



**per assiduum studium
scientiae adipisci margaritam**

Festgabe für Ursula Nilgen
zum 65. Geburtstag

Herausgegeben von
Annelies Amberger
Karin J. Heerlein
Sabine Rehm
Christian Schedler
Erika Weigele-Ismael

EOS-Verlag
St. Ottilien 1997

Inhalt

Vorwort der Herausgeber	7
Bibliographie Ursula Nilgen	9
Tabula gratulatoria	15
<i>Florentine Mütherich</i> Spuren eines byzantinischen Evangeliars	19
<i>Marcell Restle</i> EN TOYTΩ I NIKΑ - IN HOC SIGNO VINCIS. Ein Beitrag zur Illustration des clm 22053	27
<i>Wolfgang Steck</i> Zur Amalar-Rezeption bei Florus von Lyon	43
<i>Rainer Kahsnitz</i> Coronas aureas in capite - zum Weltgerichtsbild des Reichenauer Kollektars in Hildesheim	61
<i>Franz Ronig</i> Wurde Erzbischof Egbert (977-993) vielleicht als Heiliger verehrt? Eine Nachlese zum Egbert-Jubiläum 1993	99
<i>Ulrich Kuder</i> Die dem Hiobbuch vorangestellten Bildseiten zu Beginn des zweiten Bandes der Bibel von Floreffe	109
<i>Dietrich Kötzsche</i> Drei Seligpreisungen von einem Schrein	137
<i>Maria Glaser</i> Ikonographische Studien zum Evangeliar Aschaffenburg, Hofbibliothek, Ms. 21	145

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Per assiduum studium scientiae adipisci margaritam :
Festgabe für Ursula Nilgen zum 65. Geburtstag / hrsg. von
Annelies Amberger ... – St. Ottilien : EOS-Verl., 1997
ISBN 3-88096-358-4

Redaktion und Satz: Annelies Amberger, Erika Weigele-Ismael
Für die Reproduktionsrechte der Abbildungen sind die Verfasser
verantwortlich.
Druck: EOS Druckerei, St. Ottilien

<i>Stefanie Waldvogel</i> Theophilus der Büber. Ein Lünettenbild im Kapitelsaal der ehemaligen Benediktinerabtei zu Brauweiler	163
<i>Valentino Pace</i> Cristo-luce a Santa Prassede	185
<i>Annelies Amberger</i> Herodes der Große als Selbstmörder	201
<i>Hubertus Günther</i> Geschichte einer Gründungsgeschichte. San Giacomo di Rialto, San Marco und die venezianische Renaissance	231
<i>Heribert Meurer</i> Zeitbloms Katechismus	261
<i>Sabine Rehm</i> "... la vida de Christo nuestro Redentor, con todas las figuras del testamento Viejo...". Zu den Glasmalereien der Kathedrale von Segovia	269
<i>Franz Körndle</i> Ein musikalisches Geschenk aus dem 16. Jahrhundert	299
<i>Susanne Wittekind</i> König David, seine Frauen und die Moral. "Die Bibel in Bildern" von Julius Veit Schnorr von Carolsfeld	325
Abbildungsnachweis	339
Bildteil	341
Textsynopse zum Beitrag M. Restle	370

Vorwort

"... inter ceteras felicitates [...] ea non in ultimis connumerari meretur, quae quis per assiduum studium scientiae adipiscatur margaritam, haec enim bene beateque vivendi viam praebet ...".¹

Am 5. Februar 1996 feierte Ursula Nilgen ihren 65. Geburtstag. Die eingangs zitierten Worte - durch eifriges Studieren die Perle der Wissenschaft einbringen - aus der Rede Martin Mairs, Kanzler und Rat Herzog Ludwigs des Reichen von Bayern-Landshut, gehalten am 26. Juni 1472 anlässlich der feierlichen Eröffnung der Universität Ingolstadt, können auch dem Lebensweg der Jubilarin überschrieben werden. Zum Anlaß ihres Festtages bringen Freunde, Kollegen und Schüler ihre Glückwünsche in Form einer Festschrift dar.

Ursula Nilgen wurde 1966 in Bonn bei Herbert von Einem mit einer Dissertation zu dem Thema "Der Codex Douce 292 der Bodleian Library zu Oxford. Ein ottonisches Evangelium" promoviert. Es folgte ein mehrjähriger Aufenthalt in Rom als Stipendiatin der Görres-Gesellschaft und wissenschaftliche Assistentin an der Bibliotheca Hertziana sowie als Stipendiatin der Deutschen Forschungsgemeinschaft. Im Anschluß an ihren Romaufenthalt habilitierte sich Ursula Nilgen 1978 in Göttingen mit einer Untersuchung über "Filaretos Bronzetür von St. Peter. Ein päpstliches Bildprogramm der Frührenaissance". 1981/82 erhielt sie einen Ruf an die Universität Frankfurt. Seit Oktober 1982 lehrte sie mittelalterliche Kunstgeschichte an der Ludwig-Maximilians-Universität München.

Am Zustandekommen der Festschrift wirkten viele mit, denen wir an dieser Stelle herzlich danken möchten. Eine wertvolle Hilfe war uns die finanzielle Unterstützung vieler Gratulatores, denen wir ebenfalls großen Dank aussprechen.

¹ München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. lat. 443, fol. 107v, ed. C. Prantl, Geschichte der Ludwig-Maximilians-Universität in Ingolstadt, Landshut, München, zur Festfeier ihres vierhundertjährigen Bestehens, Bd. 2, München 1872, S. 7.

Austausch zweier Messen zeigt wiederum an, daß die Zusammenstellung nun zweifellos eine Ausrichtung mit marianischem Gewicht erhalten sollte.

