



Winckelmann Akademie
München

***Schriftenreihe der Winckelmann Akademie für
Kunstgeschichte München***

Textbeitrag Nr. 31, März 2021

www.winckelmann-akademie.de

Julius Schnorr von Carolsfeld (1794-1872): „Die Bibel in Bildern“

Eine Einführung

Dr. Gerd Michael Köhler

Winckelmann Akademie für Kunstgeschichte München

Inhaltsverzeichnis

1. Gegenstand, Zweck und Gliederung der Untersuchung
2. Der Text der Bibel und seine Illustration
 - 2.1. Vorgeschichte bis zum 19. Jahrhundert
 - 2.2. Das 19. Jahrhundert – Die Nazarener
 - 2.3. Erste Nazarener-Bibeln
3. Die „Bibel in Bildern“ von Julius Schnorr von Carolsfeld
 - 3.1. Biographisches
 - 3.2. Die Entstehung des Werkes
 - 3.3. Das Programm des Künstlers
 - 3.4. Die Rezeption des Werkes
 - 3.5. Weitere Popularisierung und Trivialisierung
4. Ein Bildbeispiel: „Der Israeliten Rettung und der Egypter Untergang im rothen Meer“ (Blatt Nr. 51)
 - 4.1. Überblick
 - 4.2. Bildbeschreibung im Einzelnen
 - 4.3. Zum Bildaufbau
 - 4.4. Die Gestaltung der Figuren
 - 4.5. Schnorrs Vorliebe für Kampf und Krieg
 - 4.6. Schnorr als „Religionspädagoge“
5. Fazit

Literaturverzeichnis

Abbildungsverzeichnis und Bildnachweis

1. Gegenstand, Zweck und Gliederung der Untersuchung

Gegenstand der folgenden Untersuchung bildet die „Bibel in Bildern“ des deutschen Malers Julius Schnorr von Carolsfeld (1794-1872), welche ab 1852 in Einzelblatt-Lieferungen und schließlich 1860 erstmals in Buchform erschienen ist.¹ Mit der vorliegenden Arbeit soll unter umfassender Heranziehung der neueren Literatur erstmals eine konzise Einführung in dieses Hauptwerk der romantischen Nazarenerkunst in Deutschland vorgelegt werden. Denn diese Epoche erfährt nach langen Jahren der Abwertung und des „Aschenbrödel“-Daseins innerhalb der Kunstgeschichte und der Denkmalpflege seit einigen Jahren ein zunehmendes Interesse, mit dem die Tendenz zu ihrer behutsamen Neubewertung einhergeht.

Die Arbeit gliedert sich in fünf Teile. Im Anschluss an diese kurze Einleitung (1.) wird zunächst ein Überblick über die Bibelillustration von ihren Anfängen bis hinein ins 19. Jahrhundert geboten (2.). Es folgt eine nähere Betrachtung der „Bibel in Bildern“ von Schnorr von Carolsfeld (3.), wo, nach einer kurzen biografischen Skizze ihres Schöpfers, der Verlauf ihres Entstehens, ihre Programmatik und Rezeption sowie ihre Popularisierung bis hin zur Trivialisierung näher beleuchtet werden. Alsdann wird beispielhaft ein einzelnes Bild herausgegriffen, welches einer eingehenden kunsthistorischen Analyse unterzogen wird (4.), bevor ein kurz gehaltenes Fazit (5.) die Arbeit abschließt.

2. Der Text der Bibel und seine Illustration

2.1. Vorgeschichte bis zum 18. Jahrhundert

Visuelle, also bildhafte Darstellungen von Geschehnissen, welche im Alten oder/und Neuen Testament verschriftlicht sind, gibt es bereits im frühen, spätantiken Christentum. Diesbezügliche Einzelbilder und zunehmend auch Bilderfolgen finden sich beispielsweise als Wandmalereien oder auch auf Sarkophagen, Schreinen oder liturgischem Gerät angebracht, später dann auch in mittelalterlichen Glasfenstern.

Davon zu unterscheiden sind Illustrationen von Texten aus der Heiligen Schrift, die das auf einer Schreibunterlage (Papier, Pergament etc.) schriftlich festgehaltene Geschehen ebendort zusätzlich ganz oder in Teilen in Bildform zeigen. Dabei sei im Folgenden der Illustrationsbegriff in einem weiten Sinn verstanden. Demgemäß umfasst er auch die Illuminierung, also das Versehen von gemalten Texten mit figürlicher Bildbemalung, wie sie sich in der Buchmalerei des Mittelalters findet.²

¹ Julius Schnorr von Carolsfeld: Die Bibel in Bildern, Leipzig 1860.

² Vgl. zum weiten und zum engen Begriff der Illustration Johannes Jahn und Stephanie Lieb: Illustration, in: Wörterbuch der Kunst, 13. Aufl., Stuttgart 2013, S. 388 f. - Zum Folgenden nähere Einzelheiten bei Wilhelm Neuß: Bibel-Illustration, in: Reallexikon der Deutschen Kunstgeschichte, Bd. II (1939), Sp. 478-517, in: RDK Labor, URL <http://www.rdklabor.de/w/?oldid=90053> [01.12.2020]; knappe Darstellung etwa bei Jutta Assel: Deutsche Bilderbibeln im 19. Jahrhundert. Insbesondere nazarenische Bilderfolgen zum Alten und/oder Neuen Testament, in: Julius Schnorr von Carolsfeld. Die Bibel in Bildern und andere biblische Bildfolgen der Nazarener,

Ab dem 4. Jahrhundert werden illustrierte Handschriften überliefert, welche einzelne Bücher der Bibel enthalten, etwa den Pentateuch, also die ersten fünf Bücher Mose, den Psalter, die Evangelien oder die Apokalypse. Hier wurden die figürlichen Illustrationen in der keltischen und germanischen Welt in die dort vorhandenen ornamentalen Traditionen einverleibt und finden sich daher in kunstvolle Initialen integriert als Bildinitialen, nach und nach dann auch bisweilen als in den Text eingefügte ganze Zierseiten, welche z. B. die jeweiligen Evangelisten ihrem Evangelientext vorangestellt zeigen. Durchillustrierte Gesamtbibeln sehen wir dann im 12. Jahrhundert, noch mit Bildinitialen, die dann in der Folgezeit um die dem Text vorangestellte eigene Seiten mit Miniaturdarstellungen erweitert werden konnten.

Eine erhebliche Erleichterung, dem Verlangen der Leser nach bildlicher Veranschaulichung zu entsprechen, bot dann die Verwendung der Holzschnittechnik im Verein mit der Errungenschaft des Buchdrucks etwa ab Mitte des 15. Jahrhunderts. Nun war es möglich, Texte und deren Bebilderung in hohen Stückzahlen herzustellen. Dies führte auch zu einem enormen Aufschwung der Publikation der deutschen Übersetzung der Bibel durch Martin Luther, deren gedruckter Text vielfach mit Illustrationen erstrangiger Meister wie Lucas Cranach, Hans Burgkmair, Hans Holbein d. J. oder den Brüdern Beham versehen wurde.³ Dies galt auch für die jetzt ebenfalls gedruckten katholischen Übersetzungen der Bibel, die der Lutherbibel alsbald folgten.⁴ Die Illustrationen erfolgten nicht nur mittels Holzschnitten, sondern ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts mehr und mehr mit Radierungen oder Kupferstichen. Dargeboten wurden neben illustrierten Volltexten des Alten und/oder Neuen Testaments auch biblische Bilderfolgen wie Marienleben, Passion oder Geheime Offenbarung mit jeweils kurzem erläuterndem Text. Zweck der Bebilderung war eine unterstützende Funktion der Bilder zum Verständnis des eigentlichen Bibeltextes und namentlich eine Verstärkung der

Ausst. Kat., Clemens-Sels-Museum Neuß, Neuß 1982, S. 25-40, hier S. 25-27. Ebenfalls knapp, aber durchaus ergiebig Heribert Hummel (Hg.): Die Bibel in Bildern. Illustrierte Bibeldrucke des 15.-18. Jahrhunderts, Ausst. Kat., Landespavillon Stuttgart, Stuttgart 1983.

³ Dem stand Luther im Gegensatz zu anderen Reformatoren wie Calvin oder Zwingli positiv gegenüber. Dies zeigen seine auf uns gekommene Äußerungen hierzu wie etwa die, dass die „Kinder und einfeltigen“ „durch bildnis und gleichnis besser bewegt werden, die Göttlichen geschicht zu behalten, denn durch blosse wort oder leere“, oder jene im Vorwort zu seinem Passional, der ersten evangelischen Bilderbibel: „Und was solts schaden, ob ymand alle furnemliche geschichte der gantzen Biblia also lies nach einander malen in ein buechlin, das ein solch buechlin ein leyen Bibel were und hiesse? Fur war man kan dem gemeinen man die wort und werck Gottes nicht zu viel odder zu oft furhalten. Wenn man gleich dauon singet und saget, klinget und predigt, schreibt und lieset, malet und zeichent.“ (Zitate nach Assel, 1982 (wie Anm. 2), S. 26). - Als erste gedruckte und illustrierte deutsche Bibel noch vor der Reformation kann das Werk des Augsburger Druckers Günther Zainer gelten, dessen Erstdruck in zwei Bänden 1475 erschienen ist; näher dazu Hummel, 1983 (wie Anm. 2), S. 5, 48 f.

⁴ Einzelheiten bei Neuß, 1939 (wie Anm. 2), Abschnitt VIII. – Dabei wurden bemerkenswerterweise die für Lutherbibeln geschaffenen Bildillustrationen des Öfteren auch für katholische Bibelausgaben verwendet, s. hierzu Hummel, 1983 (wie Anm. 2), S. 7 f., 42 f.

