliche Bildauffassung, Ausdruck und Symbol also, vereinigen sich in den Illustrationen von W. Habdank und Th. Zacharias, in denen die kerygmatische Bildkatechetik wohl ihre exemplarischen Realisationen gefunden hat. Daß diese expressionistische Gebrauchsgraphik Anfang der 60er Jahre, als der Aufbruch des deutschen Expressionismus bereits ein halbes Jahrhundert zurücklag; von Religionspädagogen als "moderne" Kunst empfunden wurde, ist wohl nur durch die Verzögerung erklärbar, mit der sich das katholische Milieu der Moderne geöffnet hat. Die künstlerische Avantgarde war zu dieser Zeit natürlich

---

31 W. Hofmann, Grundlagen der modernen Kunst. Eine Einführung in ihre symbolischen Formen, Stuttgart 1978, 104.

32 Ebd., 165.

längst zu anderen Ufern aufgebrochen. Im Verhältnis zwischen moderner Kunstentwicklung und (institutionell lizenzierter) Schulbuchillustration liegen die mit jeder Popularisierung gegebenen Momente der Verzögerung und stilistischen Abschleifungen auf der Hand. Hinzu kommt das Moment der Selektion. Daß aus dem breiten Spektrum der modernen Kunst vor allem der Expressionismus religionspädagogisch Schule gemacht hat, bedürfte einer genaueren theologie- und frömmigkeitsgeschichtlichen Untersuchung.

In den Einheitsschulbibeln der 80er Jahre geht die Schere zwischen Grundschulbibel und Bibel für den Sekundarbereich weit auseinander. Die Bibel für die Grundschule ist durchillustriert mit Bildern (von J. Dalenoord), in denen die Illustrationsmanier der erfolgreichen holländischen Bibelbilderbücher von Kees de Kort weitergeführt wird in einer Art naiv-freundlicher, orientalisierender Folkloremalerei, hier und da mit entfernten Anklängen an Chagall, der sich ja von allen Künstlern der Moderne im kirchlich-religiösen Milieu der größten Beliebtheit erfreut. Wenn man die Bilder dieser Grundschulbibel noch dem "kerygmatischen" Bildkonzept zuordnen will, so ist ihre frohe Botschaft weniger in gewichtigen Heilsaussagen einzelner Bilder als in der gesamten Atmosphäre einer gewissen heiteren Freundlichkeit zu suchen, die alles durchstimmt, auch wo das biblische Sujet ernster oder sogar martialisch ist. Den nazarenischen Bildern in dieser Hinsicht vergleichbar, ist das Medium der Bilder selbst die eigentliche Botschaft. Die spielerische Atmosphäre dieses Buchschmucks ist in die Grundtonart der heutigen Kinderpastoral gelungen eingebettet.

Die "Schulbibel für 10-14jährige" ist, dagegegehalten, sehr erwachsen. Sie ist ein Bildband, in dem ausschließlich Werke der hohen christlichen Kunst aus 15 Jahrhunderten versammelt sind. Erstmals wird hier also der Grundsatz, eine Schulbibel stilistisch homogen zu illustrieren, verlassen. Während es der Durchillustrierung darum ging, eine homogene Bildwelt als anschauliches Äquivalent der biblischen Geschichte zu erzeugen und im Gedächtnis zu verankern, setzt die Illustrationsvarianz auf die Botschaft des einzelnen Bildes und d.h. auf die hermeneutische Spannung zwischen Einzelbild und Einzeltext; es ist ihr wichtiger, die Schüler in die vielbunte Weisheit der christlichen Kulturtradition zu initiieren, (in der Hoffnung, daß sich dies oder jenes tief einprägt und weiterwirkt), als ein lebenslang konstantes und homogenes religiöses Bildgedächtnis zu erzeugen. Einerseits ist diese Illustrationsform weniger "modern" als jene, in der ein zeitgenössischer Künstler damit beauftragt wird, die Welt der biblischen Geschichten anschaulich zu vergegenwärtigen. Andererseits dokumentiert sich in ihr gerade jene Modernität, für die es einen verbindlichen Stil nicht mehr gibt. Es ist die Modernität