Susanne Wittekind

König David, seine Frauen und die Moral.
"Die Bibel in Bildern" von Julius Veit Schnorr von Carolsfeld.

Im 19. Jahrhundert entstehen zwei Bibelillustrationen, die eine ungeheure Verbreitung erfahren und die bis heute den biblischen Bilderschatz weiter Kreise prägen: Die eine wurde 1866 von Gustave Doré (1832-1883) geschaffen, die andere 1852-60 von Schnorr von Carolsfeld (1794-1872). Zwischen beiden Werken besteht nicht nur künstlerisch, sondern auch formal ein bedeutender Unterschied. Denn Dorés Bilder sind in den Text der Vulgata-Übersetzung integriert und damit der Vielzahl illustrierter (Luther-)Bibeln vergleichbar, die seit dem 16. Jahrhundert gedruckt wurden. Schnorr hingegen schuf eine Bilder-Bibel im Wortsinne, denn die Bilder vertreten hier die biblische Erzählung.¹ Bibelverse finden sich allein in den Bildunterschriften, die die Textgrundlage des Bildes angeben. Die 240 Bildtafeln enthalten Holzschnitte von etwa 22 x 26 cm Größe, von denen 160 dem Alten und 80 dem Neuen Testament gewidmet sind. Grundlage ist die Lutherbibel, sowohl im Wortlaut der Bibelzitate wie in der Abfolge der alttestamentarischen Bücher.² Den Darstellungen zum Neuen Testament legt Schnorr eine Evangelienharmonie zugrunde. Die beschreibenden Erläuterungen des Theologen Heinrich Merz - gleichsam Wort-Illustrationen zum "Bildtext" Schnorrs -, die dem Tafelteil vorangestellt sind, betten das jeweilige Bild in die zugehörige biblische Er-

¹ Den ausführlichsten Überblick über Bilderbibeln von der Spätantike bis zu Schnorrs "Bibel in Bildern" bietet immer noch H. Merz, Die neueren Bilderbibeln und Bibelbilder. Eine Übersicht, in: Christliches Kunstblatt, 1860, S. 81-92, 105-111, 120-125, 132-144, 167-174; ebd., 1861, S. 78-93, 103-112.

² Schnorr verzichtet dabei auf Darstellungen zum Buch Leviticus sowie zu den kleinen Propheten, Sprüche und Prediger. Als eine Art Anhang werden bekannte Geschichten der Vulgata ergänzt, ohne daß immer deren Abfolge beachtet würde: Tobias steht hier vor Judith. Die Geschichte von Susanna und Habakuk aus Daniel 13 wird nicht beim Danielbild ergänzt, sondern steht ganz am Schluß des alttestamentarischen Teils nach Jesus Sirach und 1.-2. Maccabäer.

zählung ein; sie identifizieren die Personen und geben historische Hintergrundinformation. Sie bieten aber, im Gegensatz zu den Bildbetrachtungen Gotthilf Heinrich von Schuberts in der 1836 erschienenen "Volks-Bilder-Bibel" von Schnorrs Freund Friedrich Olivier keine theologische Deutung oder moralisch-religiöse Anwendung.³

Die Bilderbibel Schnorrs wurde wie seine übrigen Werke bei ihrem Erscheinen hoch gepriesen,⁴ und für sie bewahrte man noch am Anfang dieses Jahrhunderts die Achtung und Wertschätzung, die man den Freskenzyklen Schnorrs, dem Rolandzyklus im Casino Massimo in Rom sowie den Nibelungen- und Kaiserzyklen der Münchner Residenz, inzwischen versagte.⁵ Doch es sind nun außerkünstlerische Bewertungskriterien, die zu ihren Gunsten angeführt werden.⁶ Die frühen römischen Zeichnungen Schnorrs erfreuen sich demgegenüber zunehmender Beliebtheit, vor allem seine Landschaften, aber auch Portraits und Aktzeichnungen, wogegen seine biblischen Entwürfe geringer geschätzt werden.⁷

³ Die "Volks-Bilder-Bibel" enthält 50 Darstellungen zum Leben Jesu, deren Abfolge sich jedoch von der Schnorrs erheblich unterscheidet.

⁴ C. Schnaase, Julius Schnorr, die Bibel in Bildern, in: Deutsches Kunstblatt. Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe, Jg. 7, Nr. 34, 1856, S. 293-296.

⁵ H. W. Singer schätzt ihre Aufrichtigkeit und Ehrlichkeit und berichtet von der Faszination, die sie gegen 1870 ausgeübt habe (Julius Schnorr von Carolsfeld, Bielefeld/Leipzig 1911, S. 1).

⁶ So lobt A. Schahl sie für ihre volkstümliche Anschaulichkeit (Geschichte der Bilderbibel von Julius Schnorr von Carolsfeld, Dissertation Leipzig 1936, S. 124).

⁷ H. Ebert fehlt an ihnen Frische und Lebendigkeit (Ausstellungskatalog Julius Schnorr von Carolsfeld 1794-1872. Aus dem zeichnerischen Werk, Blätter aus Berlin, Dresden und Weimar, Berlin 1974, Vorwort S. 3); H. Börsch-Supan äußert sich allgemein negativ über die nachrömische Phase und bemerkt insbesondere zur Bilderbibel, ihre Zeichnungen seien didaktisch religiös, gegen den Zeitgeist und monoton (Die deutsche Malerei 1760-1870, München 1988, S. 237); eine Neubewertung zeichnet sich jedoch im Forschungsbericht von St. Seeliger ab ("Kunsthistorische Wege und Ziele". Anmerkungen zur heutigen Schnorr-Forschung, in: Ausstellungskatalog Julius Schnorr von Carolsfeld, Zeichnungen, München 1995, S. 22-28).