Wirkung desselben, besonders auf Kinder und das nicht oder kaum des Lesens mächtige einfache Volk.⁵

2.2. Das 19. Jahrhundert – Die Nazarener

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts nahmen sich vor allem die so bezeichneten Nazarener der Bebilderung der Bibel wie auch ihrer Teile an.⁶ Unzufrieden mit der Ausbildung an der noch ganz dem Klassizismus und dessen strikten Normen verpflichteten Wiener Kunstakademie und inspiriert von den religiösen patriotischen und künstlerischen Erneuerungsgedanken von Romantikern, wie den Dichtern Novalis und Wackenroder und dem Philosophen Friedrich Schlegel, beehrten manche Kunststudenten gegen den starren Betrieb in der Akademie auf und wollten sich stattdessen einem selbstgewählten Studium der altdeutschen und altitalienischen Kunst und der Bibel widmen. Dazu schlossen sich einige von ihnen im Jahre 1809 zu einer Art Künstlerorden zusammen, den sie in Anlehnung an den Patron der Maler, den Apostel Lukas, Lukasbund nannten, und zogen im Jahr darauf nach Rom, wo sie in dem verlassenen ehemaligen Franziskanerkloster Sant' Isidoro Unterkunft fanden und dort eine Künstler- und Lebensgemeinschaft nach ihren Idealen errichteten. Aufgrund ihrer Haartracht und ihrer Kleidung wurden sie in Rom bald als „nazareni“ („Nazarener“) bezeichnet. Zu ihnen stießen in der Folge immer mehr gleichgesinnte junge Künstler, vorwiegend aus dem deutschsprachigen Raum. Getreu ihrer Maxime, Kunst und Christentum miteinander zu vereinen und mittels dieser Vereinigung erzieherisch auf das Volk zu wirken, kamen in der Mitte der Lukasbrüder bereits früh Pläne zu einer als Gemeinschaftsarbeit geschaffenen Bilderbibel auf, welche die Kinder und das einfache Volk zur Zielgruppe haben sollte. Dementsprechend sollten die bildlichen Darstellungen in vereinfachter,

⁵ Für alle Assel, 1982 (wie Anm. 2), S. 26. - Vgl. zum Ganzen aus bildungsgeschichtlicher Sicht die quellengesättigte Habilitationsschrift von Gerhard Ringshausen: Von der Buchillustration zum Unterrichtsmedium. Der Weg des Bildes in die Schule, dargestellt am Beispiel des Religionsunterrichtes, Weinheim - Basel 1976. Speziell zum Verhältnis von Bild und Text zueinander im Jahrhundert der Reformation ebd. S. 32-57. S. ferner die grundlegende bildungsgeschichtliche Darstellung von Christine Reents und Christoph Melchior: Die Geschichte der Kinder- und Schulbibel. Evangelisch – katholisch – jüdisch, Göttingen 2011.

⁶ Aus der reichlich erschienenen Literatur zu den Nazarenern sei hier eine Auswahl getroffen: Einen ersten zur Einführung sehr empfehlenswerten, weil leicht verständlich geschriebenen, kurz gehaltenen Gesamtüberblick mit Bildbeispielen bietet Keith Andrews: Die Nazarener, München 1974. Einen ausführlicheren Einstieg ermöglichen Rudolf Bachleitner: Die Nazarener, München 1976 – unter besonderer Betonung der aus Österreich stammenden Nazarener - und Herbert Schindler: Nazarener. Romantischer Geist und christliche Kunst im 19. Jahrhundert, Regensburg 1982. - Vertiefende Einzeluntersuchungen finden sich zunächst in diversen Ausstellungs- bzw. Bestandskatalogen, etwa bei Klaus Gallwitz (Hg.): Die Nazarener, Ausst. Kat., Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main, Frankfurt am Main 1977, bei Manfred Faht (Hg.): Die Zeichnungen und Aquarelle des 19. Jahrhunderts der Kunsthalle Mannheim, Bestandskatalog, Bd. 4: Nazarenische Zeichenkunst, bearb. von Pia Müller-Tamm, Berlin 1993, oder bei Max Hollein und Christa Steinle (Hg.): Religion Macht Kunst. Die Nazarener, Ausst. Kat., Schirn Kunsthalle Frankfurt am Main, Köln 2005. - Neuere Untersuchungen hat vor allem die in den USA lehrende Kunsthistorikerin Cordula Grewe vorgelegt, etwa Cordula Grewe: Painting the Sacred in the Age of Romanticism, Farnham 2009; dies.: Biblische Antike und bildliche Vergegenwärtigung. Julius Schnorr von Carolsfeld, Gustave Doré und William Holman Hunt, in: Imagination und Evidenz. Transformation der Antike im ästhetischen Historismus, hg. von Ernst Osterkamp und Thorsten Falk, Berlin/Boston 2011, S. 260-281; dies.: The Nazarens. Romantic Avant-Garde and the Art of the Concept, University Park, Pennsylvania State University Press, 2015.

unkomplizierter Ikonografie und in klarer, flächiger Komposition gehalten sein, um so auch dem ungebildeten und ungeschulten Betrachter zum Verständnis der Bilder zu verhelfen; erzählerische Momente und detailfreudige Ausschmückungen sollten ihn zusätzlich zum Sehen führen.⁷

Das Zusammenleben der nazarenischen Künstler in Rom mit seiner Enge und auch persönlichen Nähe untereinander verstärkte diesen gemeinsamen Wunsch. Dennoch kam das Vorhaben einer gemeinsam geschaffenen Bilderbibel trotz mehrerer Anläufe nicht zustande;⁸ gerade die führenden Köpfe des Künstlerbundes, wie Friedrich Overbeck, Peter Cornelius und – später - Julius Schnorr von Carolsfeld, sahen sich immer wieder durch anderweitige wichtige Aufträge und Vorhaben daran gehindert.⁹

2.3. Erste Nazarener-Bibeln

Erst ab 1846 gelang es der Bibelanstalt der J. G. Cotta'schen Buchhandlung in Stuttgart und München, eine mit insgesamt 175 Holzschnitten von vierzehn verschiedenen Künstlern illustrierte Lutherbibel herauszubringen, zu der unter der anfänglichen Leitung Julius Schnorr von Carolsfelds, dem auch die Auswahl der Bilder oblag, aus dem engeren Kreis der Nazarener Schnorr immerhin 42 und Friedrich Overbeck sowie Edward von Steinle je drei Bildentwürfe beisteuerten. Diese bald sogenannte „Cotta-Bibel“ erfreute sich in der Folge starker Nachfrage.¹⁰ Auch brachten die Lukasbrüder Friedrich Olivier bereits 1835 und Friedrich Overbeck ab 1852 Bilderfolgen zum Text der Bibel heraus, welche ebenfalls ihr Publikum

⁷ S. näher Assel, 1982 (wie Anm. 2), S. 28 f.

⁸ Zu den Einzelheiten s. unten 3.2.

⁹ Gut neunzig Jahre später würde ein entsprechender Versuch des Blauen Reiters ebenfalls scheitern, s. dazu Klaus Lankheit: Bibel-Illustrationen des Blauen Reiters, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, Jg. 1963, S. 199-207; hier spielte auch der Ausbruch des Ersten Weltkriegs eine Rolle.

¹⁰ Näheres zur „Cotta-Bibel“ bei Sigrid Metken: Nazarener und „nazarenisch“. Popularisierung und Trivialisierung eines Kunstideals, in: Ausst. Kat., Frankfurt am Main 1977 (wie Anm. 6), S. 365-388, hier S. 367 f.; Irmgard Feldhaus: Julius Schnorr von Carolsfeld. Die Bibel in Bildern und andere biblische Bilderfolgen der Nazarener, in: Ausst. Kat., Neuss 1982 (wie Anm. 2), S. 6-23, hier S. 11 f.; Hildegard Fuchs: Bibelillustrationen des 19. Jahrhunderts, Diss. phil., Erlangen 1986, S. 171 Anm. 18; Stephan Seeliger: Die Bedeutung der Druckgraphik für das Werk Julius Schnorr von Carolsfeld, in: Gerd-Helge Vogel (Hg.): Julius Schnorr von Carolsfeld und die Kunst der Romantik, Greifswald 1996, S. 239-243, hier S. 242 f.; ders.: Julius Schnorr von Carolsfeld. Druckgraphik und Zeichnungen, Bestandskatalog der Sächsischen Landesbibliothek – Staats und Universitätsbibliothek Dresden, Dresden 2005, S. 66 f., 71 (im Folgenden zitiert als „Seeliger, 2005a“); ders.: Zur Bedeutung der Druckgraphik im Werk von Julius Schnorr von Carolsfeld, in: Bestandskatalog Dresden, 2005 (wie vorstehend), S. 21-24 (im Folgenden zitiert als „Seeliger, 2005b“); Christine Reents: „Die Bibel in Bildern“ von Julius Schnorr von Carolsfeld. Analysen und Reflexionen zur Wirkung aus heutiger Sicht, in: Kinder- und Schulbibeln. Probleme ihrer Erforschung, hg. von Gottfried Adam und Rainer Lachmann, Göttingen 1999, S. 13-41, hier S. 20; Sigrid Nagy: Julius Schnorr von Carolsfelds „Bibel in Bildern“ und ihre Popularisierung, Würzburg 1999, S. 14 f.; Michael Weise: Bilder in Bibeln. Schnorr von Carolsfeld und die Geschichte der nazarenischen Bilderbibeln im 19. Jahrhundert, in: Jochen Birkenmeier (Hg.): Die Bibel in Bildern. Zeichnungen von Julius Schnorr von Carolsfeld, Ausst. Kat., Lutherhaus Eisenach, Eisenach 2016, S. 9-33, hier S. 27. – Holzschnitte aus der „Cotta-Bibel“ fanden 1866 Verwendung in der in deutscher Übersetzung der katholischen Vulgata von Joseph Franz von Allioli herausgegebenen Bibelausgabe (sog. „Allioli-Bibel“); zu ihr näher Seeliger, 2005a (wie oben), S. 70 f.

fanden.¹¹ Zu nennen wären noch die bibelbezogenen Holzschnittfolgen des führenden österreichischen Nazareners Josef von Führich, erschienen ab 1853.¹²

3. Die „Bibel in Bildern“ von Julius Schnorr von Carolsfeld

Als erfolgreichste und auch in ihrer Wirkung nachhaltigste Illustration der Bibel im 19. Jahrhundert erwies sich die „Bibel in Bildern“ von Julius Schnorr von Carolsfeld.¹³

3.1. Biografisches

Julius Schnorr von Carolsfeld¹⁴ wurde 1794 in Leipzig als Sohn des Malers und nachmaligen Direktors der Leipziger Kunstakademie Veit Hanns Schnorr von Carolsfeld (1764-1841) geboren. Nachdem er zunächst ersten Unterricht von seinem Vater erhalten hatte, ging er 1811 zum Studium der Malerei an die Wiener Kunstakademie, welche seine beiden älteren Brüder Ludwig Ferdinand (1788-

¹¹ Zur später so bezeichneten Olivier-Bibel Metken, 1977 (wie Anm. 10), S. 367; Assel, 1982 (wie Anm. 2), S. 29 f.; Fuchs, 1986 (wie Anm. 10), S. 142-166; Michelle Grund: „Die neuen Evangelisten.“ Bilderbibeln und andere christlich-religiöse Graphikfolgen des späten 19. Jahrhunderts, Diss. phil., Hamburg 2006, S. 19 f.; Weise, 2016 (wie Anm. 10), S. 26. Die Olivier-Bibel umfasste 50 Bilder aus dem Neuen Testament. Ebenfalls auf das Neue Testament beschränkt umfasste das Werk Overbecks 40 Bilder, s. näher Assel, 1982 (wie Anm. 2), S. 29-32. - Nicht näher behandelt sei hier die ab 1863 in Teillieferungen, dann als gedrucktes Büchlein erschienene trotz niedrigen Preises erfolglos gebliebene Volksbibel von Gustav König und Julius Thaeter, beide Vertreter nazarenischer Kunstprinzipien; näheres dazu Assel, 1982 (wie Anm. 2), S. 32-34. Gänzlich außer Betracht bleibt die Bilderbibel von Wilhelm von Kügelgen (s. dazu etwa Assel, 1982 (wie Anm. 2), S. 34-36), weil dieser Künstler nicht dem Kreis der Nazarener zuzurechnen ist.