des "imaginären Museums", von der A. Malraux gesprochen hat.<sup>33</sup> Daß durch die Entwicklung der Reproduktion ermöglichte "musée imaginaire" entzieht die Kunstwerke ihren zeit- und ortsgebundenen Funktionsformen in heiligen Büchern, an heiligen Orten und macht sie alle gleichzeitig und vergleichbar als Dokumente des religiösen Geistes der Menschheit, der sich in ihnen offenbart. Was es für eine ja traditionell auf welt-anschauliche Konsistenz bedachte Glaubensgemeinschaft besagt und bedeutet, wenn sie sich in ihrer Erziehungspraxis auf ein solches zugleich offenes und gebrochenes "museales" Verhältnis zur eigenen Kultur einläßt, bedürfte weiterer Überlegung.

Wenn in dieser Schulbibel überwiegend christliche Bildwerke der Antike und des Mittelalters versammelt sind (Neuzeit und Moderne sind nur mit wenigen Werken vertreten), dann spiegelt das wohl nicht nur den Tatbestand, daß biblische Sujets in der künstlerischen Entwicklung zur Moderne hin zunehmend an Bedeutung verloren haben, sondern impliziert zugleich, daß die altkirchlich-mittelalterliche Kunst auch für die zeitgenössischen Bildungsinteressen als die maßgebende Kunst anzusehen ist. Wenn dies, im Unterschied zur kirchlichen Kunst und Kunstlehre des 19. Jahrhunderts, auch nicht mehr mit programmatischen Forderungen für die Gegenwartskunst verbunden ist, so ist die darin eingeschlossene Verhältnisbestimmung zu dem, was seit der Renaissance in der europäischen Kunst sich ereignet hat, doch ein auffälliges Phänomen, das genauerer kirchen- und kulturgeschichtlicher Erörterung bedürftig ist.

#### IV. Einschränkungen

Die hier angestellten Untersuchungen zur katholischen Schulbibelillustration des 20. Jahrhunderts haben zunehmend zu Fragen geführt, die hier nicht mehr verhandelt werden können.

Die katholische deutsche Schulbibelillustration ist im religionspädagogischen Bildergebrauch und erst recht im allgemein-kirchlichen Bildergebrauch dieser Zeit natürlich nur ein schmaler Strang. Mehr als das hier geschehen konnte, wäre es nötig, ihn einzubeziehen in das gesamte Verhältnis von Kirche und Kunst. Untersuchungen, die über die konfessionellen und nationalen Grenzen hinausgehen, könnten wichtige Aufschlüsse geben über die Geschichte der religiösen Imagination im Christentum unseres Jahrhunderts. Die versuchte Zuordnung zu den kunst- und frömmigkeitgeschichtlichen Entwicklungen dieses Jahrhunderts ist natürlich auch nur ein Aspekt, unter dem der religionspädagogische Bildergebrauch gesehen werden kann. Er müßte z.B. durch allgemein-pädagogische und lerntheoretische

---

<sup>33</sup> Vgl. A. Malraux, *Psychologie der Kunst. Das imaginäre Museum*, Hamburg 1957; ders., *Propyläen. Geist der Kunst Bd I-II*, Frankfurt 1978.

(wahrnehmungs-, lern-, entwicklungspsychologische) ergänzt werden. Interessant wäre es m.E., in empirischen Langzeitstudien zu untersuchen, welche Spuren die Bebilderung der Bibel im Gedächtnis der Menschen hinterlassen hat.

Alle religionspädagogischen Entscheidungen, auch die bilddidaktischen, vollziehen sich im unübersehbaren Gemenge persönlicher und politischer Faktoren immer auch wildwüchsig und folgenblind. So läßt sich aus historischen Untersuchungen wohl weniger, als man möchte, prognostizieren, wohin es weitergeht oder gehen sollte. Aber vielleicht entscheidet der, der im Gedächtnis hat, wie das, was ist, gewesen und geworden ist, mit mehr Bedacht.

Prof. Dr. Alex Stock  
Schwalbenweg 57  
5020 Frechen 4