Der Plan zu einer Bilderbibel war in Rom im Kreis der Nazarener um Overbeck seit 1815 im Schwange.⁸ Schnorr beteiligte sich zunächst an den verschiedenen Gemeinschaftsvorhaben, entschied sich 1824 jedoch für ein eigenes Bilderbibelprojekt ohne Mitwirkung anderer Künstler. Nach unsystematischen Anfängen hielt er bereits 1826 in einer Liste die 98 zu behandelnden alttestamentarischen Themen von der Schöpfung bis zum Tod Absaloms fest und legte ein Buch an, in das er die fertigen, nummerierten Zeichnungen gemäß ihrer Stellung im ganzen einklebte. Diese Ordnung, die später um weitere alttestamentarische und Bilder zum neuen Testament erweitert wurde, hat er, von geringen Abweichungen abgesehen, bis zur Veröffentlichung 1852-60 eingehalten.

Die Grundlegung dieses Lebenswerkes fällt damit in eine Phase, die Schnorr selbst als prägend und festigend für sein Leben bezeichnete.⁹ Zusammen mit seinen Malerfreunden Friedrich Olivier und Theodor Rehbenitz wohnte er im Palazzo Caffarelli auf dem Kapitol, dem Sitz des preußischen Gesandten Christian C. J. Bunsen. Dessen Persönlichkeit und vielseitige Interessen als vergleichender Sprachwissenschaftler, Orientalist, Archäologe, Liturgie- und Kirchenhistoriker machte das Haus zu einem geselligen wie gelehrten Mittelpunkt, der zugleich den Kern der evangelischen Gemeinde in Rom bildete.¹⁰ Schnorr, der sich selbst als unbedarfter Naturbursche ausgab, war ein wichtiges und aktives Gesellschafts- und Gemeindemitglied dieses Kreises, aus dem viele bedeutende Wissenschaftler hervorgingen. Mit ihnen verband ihn lebenslange Freund-

⁸ Zum folgenden siehe Schahl (wie Anm. 6), der die verschiedenen Bibelprojekte der Nazarener bis hin zum ersten Programm Schnorrs von 1826 beschreibt (S. 10-31) und ein Verzeichnis der meist datierten Bibel-Federzeichnungen bietet (S. 134-152).

⁹ Vgl. J. Veit Hans Schnorr von Carolsfeld, Kurzer Bericht über mein Leben. Der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin aus Veranlassung meiner Erwählung zu ihrem Mitglied 1855, Hg. F. Schnorr von Carolsfeld, Künstlerische Wege und Ziele, Leipzig 1909, S. 5-32, hier S. 11.

¹⁰ Zum Kreis um Bunsen und Rothe siehe A. Hausrath, Richard Rothe und seine Freunde, Bd. 1, Berlin 1902, zu Schnorr besonders S. 261f, 275, 282, 299; E. Schubert, Geschichte der deutschen evangelischen Gemeinde in Rom 1819 bis 1928, Leipzig 1930, S. 16-66; H.-R. Ruppel (Hg.), Universeller Geist und guter Europäer. Christian Carl Josias von Bunsen 1791-1860, Korbach 1991; O. Maas, Das Christentum in der Weltgeschichte. Theologische Vorstellungen bei Christian Karl Josias Bunsen, Diss. Kiel 1968.

schaft, insbesondere mit Bunsen und mit Richard Rothe, der 1824-28 Gesandtschaftsprediger in Rom war. Auch Rothe bildete in diesen Jahren vor dem Hintergrund der pietistischen Frömmigkeit sein bedeutendes Konzept von der Entwicklung des sittlichen Staates in der Weltgeschichte und der Öffnung der Kirche zur Kultur aus. Bibellektüre und Bibelauslegung als Grundlage des Glaubens, Weltgeschichte als Offenbarung Gottes, Kirchenreform nach dem Bild der urchristlichen Gemeinde, Sammlung der freien Gläubigen, die zum Träger des sittlichen Staates angesichts der revolutionären Schrecken wie der restaurativen Tendenzen werden sollen - dies waren zentrale Gedanken der Freunde, unter deren Augen Schnorr seine Zeichnungen zur Bilderbibel schuf.

Im folgenden ist zu zeigen, daß und wie Schnorr in der Bilderbibel diese Gedanken aufgegriffen und umgesetzt hat.¹¹ Exemplarisch werden dazu Bilder zur Geschichte von 1.-2. Samuel herangezogen. Denn diese Geschichte erzählt nicht nur vom Glauben und Tun der Helden Samuel, Saul und David, sondern sie gibt zugleich Einblick in die Frömmigkeit und das Handeln der Frauen Hanna, Abigail, Michal und Batseba. Wie die Helden das männliche Schaffensprinzip verkörpern, das seiner selbst unbewußt bleibt, weil es in beruflicher Aktivität auf die Welt bezogen ist und so im vordergründigen Weltverhältnis stagniert, so vertreten die Frauen in ihrer scheinbar passiven Geschichtsrolle bei Schnorr das wahre Selbstbewußtsein, das sich zugleich seines göttlichen Grundes bewußt wird. Ausdrücklich formuliert dies Heinrich Merz, den Schnorr für die Bilderläuterungen seiner Bilderbibel heranzog, in seinen "Christlichen Frauenbildern".¹² Anhand von Zuschauern im

¹¹ Diese historisch-anthropologisch-ethische Konzeption Schnorrs begründet den folgenden Ansatz. Es geht nicht, wie in den bisherigen kunsthistorischen Arbeiten, um Schnorrs stilistische oder ikonographische Vorbilder oder den Vergleich von frühen Federzeichnungen und spätem, sondern um Vorstellungen, Bildaussagen und Intentionen, die seiner Bilderbibel zugrunde- und in ihr niedergelegt sind.