¹² Näheres bei Neuß, 1939 (wie Anm. 2), Abschnitt X. Zu Führich s. auch Fritz Novotny: „Führich, Josef Ritter von“, in: Neue Deutsche Biographie (NDB), Bd. 5, Berlin 1961, S. 688 [Online-Version] URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd11869409X.html#ndbcontent> [13.01.2021] und etwa Bachleitner, 1976 (wie Anm. 6), S. 169-175.

¹³ Hierzu und vor allem zur Entstehung von Schnorr's „Bibel in Bildern“ wohl nach wie vor grundlegend Adolph Schahl: Geschichte der Bilderbibel von Julius Schnorr v. Carolsfeld, Diss. phil., Leipzig 1936 (leider nur schwer zugänglich; konnte vom Verf. für die vorliegende Untersuchung nicht herangezogen werden). Hinzu treten über ein halbes Jahrhundert später der bereits genannte Katalog zur Ausstellung im Clemens-Sels-Museum Neuß 1982 (s. Anm. 2) und danach als weiterer Spezialkatalog jener zur Ausstellung im Lutherhaus Eisenach 2016 (s. Anm. 10). - Einzelaspekte finden ihre Behandlung in den Arbeiten von Fuchs, 1986 (wie Anm. 10); Gabriele Koller: Bibelbilder und Bilderbibeln. Anmerkungen zur Entwicklung der Bibelillustration im 19. und 20. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung der Bilderbibel von Gebhard Fugel, in: Das Münster, 44. Jg., 1991, S. 201-210; Seeliger, 1996 (wie Anm. 10); ders., 2005b (wie Anm.10); Otto Eberhardt: Ältere Bibelillustrationen als Quellen für die Bilderbibel des Julius Schnorr von Carolsfeld, in: Das Münster, 51. Jg., 1998, S. 2-14; Reents, 1999 (wie Anm. 10); Nagy, 1999 (wie Anm. 10); Grund, 2006 (wie Anm. 11); Grewe, 2009 (wie Anm. 6), S. 203-251, dazu Anmerkungen S. 350-357; Reents/Melchior 2011, (wie Anm. 5), S. 329-339; Susanne Wittekind: König David, seine Frauen und die Moral. „Die Bibel in Bildern“ von Julius Veit Schnorr von Carolsfeld, in: per assiduum studium scientiae adipisci margaritam. Festgabe für Ursula Nilgen zum 65. Geburtstag, hg. von Annelies Amberger u. a., St. Ottilien 1997, S. 325-337. - Weitere Einzelbeiträge in den folgenden Ausstellungskatalogen: Ausst. Kat. Frankfurt a. Main, 1977 (wie Anm. 6); Herwig Guratzsch (Hg.): Julius Schnorr von Carolsfeld 1794-1872, Ausst. Kat., Museum der bildenden Künste Leipzig, Leipzig 1994; Julius Schnorr von Carolsfeld, Zeichnungen. Mit Beiträgen von Stephan Seeliger, Hinrich Sieveking und Norbert Suhr, Ausst. Kat., Landesmuseum Mainz, München/New York 1994.

¹⁴ S. die kurze Biografie bei Sabine Fastert: „Schnorr von Carolsfeld, Julius“, in: Neue Deutsche Biographie, Bd. 23, 2007, S. 341-343 [Online-Version] URL: <https://www.deutsche-biografie.de/pnd118609815.html#ndbcontent> [30.01.2021]; ferner Feldhaus, 1982 (wie Anm. 10), S. 6-12 und passim; Weise, 2016 (wie Anm. 10), S. 11-17 und passim.

1863)¹⁵ und Eduard (1790-1819)¹⁶ bereits besuchten. In Wien wandte er sich schnell vom dort herrschenden klassizistischen Ideal ab und befreundete sich mit Joseph Anton Koch (1768-1839) und Ferdinand Olivier (1795-1841), denen der starre, etablierte Kunstbetrieb ebenfalls nicht behagte. Wie bereits die Nazarener in Rom widmeten sich die Freunde der religiösen Malerei und Zeichnung, aber auch Motiven aus der Natur, dem „Garten Gottes“. Angeregt auch durch junge Intellektuelle, die im Hause Olivier verkehrten – u.a. der Philosoph Friedrich Schlegel und der Dichter Theodor Körner – näherten sie sich dem Kunstverständnis der Nazarener in Rom an. Dies blieb dort nicht unbemerkt, und sowohl Ferdinand Olivier wie auch Schnorr von Carolsfeld wurde die Mitgliedschaft im Lukasbund angetragen. Schnorr folgte dem Ruf nach Rom, wo er im Januar 1818 ankam. Er war dort bald aus dem Künstlerbund der Nazarener nicht mehr wegzudenken, obwohl er nicht in der Gemeinschaft mit ihnen wohnte und sich auch lebenslang einer Konversion zum katholischen Bekenntnis, wie sie sich bei vielen Nazarenern ursprünglich evangelischen Glaubens fand, verweigerte. Neben zahlreichen Zeichnungen schuf Schnorr sodann von 1821 bis 1827 auf einen Großauftrag des Marchese Massimo an die Nazarener hin, dessen Casino Massimo mit Wandmalereien zu schmücken, die Fresken im dortigen sogenannten Ariost-Zimmer nach Motiven aus dem Werk dieses Dichters. 1827 wurde er von König Ludwig I. von Bayern zum Professor an die Münchner Kunstakademie berufen und erhielt zunächst den Auftrag, den Königsbau der Münchner Residenz mit Fresken, thematisch entnommen aus dem Nibelungen-Lied, zu versehen. Hinzu kam 1835 zusätzlich der königliche Auftrag zum Freskieren der drei Kaisersäle der Residenz.¹⁷ Nachdem Schnorr 1842 den Orden Pour le Mérite erhalten hatte, folgte er 1846 dem Ruf auf eine Professur an der Kunstakademie Dresden und die Leitung der dortigen Gemäldegalerie.¹⁸ Im selben Jahr erhielt er die Ehrendoktorwürde der Universität Leipzig. Die noch nicht vollendeten Arbeiten in München schloss er ab und verfertigte daneben Tafelbilder religiösen Inhalts im romantisch-nazarenischen Stil. Ab 1851 bis 1860 widmete er sich seinem Projekt der groß angelegten „Bibel in Bildern“. 1867 wurde ihm die auswärtige Mitgliedschaft der Académie des Beaux-Arts zuteil. Er verstarb 1872 in Dresden.

3.2. Die Entstehung des Werkes

Julius Schnorr von Carolsfeld wurde bald nach seiner Ankunft in Rom im Jahr 1818 mit dem schon länger gehegten Wunsch der Nazarener nach dem gemeinsamen Schaffen einer Bilderbibel konfrontiert. Bereits im Frühjahr 1815, als Schnorr noch in Wien weilte, hatte der Lukasbruder Joseph Sutter einen begeistert aufgenommen dahingehenden Vorschlag gemacht. Der Plan hierzu wurde daraufhin im römischen Nazarenerkreis Hauptgegenstand der dort wöchentlich veranstalteten sogenannten

¹⁵ Später Kustos der k. und k. Gemäldegalerie im Belvedere in Wien.

¹⁶ Früh verstorben, Maler und Zeichner.

¹⁷ Diese letztgenannten Arbeiten sind nicht erhalten.

¹⁸ Zu den Hintergründen s. Fuchs, 1986 (wie Anm. 10), S. 170 Anm. 12, sowie der Abschnitt „Biographie“ in: Ausst. Kat. München/New York, 1994 (wie Anm. 13), S. 29-32, hier S. 31.

„Kunstgespräche“, kam aber aufgrund als vorrangig erachteter anderweitiger Arbeiten nicht zur Ausführung.¹⁹ Nachdem dann im Jahr 1819 der Verlag J. G. Cotta an die Herausgabe einer Bilderbibel mit Kupferstichen alter Meister dachte, lebte bei den Lukasbrüdern dieser Wunsch, dem auch Schnorr positiv gegenüberstand, wieder auf und führte im Mai 1821 zur Gründung eines so bezeichneten Komponiervereins, dessen Mitglieder – unter ihnen Schnorr und weitere führende Nazarener – jeweils monatlich drei bis vier Themen aus dem Alten und dem Neuen Testament zu bearbeiten und die Ergebnisse dann einmal im Monat zu gemeinsamer Kritik vorzustellen hatten. Dieser Verein löste sich allerdings binnen Jahresfrist wieder auf; einziger Ertrag war, dass die Mitglieder und damit auch Schnorr von Carolsfeld zahlreiche Entwurfszeichnungen mit biblischen Szenen anfertigten und diese für künftige eigene Projekte nutzen konnten.²⁰ Ebenso erfolglos im Hinblick auf ein künftiges Gemeinschaftswerk einer Bibelillustration blieb ab März 1824 ein zweiter Komponierverein innerhalb der Lukasbrüder; er bestand nur bis 1826.²¹

Irgendwann, und zwar offenbar schon vor dem Scheitern des zweiten Komponiervereins im Jahr 1826, hatte sich bei Schnorr der Gedanke festgesetzt, eine eigene, d. h. ausschließlich mit eigenen Bildern gestaltete Bilderbibel zu schaffen. So schrieb er bereits am 10. Oktober 1824 an seinen Vater nach Leipzig:

„Liebster Vater, [...] noch habe ich dir [...] nicht von einer Bilderbibel geschrieben, die ich, durch einen kleinen unter uns in Rom bestehenden Verein, in welchem monatlich bestimmte Aufgaben gegeben werden, veranlasst, dieses Jahr angefangen habe. Ich zeichne die Blätter mit der Feder in der Art flüchtiger Radierungen, habe schon ein Häufchen zusammen und habe Lust, die Sache für mich fortzusetzen, ohne fürs erste einen andern Zweck als den des Nutzens und Vergnügens mir zu setzen.“²²

Dies tat er dann auch und arbeitete auch weiterhin immer neue biblische Szenen zeichnerisch aus; die Verwendung dieser Zeichnungen für ein eigenes, alleiniges Vorhaben nahm in seiner Vorstellung immer mehr Gestalt an. So spricht er in einem Brief vom Juni 1825 davon, dass er „seit länger als einem Jahre“ an einem „Cyklus“ aus dem Alten Testament zu arbeiten begonnen habe, und in einem Brief an seinen Freund und Lukasbruder Johann David Passavant aus dieser Zeit in gleichem Zusammenhang ist die Rede von einem „vollständigen Cyklus“.²³ Noch konkreter wird er in einem weiteren Brief an seinen Vater vom 15. August 1826:

¹⁹ So Assel, 1982 (wie Anm. 2), S. 28; demgegenüber nennt Feldhaus, 1982 (wie Anm. 10), S. 6 Friedrich Overbeck als Initiator.