¹² Schnorr kannte Heinrich Merz (1816-1893) durch beider Tätigkeit im Verein für christliche Kunst sowie als Mitherausgeber des Christlichen Kunstblattes. Als Verfechter einer christlichen Sozialreform der Gesellschaft betont Merz die besondere natürliche Befähigung der Frauen als religiöse, d. h. sittliche Subjekte und leitet daraus ihre gesellschaftlichen Aufgaben in Erziehung und Fürsorge ab ("Christliche Frauenbilder", 2 Bde, Stuttgart 1. Auflage 1851, 3. vermehrte Auflage 1861, vgl. Bd. 1, S. 2-5).

Bild entfaltet Schnorr zudem mögliche Reaktionen auf das Geschehen und macht Wertungen ablesbar.

1. Die wahrhaft Gläubige oder "Das Gebet der Hanna" (Abb. 50: Tafel 86; nach 1 Sam 1,9-14)

Im Tempelraum, der von Säulen und Vorhängen begrenzt wird, sieht man links im Vordergrund Hanna aufrecht und doch kniend, zu Gott die Hände ringend, doch mit gesenktem Blick im Gebet. Sie wird vom Tageslicht, das von rechts einfällt, ganz erfaßt, während sich die Öllampe über ihr nur schwach vor dem dunklen Vorhang abhebt. Ebenfalls im Schatten sitzt rechts im Profil Eli im Priestergewand mit einer mitraähnlichen Kopfbedeckung, zurückgelehnt auf dem Baldachintron mit locker gefalteten Händen.

Schnorr stellt hier, durch seine moralisierend eingesetzte Licht- und Schattenregie verdeutlicht, Hannas inniges, demütiges Flehen um Erhöhung bei Gott dem untätigen Ruhenden des geistlichen Amtsträgers Eli auf dem Thron gegenüber. Sie ist durch ihr tiefes Empfinden einerseits, durch eine seelische Leidenssituation andererseits in einer Verfassung, die ihr die Wendung zu Gott erleichtert und den Weg zu ihm öffnet; aus ihrem Gefühl geht unmittelbar das Gebet hervor. Hanna exemplifiziert den von Merz beschriebenen unmittelbaren Gottesbezug der Frau, deren besondere Gabe es ist, den Blick prüfend und demütig nach innen zu richten. Doch bei der (pietistischen) Seelenschau beläßt Hanna es nicht, sondern sie bietet sich als Magd dar - für Merz ein Ehrentitel für das christliche Dienen für Gott und am Nächsten - und sie verspricht, Gott ihren Sohn zu geben. Hanna bringt im Elend ihre Sorgen vor den Herrn, demütig und opferbereit, und sie wird erhört. Die so beschriebene, recht geübte Frömmigkeit sieht Schnorr als mustergültig an.

Maßgeblich ist nicht das äußere Verhalten, sondern das dahinterliegende echte oder falsche Gefühl. Ekstase oder Selbstzerfleischung aber sind als negative Selbstverliebtheit verdächtig. Nach außen hin ist jedoch kaum die Echtheit des hinter dem Tun steckenden Gefühls festzustellen - genau dieses Problem thematisiert die zugehörige Bibelerzählung; denn Eli hält Hannas Inbrunst für Trunkenheit. Der Amtsträger zweifelt an der Gottesunmittelbarkeit der Gläubigen, hat aber dann ein Einsehen. In Thema und Darstellung des Bildes zeichnet sich eine gewisse Kritik an

der (von Schnorr in Rom gesehenen) klerikalen Amtskirche ab, zugleich eine Hochschätzung der Frau als religiöses Subjekt. Das Gebet scheut nicht das helle Tageslicht, es bedarf nicht des "künstlichen" mystischen Dunkels des Tempels, da es ein natürliches Empfinden ist. Darin liegt eine kritische Erinnerung an die Romantik. Statt mit dem Manne zu reden und zu richten ist der Frau das Gebet empfohlen in Situationen der persönlichen Bedrängnis oder des Leidens, Gott ist also Zuhörer.

2. *Die Friedensvermittlerin oder "David und Abigail"* (Abb. 51: Tafel 96; nach 1 Sam 25,18-35)

Vor einer Gruppe seiner Soldaten steht rechts David und hebt seine Hände segnend über die von links vor ihm kniende Abigail, die mit ihren ausgebreiteten Händen ergeben um Gnade für ihr Haus bittet und zugleich auf die mitgebrachten Gaben neben sich weist, hinter ihr sind Esel und Diener mit weiteren Gefäßen und Körben.

Abigail bildet sich unabhängig von ihrem Gatten Nabal ein Urteil über die Situation und entscheidet, anders als ihr Mann, David die gewünschten Gaben zu bringen. Sie handelt ohne Wissen ihres Mannes, selbständig, vernünftig und weitsichtig. Ihr gelingt es, durch ihre Tat wie durch ihre kluge Rede und ihre demütige Haltung, den auf Rache sinnenden David zu besänftigen und ihn von seiner von ihm zuvor angedrohten Bluttat abrücken zu lassen. Sie stiftet so Frieden in dem Streit der Männer.

An ihrem Beispiel lassen sich - wie an den "Christlichen Frauenbildern" von Merz - Eigenschaften der guten Hausfrau und Gattin ablesen: Sie kennt und verfügt über die Vorräte; sie soll Vertrauensperson ihrer Diener sein, um Wichtiges zu erfahren, sie soll zugleich Autoritätsperson ihnen gegenüber sein, so daß ihre Anordnungen befolgt werden; als Gastgeberin ist sie zuständig für entgegenkommendes Verhalten Fremden gegenüber. Notfalls darf und muß sie, verantwortlich für das Wohl ihres Hauses, gegen verhängnisvolle Anordnungen ihres Mannes handeln, doch soll sie zu ihm stehen und bei ihm bleiben. Wieder ist es die Frau, die die tiefere Erkenntnis hat, nicht nur auf der literalen Verständnisebene, sondern auch im religiösen Sinne dieser Szene. Denn Abigail, die sich als Magd Davids bezeichnet und ihm Gottes Lohn versichert, weist zugleich

voraus auf das neue Testament und die Frauen, die Christus erkennen, ihm nachfolgen und von ihm gesegnet werden.

3. *Die Äußerliche oder "David wird von seinem Weibe verachtet"* (Abb. 52: Tafel 100; nach 2 Sam 6,14-17)

Werden am Beispiel von Hanna und Abigail jeweils vorbildliche Frauen vor Augen geführt, so wird mit Michal mahnend ein Gegenbild entworfen. In der Mitte des Bildes schreitet der Harfe spielende König David den geistlichen Musikern um die Bundeslade voran durch die Stadt, den Blick gen Himmel gerichtet. Links beobachtet die Königin Michal mit ihren Frauen den festlichen Zug. Gegenüber sieht man auf einer Dachterrasse eine bürgerliche Zuschauergruppe. Diese zeigt eine Familie, die durch liebevolle Gesten einander verbunden ist, und deren ungeteilte Aufmerksamkeit und freudige Anteilnahme dem Zug Davids gilt. In der Mitte im Schatten beobachtet hingegen ein Ehepaar eher abwartend den musizierenden König, die Augen ihres Kindes sind zu ihnen und nicht zum Geschehen gerichtet - das Verhalten der Eltern wird so als maßgeblich für das der Kinder gezeigt. Schon allein wegen ihrer königlichen und damit öffentlichen Stellung wäre Michal zu vorbildlichem Verhalten verpflichtet. Doch sie hält lässig ihr Kinn auf die Hand und die Ellenbogen aufgestützt, der bloße Fuß ruht auf einem Hocker mit Kissen. Dieses angesichts des wichtigen Ereignisses der Heimführung der Bundeslade nach Jerusalem unangemessene Betragen spiegelt sich verstärkt in ihren Dienerinnen wider. Während die eine hinter Michal im Schatten ihr Lachen im Tuch versteckt, zeigt die sitzende Rückenfigur im Vordergrund sogar mit dem Finger auf David, und das Kind auf ihrem Schoß ahmt sie sogleich nach. Die innere Gesinnung und die damit einhergehende Haltung der Herrin verleitet die Dienerinnen zu offen ungebührlichem Betragen und übt schlechten Einfluß auf das Kind aus. Michal versagt hier als Gattin, indem sie die Ziele und Taten ihres Mannes nicht versteht und teilt, unterstützt oder zumindest anerkennt, sondern innerlich belächelt, sich von ihm distanziert. Ausdruck des Inneren ist ihre äußere Haltung, die wie ihr leichter Sinn auf die Umgebung abstrahlt. Michal und ihre Umgebung als Spiegel ihres Charakters werden als äußerliche, oberflächliche, sinnliche, sittlich lockere (wie der offene Schuh am Boden, die halb gelösten Haare, die entblößte Schulter

der Amme zeigen) und lästernde Frauen dargestellt. Als solche sind sie nicht zur Erziehung der Kinder geeignet, denen Achtung vor den Eltern und vor Gott eingeflößt werden soll, sondern sie wirken verbildend auf diese. Das Verhalten Michals fällt zudem negativ zurück auf ihren Mann David, wie die Reaktion des Priesters im Vordergrund rechts zeigt, der seinen Mitsänger besorgt auf die Frauengruppe hinweist. Denn der häusliche Mißstand wird hier offensichtlich; und wer nicht in seinem Haus regiert, an dessen Integrität und Führungskraft für den Staat ist zu zweifeln.

Die Frau hat als Gattin und Kindeserzieherin eine entscheidende Rolle in der Familie und auch nach außen. Als Gattin eines politischen Amtsträgers ist sie noch mehr zu Moral und Sittlichkeit verpflichtet denn als einfache Bürgerin, da ihre Stellung und Wirkung nicht auf das Haus beschränkt bleibt, sondern eine öffentliche ist. So fordert Schnorr in diesem Bild ein bürgerliches Ideal von Ehe, Erziehung, Pflicht und Sittlichkeit und äußert versteckt Adels- und Hofkritik.

4. Die Gefahren der Schönheit für die Sittlichkeit oder "David und Batseba" (Abb. 52: Tafel 101; nach 2 Sam 11,24)

Die direkt anschließenden Bilder der Batsebageschichte können nicht nur als Einzelbilder, sondern auch als Folge aus dem eben aufgezeigten Bruch in der Familie König Davids interpretiert werden, zumal das Bild Batsebas im Bade mit dem Spott Michals eine Doppelseite bildet. Im Gegensatz zu den Einzelbildern Hannas, Abigails und Michals, die verschiedene Frauentypen vertreten, wird hier in drei Bildern eine Geschichte erzählt (101.-103.) und eine Entwicklung der Personen ablesbar. Die Frau ist zunächst nur Auslöser, dann Zuschauerin und schließlich Leidtragende des Geschehens.