²⁰ Zum Komponierverein von 1821 s. Feldhaus, 1982 (wie Anm. 10), S. 7 f.; Weise, 2016 (wie Anm. 10), S. 24, 26, und Fuchs, 1986 (wie Anm. 10), S. 143-145. Fuchs ebd. S. 144 f. nennt als Grund für das Scheitern dieses Vereins eine zunehmende Divergenz der „Gesinnung“ seiner protestantischen und katholischen Mitglieder.

²¹ Zum Komponierverein von 1824 s. Petra Kühlmann-Hodick und Dirk Gedlich: Die „Bibel in Bildern“. Ein Lebenswerk, in: Ausst. Kat., Eisenach 2016 (wie Anm. 10), S. 35-37, hier S. 35 f. Speziell zur Bestandsdauer Fuchs, 1986 (wie Anm. 10), S. 172 Anm. 20.

²² Zitiert nach Kühlmann-Hodick/Gedlich, 2016 (wie Anm. 21), S. 35.

²³ Feldhaus, 1982 (wie Anm. 10), S. 8 ohne weitere Nachweise.

„Eine [...] Arbeit, für die ich gerne etwas Zeit erübrigen möchte, ist meine Bilderbibel. Die Anzahl der bereits ausgeführten Zeichnungen und Entwürfe ist [...] schon bedeutend angewachsen [...] Über die Art, wie ich die Herausgabe des Werkes möglich zu machen hoffe, habe ich mir im Allgemeinen schon einen Plan gemacht [...]. Weil ich früher sehr oft Veranlassung fand, von meinen biblischen Zeichnungen zu verkaufen, und die Sammlung hierdurch immer wieder verringert wurde, so habe ich jetzt die Einrichtung getroffen, dass ich die fertigen Zeichnungen in ein großes Buch einklebe, und zwar nach einem Verzeichnisse, welches die sämtlichen Gegenstände enthält, die ich zu machen gedenke.“²⁴

Aus diesem Fundus speiste Schnorr später zunächst seinen Beitrag von 42 Bildern zur ab 1846 erschienenen Cotta-Bibel. Zunächst, denn den Plan einer eigenen Bilderbibel hatte er nach diesem Beitrag und auch schon vorher bei seinem Umzug von Rom nach München 1827 nicht aufgegeben, ebenso wenig nach seinem 1846 erfolgten Umzug von München nach Dresden.²⁵ Vielmehr schuf er im Lauf der Zeit zahlreiche weitere Zeichnungen zu biblischen Themen. Soweit er diese zu finanziellen Erwerbszwecken verkaufte, fertigte er Durchzeichnungen von jeder Zeichnung, um sie als Material weiter nutzen zu können.²⁶

Die endgültige Realisierung der „Bibel in Bildern“ Schnorrs begann im Jahr 1851.²⁷ Der Künstler reiste für fünf Wochen nach London zu dem seinerzeit in Rom Freund gewordenen Christian Karl von Bunsen, inzwischen dortiger Gesandter Preußens. Der bestärkte ihn in seinem Vorhaben und vermittelte den Kontakt zu dem englischen Verleger Longman, mit dem es indes zu keiner Vereinbarung zur Übernahme des Projekts kam. Nach Dresden zurückgekehrt, nahm Schnorr ohne weiteres Säumen Kontakt mit dem Leipziger Verleger Georg Wigand auf. Wigand betrachtete die Herausgabe der Bibel in Bildern als eine Art nationale Ehrenpflicht, und so kam es 1851 zunächst zu einer mündlichen Vereinbarung, die erst 1857 - also sechs Jahre später, die vereinbarten Lieferungen an die Kunden waren längst im Gange - in einen schriftlichen Vertrag mündete, dessen Parteien neben dem Verlag und dem Künstler auch die beteiligten Holzschneider waren. Vereinbart wurde, dass Schnorr so rasch wie möglich 240 Entwurfszeichnungen zu liefern hatte, für die er je 50 Taler erhalten und das Recht auf Vervielfältigung allein und für immer Wigand überlassen sollte. Damit konnte das Unternehmen starten.²⁸

Die Herstellung der Holzschnitte erfolgte im Wesentlichen in der Werkstatt von August Gaber in Dresden. Mit der Drucklegung wurde im Jahre 1852 begonnen.

²⁴ Zitiert nach Kühlmann-Hodick/Gedlich, 2016 (wie Anm. 21), S. 36.

²⁵ Vgl. etwa seine dahin gehenden Bemühungen in München einschließlich des Versuchs, im Jahre 1834 über seinen Freund Christian Karl von Bunsen den preußischen Kronprinzen für eine Publikation zu interessieren, festgehalten bei Feldhaus, 1982 (wie Anm. 10), S. 10 f.

²⁶ Fuchs, 1986 (wie Anm. 10), S. 171 f., insbesondere S. 172 Anm. 20.

²⁷ Die folgende Darstellung stützt sich auf Fuchs ebd. S. 172 und Nagy, 1999 (wie Anm. 10), S. 16, jeweils m.w.N.

²⁸ Der folgenden Darstellung der praktischen Ausführung des Projekts im einzelnen liegen die Darstellungen von Feldhaus, 1982 (wie Anm. 10), S. 12 f., Fuchs, 1986 (wie Anm. 10), S. 173-175, 178-180 und Nagy, 1999 (wie Anm. 10), S. 16-21 zugrunde; teilweise davon abweichend Seeliger, 2005b (wie Anm. 10), S. 22 m.w.N.

Schnorr beteiligte sich selbst an den bei der Herstellung anfallenden Arbeiten, hatte er doch schon bei der Herstellung der Cotta-Bibel Erfahrungen mit der Holzschnitttechnik gewinnen können.²⁹ Zunächst wählte er aus seinem Fundus an Zeichnungen, von dem schon oben die Rede war und zu dem auch die bereits für die Cotta-Bibel verwendeten Blätter gehörten, welche aus, die er gelegentlich auch veränderte; auch schuf er in manchen Fällen speziell für seine eigene Bilderbibel ganz neue Entwürfe, welche sich als ausdrucksstärker und von daher qualitativ als höherwertig gegenüber den älteren zeigen. Dabei wurden diese zunächst flüchtig und nur mit ein paar Linien skizziert, dann als vollständige Komposition in Bleistift ausgeführt und nach weiteren Korrekturen als Federzeichnung fertiggestellt.³⁰ Von jeder der der weiteren Arbeit zugrunde gelegten Zeichnungen fertigte er sodann Umrisspausen an, welche in der Werkstatt von eigens dort dafür beschäftigten Zeichnern auf den Holzstock übertragen wurden. Die Zeichnung der Details und die Modellierung auf dem Holzstock übernahm Schnorr dann wieder selbst. Die Schnitte auf dem Holzstock führten sodann ausgesuchte Holzschneider aus Dresden und München durch.³¹ Über die jeweilige Qualität des fertigen Schnitts finden sich in den Tagebüchern Schnorrs persönliche Bemerkungen, welche von „vortrefflich“ bis zu „roh“ oder gar „macht mir einen wahren Schrecken“ reichen, aber auch selbstkritische Bewertungen, etwa dass es einer Zeichnung „an Leben und Einfachheit“ fehle, oder dass er sich „immer noch nicht den richtigen Vortrag im Aufzeichnen angeeignet“ habe.³² Besonders geschätzt wurde von ihm der oben schon genannte Holzschneider und Werkstattinhaber August Gaber (1823-1894), der schon an der Cotta-Bibel mitgearbeitet hatte.

Die Herausgabe der Bibel in 240 Holzschnitten, davon thematisch 160 dem Alten Testament, 80 dem Neuen Testament zugeordnet, erfolgte in 30 Lieferungen zu je acht Blättern. Dabei konnten die Kunden drei verschiedene Ausgaben wählen: eine sogenannte „Volksausgabe“ auf gewöhnlichem Papier, eine „Prachtausgabe“ auf gewöhnlichem Papier mit einer ornamentalen Umrandung der Darstellung, und schließlich eine „Prachtausgabe auf Chinapapier“, ebenfalls mit ornamentaler Umrandung der Darstellung.³³ Die Blätter enthielten unter dem jeweiligen Bild einen mit größeren Buchstaben mittig aufgetragenen Titel, darunter mit kleineren

²⁹ Weise, 2016 (wie Anm. 10), S. 27 f.

³⁰ Stefan Seeliger: Kommentar zu drei Zeichnungen zum Buch Hiob, in: Ausst. Kat. München/New York 1994 (wie Anm. 13), S. 159.

³¹ Nach Fuchs, 1986 (wie Anm. 10), S. 180 Anm. 48 sind die Holzschneider namentlich benannt bei Schahl, 1936 (wie Anm. 13), S. 106 ff.

³² So Feldhaus (wie Anm. 10), S. 13 ohne Nachweise. Weitere diesbezügliche Tagebuchnotizen finden sich bei Seeliger, 2005b (wie Anm. 10), S. 22, darunter auch eine zum Schmunzeln, bei deren Abfassung Schnorr wohl die professorale Contenance abhandengekommen ist: „Das ist wohl das schlechteste Blatt von allen. Dieser Künstler ist selbst zum Holz geworden.“

³³ Den Entwurf für die Randleisten hatte Schnorr selbst gezeichnet; sie sind näher beschrieben bei Fuchs, 1986 (wie Anm. 10), S. 173 Anm. 25. – Die allmähliche Herausgabe umfangreicher Bilderfolgen über Jahre verteilt diente vor allem auch dazu, den Kaufpreis für die einzelne Folge niedrig halten zu können (Hummel, 1983 [wie Anm. 2], S. 41).

Buchstaben einen zur jeweiligen Darstellung gehörigen kurzen Erläuterungstext, und unter diesem, wiederum verkleinert, die Angabe von dessen Fundstelle.

Die Lieferungen begannen im Oktober 1852 und zogen sich bis Dezember 1860 hin. Der ersten Lieferung war ein von Schnorr verfasstes Vorwort beigegeben. Ab der dritten Lieferung von 1853 erfolgte die Beigabe eines Textes „Zur Erklärung der Schnorr'schen Bilderbibel“ mit einem Vorwort, verfasst von dem Leipziger Theologieprofessor Bruno Lindner (1814-1876). Von der 16. Lieferung von 1857 bis zur – letzten – 30. Lieferung von 1860 erfolgte die Beigabe von Bilderläuterungen, welche der damalige evangelische Stadtpfarrer von Schwäbisch Hall, Dr. Heinrich Merz (1816-1893), nach Bemerkungen und teilweise unter Anleitung Schnorrs verfasst hatte.³⁴ Mit dieser Lieferung war das Werk zum Abschluss gekommen.