Im Schatten einer Dachlaube rechts hält David in seinem Harfespiel und Lesen inne, er läßt das Buch fallen, und seine ganze Aufmerksamkeit gilt der sich waschenden Batseba, die ihr Haar gelöst hat und kaum verhüllt ist. Eine Dienerin hält, zu ihr umgewandt, einen Spiegel bereit, doch Batseba beschaut und reflektiert nicht sich und ihre Schönheit, sondern sie empfindet ganz unmittelbar. Auf dem Mauerchen stehen Öfläschchen und Kamm, ein Tuch hängt über einem Mauervorsprung. Im Hintergrund sieht man noch zwei nackte Frauen im vollen Sonnenlicht, von denen eine die

andere auf das Naturschauspiel in Licht und Bäumen hinweist. Diese Frauen nehmen die Naturschönheit wahr und sind zugleich und unbewußt ein Teil derselben, sie werden in Schnorrs Bildern gleichsam vom göttlichen Licht der Offenbarung in der Natur umflossen.¹³ Demgegenüber ist Batsebas Körperpflege zwar selbstbezogen, doch keusch und natürlich.

David jedoch, der die badende Batseba beobachtet, sieht nurmehr das Sinnliche in ihrer natürlichen Schönheit und nicht mehr die göttliche Offenbarung darin. Er wird aus seiner Andacht und aus seiner Arbeit gerissen. Die Schönheit weckt in ihm Sinneslust, der er nachgibt und über der er Gott, Pflicht und Moral vergißt. Der kühne Held David, der künstlerisch tätige und sich zum geistlichen Führer berufen fühlende König zeigt sich hier als schwach und gefährdet. Denn der von Gott Auserwählte ist - vielleicht durch seine Erfolge - selbstgewiß und selbstgefällig geworden, auch in seinem Glauben, den er nur bei besonderen öffentlichen Ereignissen wie der Überführung der Bundeslade zur Schau stellt, sonst aber zurückgezogen in seinem Kämmerlein mit seiner eigenen Musik und Dichtung feiert. Dieser selbstbespiegelnden und ästhetisierenden Frömmerei im eigenen Haus öffnet gerade sein musischer Sinn, der ihn für Schönheit in besonderer Weise empfänglich macht, den Weg.

So richtet sich Schnorr mit dem Beispiel Davids gegen pietistische dichterische Selbstbeschau, die der guten Tat ermangelt, wie gegen den künstlerischen Schönheitskult der Romantiker, der nicht mehr mit dem Gewissen und damit mit der Sittlichkeit verknüpft ist. Er warnt am Beispiel der keuschen und natürlichen Schönheit Batsebas vor der in ihr liegenden, unbewußten sittlichen Gefahr für den Mann, die erst, wenn sie durch die Ehe einen institutionellen und legitimen Ort erhält, zu einer sittlichen Kraft wird.

¹³ Schnorr verarbeitet hier Bunsens Interpretation der Offenbarung Gottes im leiblichen Menschen, in der Geschichte und in der Kunst (vgl. Maas, wie Anm. 10, S. 33, 47f); letztere versteht er in seinen "Betrachtungen" als "Mitaushalterin der in der Leiblichkeit niedergelegten göttlichen Geheimnisse".

5. *Die Predigt als Mittel der Selbsterkenntnis oder "Nathan"* (Abb. 53: *Tafel 102; nach 2 Sam 12,1-10*)

Das nächste Bild stellt die große Bußpredigt des Priesters Nathan und Davids Reue in den Mittelpunkt. Unter Verzicht auf die Einheit von Ort und Zeit wird im Mittelgrund links die Vorgeschichte ergänzt, indem der in der Schlacht auf Davids Befehl hin getötete Urias auf einer Bahre vorbeigetragen wird. Rechts auf der Seite Davids steht im Schatten des Hauses hinter dem Vorhang Batseba, mit gesenktem Kopf und niedergeschlagenen Augen, den Arm schützend um ihr kleines Kind geschlungen, das die Folge von Davids Frauenraub verkörpert. Die beiden Medaillons in der Mitte vergegenwärtigen Nathans Prophezeiung, die unter dem Bild mit den Worten "Siehe, ich will Unglück über dich erwecken aus deinem eigenen Hause und will deine Weiber nehmen vor deinen Augen, und will sie deinem Nächsten geben" zitiert wird. Zugleich ist das linke, das die Ermordung eines Mannes zeigt, Deutungsmuster für den Tod des Urias, während das rechte mit dem gewaltsamen Raub einer Frau für Batseba steht. Nathan erläutert gerade das letztere mit erhobenem Zeigefinger und strengem Blick auf König David, der sich betroffen auf eine Art Altar stützt und sein Gesicht im Arm verbirgt.

Erst die Predigt des Geistlichen, die den Fall zunächst gleichnishaft beschreibt, dann dieses Deutungsmuster auf die biographischen Fakten aus Davids Leben anwendet und David damit ein Kriterium zu Deutung seiner Lebensweise an die Hand gibt, bewegt David zur Selbsterkenntnis und in deren Folge zur Reue über seine Tat. Mittel der Predigt Nathans ist das exemplarische Bild. Dem Betrachter stehen jedoch der Fall selbst wie die belehrende Abstraktion desselben vor Augen. So veranschaulicht dieses Bild die Struktur und die Wirkungsweise der Predigt. Die Medaillons werden zum Sinnbild für die von Schnorr in den "Betrachtungen" genannten Wirkungsweisen der "Bibel in Bildern" als Predigt. Denn die "Bibel in Bildern" stellt aus der biblischen Geschichte Einzelbilder als Exempel dem Betrachter vor Augen und macht sie, verbunden mit dem Appell zur Selbstdeutung, zum Mittel der Selbsterkenntnis.

Die Predigt richtet sich an David; der Mann bedarf - wie Merz verdeutlicht - erst der geistlichen Unterweisung, der Vermittlung des Wortes, um zur Einsicht zu kommen. Betroffen von den Taten des Mannes und

ihren Folgen sind jedoch auch und vor allem die Frauen und das Volk - als Opfer von Tod, Krieg und Krankheiten. So ist auch Batseba von der Predigt Nathans betroffen. Schnorrs Lichtregie veranschaulicht ihre trüben Gedanken durch das verschattete Haupt. Doch sie tritt aus dem Schatten ihres neuen Mannes an seine Seite, getrieben von der Fürsorge und Liebe zu ihrem Kind, um das sie selbstverständlich und schützend den Arm legt.

6. *Der Kindestod als Glaubensprobe* (Abb. 53: *Tafel 103; nach 2 Sam 12,17*)

Das nackte, unschuldige Kind Davids und Batsebas ist das erste Opfer, das von Gott als Sühne für Davids Verfehlung genommen wird. Die nachfolgenden Bilder von Davids Flucht vor Absalom, der von Davids Frauen Besitz ergreift, und vom Tod seines erwachsenen Sohnes realisieren die in den Medaillons exemplarisch vorgestellten Prophezeiungen Nathans. Allein für das Thema des Todes von Batsebas und Davids erstem Kind gibt es keine Tradition in der bildenden Kunst. Schnorr erfindet die Komposition, so daß ihr hier ein besonderes Gewicht zukommt. Er trennt die Szene in einen Frauen- und einen Männeraum. Die Mutter hält noch liebevoll die Hand des gerade verstorbenen Kindes, das auf dem Bett liegt. Mit Blick auf das Kind stützt sie nachdenklich und gefaßt den Kopf auf ihre Linke. Sie ist seine Begleiterin bis in den Tod gewesen, sie zeigt keine Angst oder Verzweiflung. Damit entspricht sie dem zeitgenössischen Ideal christlicher Zuversicht und Jenseitshoffnung, indem sie das Leben ihres Kindes in Gottes Hand gibt, während die anderen Frauen weinen und trauern, also an den Verlust im Diesseits statt an den Gewinn im Jenseits denken und sich so ganz der Welt verhaftet erweisen.

In dieser Bilderreihe wird also in der Person Batsebas die sittliche Reifung der Frau vorgeführt: Die unbekümmerte, schöne junge Batseba wird an die Seite des Königs gebracht; sie steht innerlich wie äußerlich zu ihrer neuen Rolle, hält sich aber bescheiden im Hintergrund und widmet sich ihrem Kind. In der Liebe zu ihrem Kind reift sie zur Übernahme von Verantwortung, die sie als Gattin auch für ihren Mann hat. Im Verlust des Kindes, der Frucht ihrer Beziehung zu David, erweist sich, was ihr Leben trägt, nämlich ihr Glaube, der auf die Liebe gegründet ist.

Auch König David macht eine Entwicklung durch. Eben noch priesterlicher Führer der Bundeslade, wird ihm durch den Priester Nathan die Tiefe seines moralischen Sturzes bewußt. Aber erst der drohende Tod seines Kindes wirft den König nieder und läßt ihn demütig werden und beten, nicht für sich, sondern für das Kind. Er legt die Königskrone, sein weltliches Herrschaftszeichen ab, denn gegenüber dem Tod hilft seine weltliche Macht nicht mehr. Das weltliche Handeln verliert seine Bedeutung. Stattdessen zeigen das priesterliche Stirnband, die Proskynese und die im Gebet gefalteten Hände seine Unterwerfung unter den göttlichen Willen. Das Eingeständnis der Schuld am Leiden und Tod des unschuldigen Kindes, die Niederwerfung des selbstbewußten Königs ist die Voraussetzung zu seiner Gnadenbitte. Schnorr macht hiermit aufmerksam auf die Auseinandersetzung mit dem Tod eines Angehörigen als Moment innerer Bekehrung aus tiefstem menschlichen wie religiösem Empfinden. Von der Erfahrung des Todes und des Leides her, die das echte religiöse Gefühl wecken, bekommen Musik und Dichtung neue Kraft und Tiefe. So stehen im schattigen Grund des Raumes Harfe und Buch. Batseba wie David verkörpern zwei Formen vorbildlicher Reaktion auf den Tod, weiblicher und männlicher Verhaltensweise, die kontrastiert werden mit dem äußerlichen menschlichen Zweifel der Frauen und Hofleute. Doch hinzu kommt eine weitere Bedeutungsebene. Denn Batseba bietet bei Schnorr zugleich das Bild der Frau, die von der natürlichen Unschuld über das Gefühl der Liebe zur Sittlichkeit und gläubigen Seelentiefe reift. David hingegen zeigt die Entwicklung des Künstlers auf: vom selbstgewissen und tränenseligen Künstler, der mit seiner Kunst die Inszenierung religiöser Ereignisse stützt, zum wahren, stillen Künstler, der durch die Sünde hindurchgegangen, durch die Predigt zur Selbsterkenntnis und durch das Leid zum Glauben und damit zur wahren ernsten Kunst gelangt ist - also vom äußerlichen Diener der Religion zum wahren Künstler, dem die Religion Grundlage und Quelle seiner Kunst ist. Beides zusammen ergibt eine bildlich formulierte Theorie des Verhältnisses von Schönheit, Kunst und Sittlichkeit in ihrer Beziehung zur Religion.