Im Dezember 1860 erschien die „Bibel in Bildern“ dann erstmals vollständig auch in Buchform, wiederum als Volksausgabe und in zwei Prachtausgaben, wie oben beschrieben. Dem kompletten Bildteil mit den 240 Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament war ein von Schnorr verfasster Text „Betrachtungen über den Beruf und die Mittel der bildenden Künste Anteil zu nehmen an der Erziehung und Bildung des Menschen, nebst einer Erklärung über Auffassungs- und Behandlungsweise der Bibel in Bildern“³⁵ vorangestellt. Außerdem war die Erläuterung von Merz mit abgedruckt.

Neuaufgaben der Einzelblätter und des Werks in Buchform erschienen – zum Teil verändert - im Verlag Wigand bis 1908.

3.3. Das Programm des Künstlers

Nunmehr soll es darum gehen, zum Verständnis des Werkes die ihm zugrundeliegende Gedankenwelt des Künstlers zu erschließen, welche ihn über eine so lange Zeit zum Schaffen und Vollenden seiner „Bibel in Bildern“ angetrieben hat. Diese Gedanken finden sich gesammelt in seinen soeben erwähnten „Betrachtungen“.

Ausgehend von der Grundidee der Nazarener, Kunst und Religion als Ganzheit zu sehen - wobei der Kunst wie schon im Mittelalter eine dienende Funktion zukommt -, sieht Schnorr in der Kunst wie auch in der Musik die Möglichkeit, wie eine eigene Sprache eine nonverbale eigene Ausdrucksform einzunehmen, welche allgemein verständlich ist. „Sie bedarf keiner Verdolmetschung, sie ist eine Weltsprache, eine Universalsprache, allen zugänglich, die Augen haben.“³⁶ Sie verfüge zwar nicht über

³⁴ Zu Merz näher Fuchs, 1986 (wie Anm. 10), S. 179 Anm. 43 f. Er war auch Redakteur des Christlichen Kunstblatts. Später in den persönlichen Adelsstand erhoben, wurde er Oberkonsistorialrat und schließlich Generalsuperintendent in Reutlingen. Als Bekannteste seiner Publikationen gilt die Aufsatzreihe „Die neueren Bilderbibeln und Bibelbilder. Eine Übersicht.“ in: Christliches Kunstblatt, 1860, S. 81-92, 105-111, 120-125, 132-144, 167-174; 1861, S. 78-93, 103-112.

³⁵ Abgedruckt in Ausst. Kat., Leipzig 1994 (wie Anm. 13), S. 73-80; im Folgenden zitiert als „Schnorr, Betrachtungen“.

³⁶ Ebd. S. 74.

die Fähigkeit „zu nämlichen Verrichtungen in Lehre, Predigt [...], wie das Wort sie besitzt,“³⁷ wolle aber auch nicht „eine andere Kraft verdrängen, sondern das Lehren und Predigen unterstützen, indem sie das Gemüt durch ihre eigentümlichen Auslegungsmittel anregt und stimmt“. Schnorr sieht also den Eigenwert seines Werkes darin, es als eigene Fassung der Bibel zu verstehen.³⁸ Das Medium „Bild“ tritt dabei an die Stelle des Mediums „Text“, ist mithin nicht bloße Illustration des Textes, sondern eigenständige Vermittlungsform des tatsächlichen Geschehens, wie es im Text auf anderer Ebene und in anderer Art vermittelt wird. So nimmt es nicht wunder, dass Schnorr keine „Bilderbibel“, sondern eine „Bibel in Bildern“ schaffen wollte, welche die Ereignisse in der Bibel in der Reihenfolge ihres Geschehens unmittelbar und nicht über den „Umweg“ des (zusätzlichen) Textes erzählen will.³⁹

Eine weitere Absicht Schnorrs zielt auf den interkonfessionellen Charakter seines Bibelwerks. Zwar steht er fest auf dem Boden des Lutherischen Protestantismus, doch verlange die von ihm gefundene Bildersprache dieses Werks als Weltsprache, ja Universalsprache, ein Überwinden konfessioneller Grenzen innerhalb des Christentums. Eine spezifisch protestantische Kunst, auch Sakralkunst, lehnt er ab und will er mit seiner „Bibel in Bildern“ nicht bedienen, vielmehr sieht er gerade in ihr ein Bekenntnis zu einem konfessionsübergreifenden, ungespaltenen Christentum.⁴⁰ Distanzieren will er sich als Künstler und Lutheraner lediglich von der evangelisch-reformierten Glaubensrichtung mit ihrer bilderfeindlichen Einstellung, wie es schon Luther getan hatte.⁴¹

Die für die praktische Verwirklichung seines Vorhabens unabdingbare Stoffauswahl nur des Wesentlichen machte eine Schwerpunktbildung erforderlich. Diese zeigt sich dann, wenn man die Bilder zu Einzelthemen zusammenfasst, wie es etwa Christine Reents vorgenommen hat.⁴² Schnorr will in seinem Werk vom ersten Schöpfungstag im Alten Testament bis zum Geschehen der Offenbarung des Johannes am Ende des Neuen Testaments die gesamte Bibel und damit die Menschheitsgeschichte umspannen und so dazu beitragen, dass der Mensch sich selbst erkenne. Denn „keine andere Geschichte zeigt uns in plastischer Anschaulichkeit und Deutlichkeit wie die biblische, was es um den Menschen sei. Keine zeigt wie sie des Paradieses Lust und Segen, Versuchung und Sünde, Strafe, Fluch und Tod [...]. Für jeden menschlichen Zustand, für alle Vorkommnisse des Lebens bietet sie ein Bild oder Gleichnis.“⁴³ Das erfordere dann aber auch, dass die Bibel in ihrem Gesamtumfang dargestellt werde und nicht allein auf das Neue Testament oder gar nur einzelne

³⁷ Ebd. S. 75, ebenso das folgende wörtliche Zitat.

³⁸ Jochen Birkenmeier: Luther und Schnorr. Julius Schnorr von Carolsfelds „Bibel in Bildern“ als Übersetzung in die Originalsprache Kunst, in: Ausst. Kat., Eisenach 2016 (wie Anm. 10), S. 69-89, hier S. 82 f.

³⁹ Derartige „Bilder-alben“ waren indes nicht eine Erfindung Schnorrs; es gibt sie in Deutschland bereits seit dem 16. Jahrhundert, s. die Beispiele bei Hummel, 1983 (wie Anm. 2), S. 41.

⁴⁰ Vgl. seine Tagebuchnotiz vom 13. Mai 1854, zitiert bei Birkenmeier, 2016 (wie Anm. 38), S. 85 f.

⁴¹ „Ob aber das die bilden stürmer werden verdamnen, da liegt mir nichts an. Sie bedürffen unser lere nichts. So wollen wir yhr lere nicht und sind also beide gescheiden.“ (zitiert nach Birkenmeier ebd. S. 86).

⁴² Reents, 1999 (wie Anm. 13), S. 23 f., auf einen Blick bei Reents/Melchior, 2011 (wie Anm. 5), S. 332.

⁴³ Schnorr, Betrachtungen (wie Anm. 35), S. 77.

Schwerpunkte desselben, wie die Geburt Christi oder die Passion, beschränkt bleibe. So, wie die Bibel als Ganzes dem Menschen den Spiegel der Wahrheit vorhalte,⁴⁴ müsse sie auch in ihrem ganzen Umfang bildlich gegeben werden. Die Forderung der Vollständigkeit seines biblischen Bilderzyklus hält Schnorr deshalb „für wesentlich und deren Befriedigung für unausweichlich.“⁴⁵

Natürlich bediente sich der Künstler Vorbildern, die er zu der Gestaltung seiner eigenen Blätter heranzog. Er selbst nennt dafür ganz allgemein Werke Raffaels, Michelangelos und anderer Italiener.⁴⁶ Präzisiert hinsichtlich seiner Bibel in Bildern hatte er das schon in dem bereits vorher zitierten Brief an seinen Vater vom 10. Oktober 1824,⁴⁷ er spricht dort von den „Logen des Raphael“,⁴⁸ also dessen Loggien im Vatikan. Dürer nennt er hier hingegen nicht, obschon Einigkeit in der Forschung besteht, dass ihm in den das Gesamtwerk abschließenden Blättern zur Apokalypse jene von Dürer vor Augen waren, die er auch eingehend studiert hatte.⁴⁹ Bei diesen Vorbildern blieb es aber nicht. So machte Irmgard Feldhaus darauf aufmerksam, dass sich Schnorr bei einer Bleistiftzeichnung mit dem Thema „Die Erschaffung Evas“ offenbar an der Darstellung des gleichen Themas durch Lorenzo Ghiberti auf der Paradiestür des Baptisteriums in Florenz orientiert hatte.⁵⁰ Diese Bleistiftzeichnung wurde dann in die „Bibel in Bildern“ übernommen. Otto Eberhardt wiederum hat nachweisen können, dass Schnorr auch einzelne Szenen der sogenannten „Dilherr-Bibel“ von 1710 nachempfunden hat.⁵¹ Und schließlich verwies Hildegard Fuchs auf die Vorbildfunktion niederländischer Romanisten, unter anderen Joos van Winghe (1542/44-1603) und Abraham Bloemart (1564-1651), welche Schnorr zum Vorbild gedient hätten, was Schahl in seiner Monographie nachgewiesen habe.⁵²

Ziel der „Bibel in Bildern“ ist für Schnorr „Bildung und Erziehung der Jugend und des Volkes.“⁵³ Dabei hat er „hauptsächlich Nicht-Künstler im Auge“⁵⁴ und will mit seinen „Betrachtungen“ denjenigen, „welche etwa im Hause oder in den Schulen meine Bilder der Jugend in die Hände geben wollen, einige Worte der Verständigung über künstlerische Art und Darstellungsweise [...] sagen.“⁵⁵ Solch ein pädagogischer Impetus war auch anderen biblischen Illustrationen und Bildfolgen der Nazarener zu eigen. Und ebenso entsprach es den Absichten der Lukasbrüder, ihr Gedankengut

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Ebd. S. 79 f.

⁴⁶ Ebd. S. 77.

⁴⁷ S. oben 3.2.

⁴⁸ Zitiert nach Kühlmann-Hodick/Gedlich, 2016 (wie Anm. 21), S. 35.

⁴⁹ Für alle Kühlmann-Hodick/Gedlich ebd. S. 37 sowie ein Tagebucheintrag Schnorrs vom 18. August 1860, zitiert von dens. ebd. Vertiefende Beispiele zu Schnorrs Dürer-Rezeption bringen Fuchs, 1986 (wie Anm. 10), S. 198 f. und Grund, 2006 (wie Anm. 11), S. 22.

⁵⁰ Feldhaus, 1982 (wie Anm. 10), S. 6-8.

⁵¹ Eberhardt, 1998 (wie Anm. 13).

⁵² Fuchs, 1986 (wie Anm. 10), S. 180 Anm. 50.

⁵³ Schnorr, Betrachtungen (wie Anm. 35), S. 77.

⁵⁴ Ebd. S. 80.

⁵⁵ Ebd., ebenfalls dort die beiden folgenden wörtlichen Zitate.

so weit als möglich zu verbreiten. Deshalb hält Schnorr auch den Holzschnitt für ein weit zu verbreitendes „Volksbuch“ vorrangig vor dem Kupfer- oder dem Stahlstich für geeignet. Denn der Holzschnitt mache es möglich, „in kräftigen, frischen Zügen dem Volke die heilige Weltgeschichte (der Bibel) vor Augen zu halten.“⁵⁶ Wissen der Zeichner nämlich, immer den einfachsten Zug für den Ausdruck seiner Gedanken zu finden, bleibe er immer lebendig und sprechend in der Führung seiner Linien, so gebe der Holzschnitt in größerer Unmittelbarkeit als andere Vervielfältigungsmittel den künstlerischen Ausdruck wieder, und das bei der ihm eigenen Möglichkeit, „fast ins Unendliche zu produzieren.“

3.4. Die Rezeption des Werkes

Die Reaktionen auf die ersten Lieferungen der „Bibel in Bildern“ fielen überwiegend positiv aus. Das gilt zunächst für die Rezensionen in deutschen Zeitschriften. Als Beispiel sei angeführt die Besprechung von Philipp von Nathusius im „Volksblatt für Stadt und Land“ von 1852: Hier kündete der Rezensent⁵⁶ von der „rechten Freude“, die die Anzeige der ersten Lieferung des Projektes mit sich bringe, und lobte die „gute, kernige Bilderbibel, vollständig und anschaulich,“ zugleich „wohlfeil und von künstlerischem Geschmacke“. Auch im Ausland wurde das Werk wohlwollend aufgenommen. In England machte Schnorr von Carolsfelds Freund, der preußische Gesandte Christian Karl von Bunsen, die vornehme Londoner Gesellschaft mit dem Werk bekannt.⁵⁷ Dies wiederum führte zu einer ersten englischen Werkausgabe, der weitere folgen sollten.⁵⁸ Auch in Frankreich war das Werk bereits in der Zeit der Einzellieferungen gefragt.⁵⁹ Allerdings wurde es dort dann seit 1866 durch die Bilderbibel Gustave Dorés (1832-1883) verdrängt.⁶⁰

Nichtsdestoweniger gab es auch negative Reaktionen. Diese beruhten im wesentlichen darauf, dass einzelne Darstellungen – z. B. das Blatt „Tobias und Sara verbringen ihre Hochzeitsnacht im Gebet“ – für „anstößig“ befunden wurden. Mit dieser Begründung weigerte sich das Sächsische Ministerium, den dortigen Schulen Schnorrs Bilderbibel zum Bezug zu empfehlen; in Mecklenburg wurde 1855 den Schulen die Anschaffung ausdrücklich verboten.⁶¹ Ferner warf das Werk zu Anfang keinen bedeutenderen Gewinn ab, das galt insbesondere für die Prachtausgaben, deren Absatz äußerst gering war.⁶²

Schnorr sah sich daraufhin veranlasst, in seinen erst 1860 erschienenen „Betrachtungen“ auf die angebliche Unmoral einzelner Blätter aus seiner Sicht einzugehen. Er schrieb dazu: „Nur darauf will ich bei dieser Gelegenheit aufmerksam

⁵⁶ Zitiert jeweils nach Nagy, 1999 (wie Anm. 10), S. 17; weitere positive Stimmen ebd. S. 18.

⁵⁷ Feldhaus, 1982 (wie Anm. 10), S. 15.

⁵⁸ Fuchs, 1986 (wie Anm. 10), S. 174 Anm. 33. Noch 1958 kam es zu dem Nachdruck einer Auswahl von Bildern der Bilderbibel durch einen Londoner Verlag (ebd.).

⁵⁹ Fuchs ebd.

⁶⁰ Ebd. – „La Sainte Bible“ von Gustave Doré erschien 1866 in zwei Bänden.

⁶¹ Vgl. Fuchs, 1986 (wie Anm. 10), S. 174.

⁶² Fuchs ebd.

machen, dass in einer Geschichte des Menschen die Darstellungen seiner Verirrungen nicht fehlen dürfen. Wem die Wahl einiger Gegenstände, z. B. die Versuchung Josephs durch Potiphars Weib oder David, welcher Bethseba erblickt, anstößig sein könnte, der möge bedenken, dass mit ihrer Hinweglassung die Spitzen bedeutender Erzählungen abgebrochen würden, in der Reihenfolge Lücken und Undeutlichkeiten entstünden, die den plastischen Eindruck des Ganzen schwächen, die Erreichung eines wesentlichen Ziels der Darstellungen geradezu vereiteln würden. Es sind aber bedenkliche Gegenstände von mir nicht aufgesucht und nur da aufgenommen worden, wo ihre Behandlung unerlässlich schien. Und die Art ihrer Darstellung wird unter allen Umständen zeigen, dass dem sittlichen Ernste nicht zu nahe getreten ist.“⁶³

Die „moralischen Bedenken“ – heute beim Betrachten der Bilder nur schwer nachvollziehbar - vermochten in der Folgezeit am großen Erfolg der Schnorr'schen „Bibel in Bildern“ nichts zu ändern.⁶⁴ Sie war nach einhelliger Ansicht in der Literatur zusammen mit Dorés Werk die meistverbreitete Bilderbibel in Europa.⁶⁵ Im Jahr 1909, also mehr als 35 Jahre nach Schnorr's Ableben, wurden die Bilddarstellungen Schnorr's erstmals auch für eine katholische Bibelausgabe übernommen, so dass er sein Ziel, das gesamte christliche Volk, Protestanten wie Katholiken, zu erreichen, als verwirklicht hätte sehen können.⁶⁶ Bei diesem Bibelprojekt mit dem Titel „Katholische Bilderbibel des Alten und Neuen Testaments“ kam es verständlicherweise zur Ersetzung der lutherischen Texte durch solche katholischer Theologen.⁶⁷ Doch dabei blieb es nicht:⁶⁸ Zum einen wurde der Name Schnorr von Carolsfelds als Verfasser der Bilddarstellungen mit keinem Wort genannt, vermutlich, weil er Protestant war. Zum anderen wurden offenbar aus „moralischen“ Gründen sechs Darstellungen der Schnorr-Bibel getilgt und eine Reihe anderer „schanverletzender Blößen“ einzelner Figuren unkenntlich gemacht oder mit Drapierungen verdeckt. Endlich wurden zwei neugeschaffene Graphiken eingefügt: „Die Verheißung des Primates“ und „Petrus der oberste Hirt“; dies geschah klar zur Unterstützung des zuvor vom Ersten Vatikanischen Konzil (1869/70) mehrheitlich beschlossenen Primats des Papstes und dessen Unfehlbarkeit. Erst in der bald darauf herausgebrachten Neuauflage wurde wenigstens auf der Titelseite Schnorr als Bildautor genannt und sowohl seine Persönlichkeit und seine künstlerische Leistung hervorgehoben;⁶⁹ die beiden neu eingefügten Bilder wurden durch andere ersetzt. Ansonsten aber blieben die aus Prüderie vorgenommenen Änderungen und Eingriffe erhalten.

⁶³ Schnorr, Betrachtungen (wie Anm. 35), S. 77. Vgl. auch Reents, 1999 (wie Anm. 13), S. 32.

⁶⁴ Vgl. zu den weiteren Editionen von 1861 bis 1908 Nagy, 1999 (wie Anm. 10), S. 19-21; ferner Reents, 1999 (wie Anm. 13), S. 32.

⁶⁵ Für alle Grund, 2006 (wie Anm. 11), S. 24.

⁶⁶ Ebd.

⁶⁷ S. näher Feldhaus, 1982 (wie Anm. 10), S. 20.

⁶⁸ Zum Folgenden im einzelnen Feldhaus, ebd. S. 21, ihr folgend Birkenmeier, 2016 (wie Anm. 38), S. 86-88.

⁶⁹ Einzelheiten bei Feldhaus, 1982 (wie Anm. 10), S. 22.

In einer Gesamtbetrachtung aller Umstände wird man sich gleichwohl vor Augen halten müssen, welche zusätzliche Popularität dem Bibelbildwerk Schnorrs durch die Veröffentlichung als nunmehr auch offizielle katholische Publikation zugewachsen ist.⁷⁰

Seitens der Kunstgeschichtswissenschaft folgten auf eine freundliche Aufnahme im 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in der Zeit nach 1945 aber auch kritische Stimmen, welche eine mangelnde Frische und Lebendigkeit der Bilder und dazu eine gewisse Monotonie monierten; andererseits scheint sich zwischenzeitlich eine positivere Neubewertung abzuzeichnen.⁷¹

3.5. Weitere Popularisierung und Trivialisierung

Schnorrs „Bibel in Bildern“ wurde schon bald nicht allein bei Fachleuten und kunstaffinem Bürgertum als künstlerisch herausragende Leistung empfunden. In ihren verschiedenen Neuauflagen und sonstigen Editionen fand sie in der evangelischen wie auch der katholischen religiösen Literatur ihren Platz und entfaltete ganz so, wie es ihr Schöpfer sich gewünscht hatte, eine Breitenwirkung in alle Schichten hinein, bei jung und alt. Denn sowohl als immer wieder verlegte Originalausgabe als auch in einer Fülle von Schulbibeln, Kindergebetbüchern, Erbauungsbüchern und Zeitschriftenillustrationen, welche den Schnorrschen Bilderschatz verwerteten, wurden ihre Darstellungen mehr und mehr zu Allgemeingut.⁷² Um die Wende vom 19. ins 20. Jahrhundert stieg die Produktion von Bibelbildern allgemein stark an; auch viele neue Verlage reproduzierten zur Buchillustration mehr oder weniger künstlerisch qualitätsvolle Vorlagen.⁷³ Auch Wandbilder für den schulischen oder auch zum künstlerischen Gebrauch wurden herausgegeben, so bereits 1875 30 Bilder aus der Schnorr-Bibel, bis 1930 kamen noch einmal 15 hinzu.⁷⁴ Nicht im einzelnen aufzuzählen sind im Rahmen der vorliegenden Arbeit die zur Breitenwirkung der „Bibel in Bildern“ Schnorrs ebenfalls beitragenden Verwendungen ihrer Bilder für Bilderbögen, Papierkrippen, Kalender und Postkarten, Andachts- und Sterbebildchen bis hin zu kunsthandwerklichen

⁷⁰ So zu Recht auch Feldhaus ebd. S. 22 f.

⁷¹ Einen kurzen Überblick über das Meinungsbild bietet Wittekind, 1997 (wie Anm. 13), S. 326 m.w.N.