Aus seinen "Betrachtungen über den Beruf und die Mittel der bildenden Künste", die der "Bibel in Bildern" vorangestellt sind, wird deutlich, daß sich Schnorr des Wagnisses, "anstatt Bilder zu der Bibel zu liefern,

'die Bibel in Bildern' darzustellen", wohl bewußt war. Aus ihnen ergibt sich, daß Schnorr nicht die Bibel illustriert, sondern daß er in seiner Bilderreihe den Gedankengehalt der Bibel zur Anschauung bringt, die für ihn "die ganze Menschheitsgeschichte umspannt" und "zugleich auch die Geschichte jedes einzelnen Menschen und seines Herzens giebt". Wie die Bibel "den Spiegel der Wahrheit vorhält, so möchte die Kunst auch ihrerseits mit Schatten und Licht herzukommen und das ihre beitragen, daß der Mensch sich selbst erkenne". Schnorrs Bilder enthalten damit den Anspruch, christliche Selbsterkenntnis auszudrücken und dieser zugleich im Rahmen einer theologischen Weltgeschichtskonzeption Gelegenheit zur Bewährung zu bieten. Die bürgerliche Moral, die Schnorr zweifellos in seinen Bildern inhaltlich transportiert, muß deshalb immer vor dem Hintergrund einer solchen Theorie menschlichen Selbstbewußtseins und seiner geschichtlichen Realisierung in der bürgerlichen Gesellschaft gelesen werden. Gottes Handeln in der Geschichte ist die Grundlage dafür, daß der Mensch sich sittlich verhalten kann. Schnorr führt deshalb anhand der biblischen Bildergeschichte einerseits verschiedene Verhaltensweisen vor; die biblischen Gestalten werden zu Vorbildern guten und verwerflichen Tuns. Andererseits wird das Verhalten zum Verweis auf den dahinterstehenden christlichen Glauben, in dem jede Person erst zu dem wird, was sie ist. Die Bilder der Bilderbibel dienen als Muster für die Gegenwart, als moralische Unterweisung der Betrachter und zugleich als zeitgemäßes Bekenntnis zum Christentum. Denn "keine andere Geschichte giebt stärkere Mahnungen und eindringlichere Beispiele für jeden menschlichen Zustand", und zugleich zeigt "keine andere Geschichte uns in so plastischer Anschaulichkeit und Deutlichkeit, was es um den Menschen sei."¹⁴

¹⁴ Vgl. Julius Schnorr von Carolsfeld, Betrachtungen über den Beruf und die Mittel der bildenden Künste Antheil zu nehmen an der Erziehung und Bildung des Menschen, nebst einer Erklärung über Auffassungs- und Behandlungsweise der Bibel in Bildern, in: Die Bibel in Bildern, Leipzig 1860; abgedruckt bei (Hg.) F. Schnorr von Carolsfeld (wie Anm. 9), hier S. 219.



Abb. 50 Das Gebet der Hanna; Julius Veit Schnorr von Carolsfeld; Die Bibel in Bildern, Leipzig 1852-60



Abb. 51 David und Abigail; Julius Veit Schnorr von Carolsfeld; Die Bibel in Bildern, Leipzig 1852-60

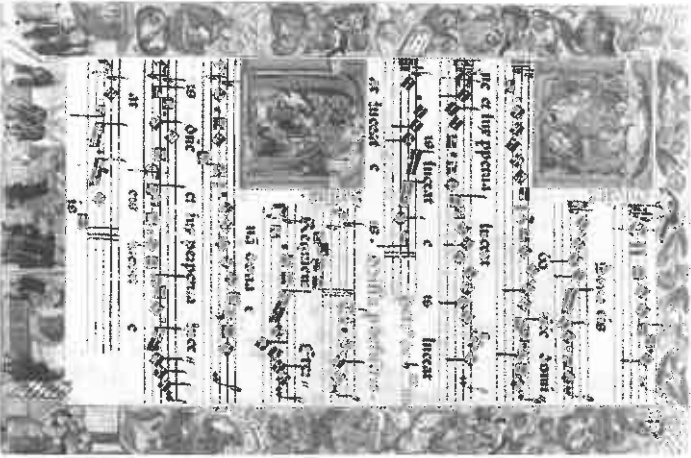


Abb. 48 Pierre de La Rue: Requiem, Totenmesse; Nikolaus Bertschi d. Ältere, um 1538; München, BSB, Mus. Ms. C, fol. 188v

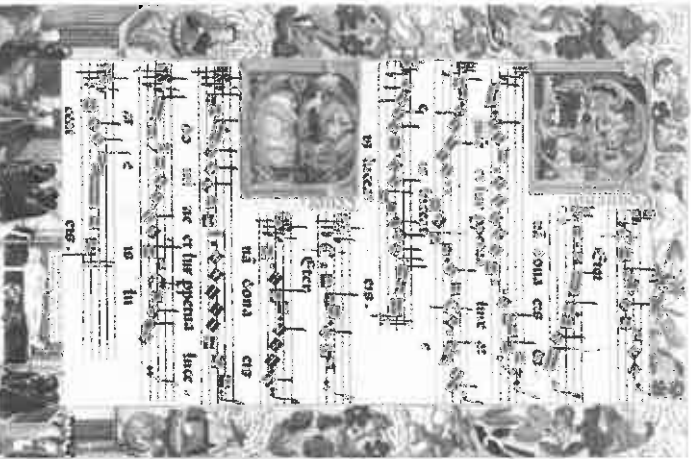


Abb. 49 Pierre de La Rue: Requiem, Totenfeier; Nikolaus Bertschi d. Ältere, um 1538; München, BSB, Mus. Ms. C, fol. 189r



Abb. 52 David wird von seinem Weibe verachtet, David erblickt Bathseba vom Dache seines Hauses; Julius Veit Schnorr von Carolsfeld; Die Bibel in Bildern, Leipzig 1852-60

Textsynopse



Abb. 53 Nathans Bußpredigt, der Tod von Davids und Bathsebas Kind; Julius Veit Schnorr von Carolsfeld; Die Bibel in Bildern, Leipzig 1852-60