⁷² Umfassend hierzu Nagy, 1999 (wie Anm. 10), S. 43-93, 128-188. Vgl. dazu auch Metken, 1977 (wie Anm. 10), S. 368 m. w. N. sowie Reents, 1999 (wie Anm. 13), S. 37-41. Ein Beispiel bringt noch Feldhaus, 1982 (wie Anm. 10), S. 83. Plastisch zur massenhaften Verbreitung der „Bibel in Bildern“ auch Peter H. Feist, in: ders.: Julius Schnorr von Carolsfeld und die Spannung zwischen Auftrag und persönlichen Absichten, in: Vogel (Hg.), 1996 (wie Anm. 10), S. 25-31, hier S. 30: „Seine [=Schnorrs] Verbildlichungen biblischer Szenen prägten sich durch ihre massenhafte Verbreitung förmlich ins Unterbewusstsein ein. Sie wurden zum ikonographischen Normalfall, zum Erwartungsmuster.“

⁷³ Koller, 1991 (wie Anm. 13), S. 203. - Zu nennen ist dabei auch die ab 1906 erschienene, von Jakob Ecker bearbeitete Schulbibel mit nazarenisch nachempfundenen Illustrationen Philipp Schumachers (1866-1940), welche wohl die größte Verbreitung aller jemals erschienenen biblischen Schulbuchillustrationen aufweist (Koller ebd.). Aus bildungsgeschichtlicher Sicht vgl. die erschöpfende Behandlung des biblischen Anschauungsbildes bei Ringshausen, 1976 (wie Anm. 5), S. 288-330, sowie zur Illustration von Religionsbüchern ebd. S. 331-399 und Nagy, 1999 (wie Anm. 10), S. 116-127. Zu beiden Aspekten jetzt auch Reents/Melchior, 2011 (wie Anm. 5), S. 360-464, 476-566.

⁷⁴ Koller, 1991 (wie Anm. 13), S. 203. - Zu weiteren künstlerischen Bibelzyklen des 20. Jahrhunderts und weiteren Bibelillustrationen s. Koller ebd. S. 203-210, und Hummel, 1983 (wie Anm. 2), S. 38 f., 43, 134-166.

Arbeiten.⁷⁵ Hier gesellte sich zur Popularisierung bisweilen die Trivialisierung: Es entstand anstelle seriöser Reproduktionen auch billige Massenware mit mangelnder Druckqualität und – noch schlimmer – mit „Bearbeitungen“ der Schnorrnschen Originalvorlagen.⁷⁶

4. Ein Bildbeispiel: „Der Israeliten Rettung und der Egypter Untergang im rothen Meer“ (Blatt Nr. 51)

Um einen praktischen Eindruck von Schnorr's Werk zu gewinnen, sei abschließend beispielhaft das Blatt Nr. 51 der „Bibel in Bildern“ näher betrachtet (Abb. 1). Es gehört zu den relativ spät entworfenen Bildern und handelt von der wunderbaren Rettung des Volkes Israel beim Durchzug durch das Rote Meer auf der Flucht vor der Streitmacht der Ägypter, wie sie im Buch Exodus, dem 2. Buch Mose, im Alten Testament der Bibel erzählt wird (Ex 14,5-15,21).



Abb. 1 Julius Schnorr von Carolsfeld, Rettung der Israeliten im Roten Meer, Bibel in Bildern, Dat. 1860

⁷⁵ Alles erschöpfend – im wahrsten Sinne des Wortes - zusammengestellt von Nagy, 1999 (wie Anm. 10), S. 192-262.

⁷⁶ Zum Begriff der Trivialisierung in den Künsten allgemein s. Walter Wiora: Vorwort, in: Triviale Zonen in der religiösen der Kunst des 19. Jahrhunderts, hg. von dems., Frankfurt am Main 1977, S. VII-XI, hier S. IX. Vgl. daneben auch Hans Gerhard Evers: Kann die historische Kirchenbaukunst des 19. Jahrhunderts als Trivialkunst verstanden werden?, ebd., S. 179-198, hier S. 179, 196 f.; ferner noch Metken, 1977 (wie Anm. 10), S. 373-376, 386.

4.1. Überblick

Wiedergegeben ist die Szene, in welcher Mose zum zweiten Mal mit der rechten Hand seinen Stab über das Meer streckt, woraufhin das Meer an seinen alten Platz zurückflutet, und die gesamte Streitmacht des Pharao, die den Israeliten durch den trockenen Meeresboden nachgesetzt hatte, bis zum letzten Mann ertrinkt (Ex 14,26-31). Mit hineingenommen ist die Reaktion der Prophetin Mirjam, die an der Spitze der Frauen des durchs trockene Meer gezogenen Volkes Israel mit einer Pauke und Tanz dem Herrn ein Loblied für seine Rettungstat anstimmt (Ex 15,20 f.).

Das Blatt Nr. 51 präsentiert sich dem Betrachter mit folgenden unter das eigentliche Bild gedruckten schriftlichen Hinweisen:

Zunächst steht als Untertitelung der dargebotenen Szene folgender Text: „Der Israeliten Rettung und der Egypter Untergang im rothen Meer.“ Eine Zeile tiefer folgt in kleinerem Druck als Kurzbeschreibung der im Bild gegeben Szenerie: „Also half der HERR Israel an dem Tage vor der Egypter Hand. Und sie sahen die Egypter todt am Ufer des Meers, und die große Hand, die der HERR an den Egyptern erzeiget hatte. Und das Volk fürchtete den HERRN, und glaubten ihm und seinem Knecht Mose.“ Wiederum eine Zeile tiefer und in noch kleinerem Druck findet sich sodann die Angabe der entsprechenden, nicht ganz exakt wiedergegebenen Bibelstelle: „II Mose, Cap. 14, v. 30, 31.“

4.2. Bildbeschreibung im Einzelnen

Die Wirkung der Schnorr'schen Zeichnung auf den Betrachter sollte durch die von Schnorr persönlich beeinflusste und dann autorisierte beigegebene Bildbeschreibung von Heinrich Merz nicht nur ergänzt, sondern gesteigert werden.⁷⁷ Um das zu demonstrieren, sei an dieser Stelle einer eigenen Bildbeschreibung jene von Merz gesetzt:⁷⁸

„[...] Aber auf Gottes Befehl hob der unerschrockene Mann seinen Stab auf und reckte seine Hand über's Meer und Gott theilte es von einander durch einen starken Ostwind und Israel ging trocken durch in einer Nacht. Eine gegen die Aegypter hin dunkle, gegen das Volk Gottes hin helle Wolkensäule leuchtete den letztern. Der Herr aber, der in der Wolkensäule seinen Kindern zur Hülfe gegenwärtig, seinen Feinden widerwärtig war, warf Schrecken und Unordnung in das Aegypterheer, als es mitten im Meere nachjagte. Eben als sie zurückfliehen wollten, muss Moses abermals den Stab über das Meer ausrecken, das Meer kehrt in sein Bett zurück und nicht ein Mann entkommt. Dem Könige dort hilft sein Streitwagen nichts, in Ohnmacht erleicht er und sinkt mit erhobenem Speere zurück vor Schrecken, als er Moses erblickt. Der Soldat da vorne klammert sich vergebens an den Hals eines Streitrosses; heulend und jammernd werden die händeringenden Aegypter von den

⁷⁷ Vgl. Fuchs, 1986 (wie Anm. 10), S. 195.

⁷⁸ Heinrich Merz: Erklärungen zu der Bibel in Bildern von Julius Schnorr von Carolsfeld, Nr. 51, https://katalog.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schnorr_von_carolsfeld1860bd2/0087 [30.01.2021].

Wogen überschlagen und todt werden sie von den Wellen an´s Ufer getrieben, über welchem Moses neben der Wolkensäule in erhabener Ruhe steht, mit dem Gottesstabe dem Meere gebietend, mit dem Zeigefinger den König bedräuend. Israel aber ist gerettet. Die letzten haben das Ufer erreicht, im Emporklimmen hilft der junge Mann seinem zusammensinkenden Vater auf, während er die auf seiner Schulter getragene Tochter den Fuß zum sichern Boden niedersetzen lässt. Die Mutter mit dem Jüngsten in den Armen schaut ängstlich sorgend nach dem erretteten Vater zurück. Die älteste Tochter trägt mit dankbar zum Himmel gerichtetem Blicke das mitgerettete, sie liebkosende Brüderlein. Das ist ein Gemisch von Furcht und Wonne der Errettung, ein Vorwärtseilen und Rückwärtsblicken vom hohen Uferberge in das grause Wunder. Hinter Moses liegt Aaron anbetend auf den Knien. Ebenso dankt vorn unter dem Haufen eine Gerettete mit gefalteten Händen ihrem Gott. Mirjam aber, die Schwester Mosis, hat die mit Schellen besetzte Handpauke ergriffen, und hebt in heiliger Begeisterung an: ‚Singet dem Herrn, denn er hat eine herrliche That gethan, Mann und Ross hat er ins Meer gestürzt [...]‘. Und ihr nach hebt eine andere junge Frau entzückten Auges die Hände weit ausgebreitet zum Himmel, um laut mit einzustimmen in das Dank- und Siegeslied.“

4.3. Zum Bildaufbau

Nachdem der Inhalt des Bildes anhand seiner wesentlichen Einzelheiten von Merz so beschrieben ist, dass sich der Betrachter zurechtfinden kann, sollen nunmehr formale Gesichtspunkte betrachtet werden. Dabei sei mit dem Bildaufbau begonnen und dessen Wirkung auf den Betrachter aufgezeigt.

Schnorr gliedert seine bildliche Darstellung in drei Teile auf. In der Bildmitte steht auf einem Felsvorsprung dominant und hoch aufgerichtet Mose, der von der ebenfalls vertikal gehaltenen Wolkensäule hinterfangen wird; auf seinem üppig gekräuselten Haupthaar zeigt sich sein charakteristisches Kennzeichen: die beiden Lichtstrahlen auf seinem Kopf oben (Cornua, Hörner), welche er eigentlich nach der Erzählungsreihenfolge der Bibel erst später erhalten wird (s. Ex 34, 29-35). Seine Gestalt teilt die Darstellung in zwei Räume: rechts die Menge des Volkes Israel, die sich gerade auf das bergige Meeresufer hinaufgerettet hat, links das tobende Meer, in welchem die ägyptische Streitmacht, mit dem lanzenschwingenden Pharao in einiger Entfernung am linken Bildrand, erfolglos mit den Wassermassen kämpft. Vor dem Soldaten mit dem Streitross liegt schräg am dunklen Ufer der Körper eines weiteren, lanzenbewehrten Soldaten, sterbend oder bereits tot; seine linke Hand hängt schlaff über einem Felsen des Ufers. Er hat es nicht mehr geschafft, sich auf das Ufer hinauf in Sicherheit zu bringen. Die rechte Menschengruppe, deren Figuren sich dem Gesetz der Perspektive gehorchend nach hinten immer mehr verkleinern, weist ihrerseits in sich eine Binnengruppierung auf: Die Familiengruppe rechts im Vordergrund mit dem jungen Mann, seinem Vater und seiner Frau mit ihren Kindern, ist als Blickfang bis an den unteren Bildrand gesetzt. Der Mittelgrund gehört der nach rechts aufwärts strebenden Mirjam mit Schellentrommel und Schlegel, gefolgt von der anderen, Jahwe mit erhobenen Armen preisenden weiblichen Gestalt. Im

Hintergrund schließlich finden sich Aaron mit der Mitra des Hohenpriesters und weiteres Volk, das sich mehr und mehr nach hinten verliert und dabei die Horizontlinie, welche als Übergang vom Meer zum Himmel an der linken Bildhälfte sichtbar ist, verdeckt.

In diesem Aufbau zeigen sich nun zwei gut erkennbare Schrägachsen: eine vom dunkel gehaltenen Rücken des Vaters von links unten bis zum rechten Arm Mirjams mit dem Trommelschlegel nach rechts oben, eine weitere vom linken Fuß des Mose leicht nach links aufwärts bis zum ertrinkenden Pharao mit seinem Speer. Eine vertikale Mittelachse findet sich in der hochaufgerichteten Mosefigur. Derart divergierende Achsen dienen dazu, Spannung aufzubauen und Dramatik zu erzeugen.

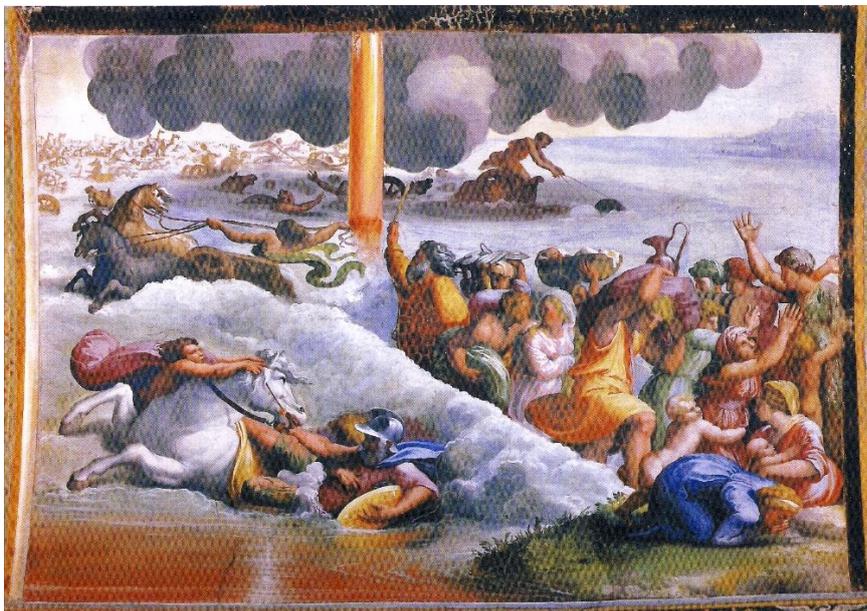


Abb. 2 Raffael und Mitarbeiter, Rettung der Israeliten im Roten Meer
Vatikan, Loggien, Dat. 1519

Nimmt man sich zum Vergleich das thematisch entsprechende Fresko Raffaels in den Loggien des Vatikans vor (Abb. 2), so findet sich in Schnorrs Schilderung der gleichen Szene eine doch ziemlich abweichende Komposition. Zwar flutet auch im Fresko das Meer auf der linken Seite der Darstellung in sein Bett zurück und reißt die Streitmacht des Pharao mit sich, und es befindet sich auch das Ufer mit den geretteten Israeliten in der rechten Bildhälfte, jedoch erscheint das Ufer nicht deutlich erhöht und Mose figürlich nicht so herausgehoben. Dafür steht dort im Zentrum eine Flutwelle mit weißer Gischt, welche sich bei Schnorr nicht finden lässt. Man wird sagen können, dass Schnorr in seiner Darstellung die Gewichtung der einzelnen agierenden Gruppen neu vorgenommen und den Schwerpunkt massiv auf Mose und das gerettete Volk verlagert hat.

Weitere Vorbilder für die Darstellung Schnorrs lassen sich nicht finden; das gilt etwa für die thematisch entsprechende Szene der Cotta-Bibel, die mit dem hier betrachteten Blatt Nr. 51 der „Bibel in Bildern“ keinerlei Ähnlichkeit aufweist.

4.4. Die Gestaltung der Figuren

Sorgen, wie soeben dargestellt, bereits die divergierenden Achsen innerhalb des Bildes für Bewegung, so wird dies durch die dynamische Behandlung der Körperdarstellungen fortgesetzt. Das beginnt augenfällig links unten mit dem sich verzweifelt an den Hals eines – seines? – Pferdes anklammernden ägyptischen Krieger. Es steigert sich noch in der Figurengruppe rechts ganz im Vordergrund, in der sich die Figuren in der Vorwärtsbewegung geradezu miteinander verschlingen. Man denkt hier an die sogenannten Raptus-Gruppen in Manierismus und Frühbarock, ja sogar eine Erinnerung an die berühmte antike Laokoongruppe kommt auf. Schnorr führt hier sein überlegenes zeichnerisches Können vor, indem er die soeben angelandete Familie genau so anatomisch perfekt wie perspektivisch korrekt aus verschiedenen Ansichten darbietet. Gleichzeitig werden die Einzelfiguren der geretteten Israeliten, ohnehin schon jede für sich dramatisch gestaltet, im Zusammenwirken so dynamisiert, dass ein geradezu unwiderstehlicher Zug nach rechts oben entsteht. Dieser kontrastiert mit der geradezu stoischen Körperhaltung des Mose und der ruhigen Vertikalität der Wolkensäule hinter ihm; die letztere lässt in ihrer Aufwärtsbewegung den Blick des Betrachters direkt nach oben aus dem Bild hinaus schweifen. Der Bereich links daneben hinwiederum führt noch deutlicher durch die Bewegungsrichtung des fliehenden Pferdes und des sich anklammernden Kriegers den Betrachter links aus dem Bild. Solche sichtbar gemachten Fliehkräfte aus dem eigentlichen Bildgeschehen hinaus steigern nochmals die Spannung beim Betrachter.

Die einzelnen Figuren selbst gehorchen zwar dem nazarenischen „Diktat der Linie“⁷⁹ und sind aus dem Umriss heraus entwickelt, sind aber nicht nach Art der Nazarener in sich flach gehalten. Vielmehr gewinnen sie durch ein System von Parallel- und Kurzschräffuren, längeren oder kürzeren, dichteren oder weniger dicht aufgetragenen Strichelungen, die den Konturen eingeschrieben sind,⁸⁰ eine entschieden plastische Form und tragen allein deshalb schon zur Raumtiefe bei. Erst recht bewirkt dies die vom Künstler gewählte Lichtregie: Von einer externen Lichtquelle rechts vorne aus werden manche Körper hell ins Licht gesetzt, wie der junge Vater rechts ganz vorne, oder die mittige Mosefigur, oder der mit dem Pferd fliehende Soldat links unten. Dem kontrastieren dann mehr oder weniger dunkle (Halb-)Schattenpartien, welche zusammen mit dem hellen Licht effektiv für die Bewegung des Geschehens sorgen. Unterstützt wird dies noch dadurch, dass Schnorr durch eine Betonung markanter physiognomischer Details seinen Figuren zu einer Erweiterung und Steigerung des

⁷⁹ Pia Müller-Tamm: „...durch Tradition gegeben und geheiligt.“ Das Kunstprinzip der Nazarener und die Bedeutung der Handzeichnung, in: Bestandskatalog Berlin, 1993 (wie Anm. 6), S. 3-25, hier S. 21

⁸⁰ Norbert Suhr: „Einer der besten Zeichner des 19. Jahrhunderts.“ Zur Zeichenkunst Julius Schnorrs von Carolsfeld, in: Ausst. Kat. München – New York, 1994 (wie Anm. 13), S. 9-21, hier S. 15.

Ausdrucks verhilft.⁸¹ So präsentieren sie sich insgesamt in geradezu barockem Pathos.⁸²

4.5. Schnorrs Vorliebe für Kampf und Krieg

Es ist bekannt, dass Schnorr seit seiner Jugend eine gewisse Vorliebe für kriegerischen Kampf zu Eigen war, und er es bedauerte, aufgrund entgegenstehender persönlicher Umstände nicht persönlich an den Befreiungskriegen zu Anfang des 19. Jahrhunderts teilgenommen zu haben.⁸³ Diese Affinität zu Kampf und Krieg fand nicht nur ihren Ausdruck in seinem Gesamtwerk mit etlichen von ihm gewählten kriegerischen Bildthemen in allen Gattungen, sondern auch in der Themenwahl zu seiner „Bibel in Bildern“. So erscheinen dort allein zum Alten Testament immerhin 31 von insgesamt 160 Bildtafeln – also über zwanzig Prozent - , die unverhohlenen kriegerische Gewalt nicht nur zeigen, sondern ihr auch gehörigen Raum geben. Dabei geschieht das immer nach dem gleichen Muster: Die jeweiligen Helden, in unserem Beispiel Mose und das Volk Israel, sind „die Guten“, welche todesmutig in der Kraft des göttlichen Geistes kämpfen, während die jeweiligen Feinde, hier die Ägypter, „die Bösen“ geben und deshalb als abstoßend und widerwärtig, heulend und jammernd charakterisiert werden.

Geht man von der beabsichtigten Breitenwirkung der „Bibel in Bildern“ aus, wird man nicht umhin können zu konstatieren, dass hier ganz allgemein ein Freund-Feind-Denken transportiert wird. Das hat im kunsthistorischen Schrifttum soweit ersichtlich bisher allein Reents thematisiert, wenngleich ausdrücklich aus heutiger Sicht.⁸⁴ Wenn man dem nachgeht, zeigt es sich in unserem Beispiel in der Tat bei einer Gegenüberstellung der armseligen, hilflos und verstört fliehenden Ägypter im unteren, dunkel gehaltenen Bildbereich mit der Masse des Volkes der Israeliten auf der rechten Bildhälfte; sie sind nicht nur körperlich größer, sondern auch durchwegs mit schönen, ansehnlichen Körpern ausgestattet, in die strahlende Helligkeit gestellt, und streben aus dem Bild heraus nach oben zu weiteren Taten. Und Mose führt als Heldengestalt mit seinem hoch erhobenen Stab, dabei unterstützt durch seinen Gott Jahwe, der sich in der Wolke hinter ihm verbirgt, gleichsam Regie in dem vorgeführten Drama.

Man könnte aus diesem Bildbeispiel aber auch anderes herauslesen, indem man nämlich darauf abstellt, dass es hier allein die Ägypter sind, die die kriegerische Auseinandersetzung suchen und dabei nicht nur den unbewaffnet dargestellten

⁸¹ Vgl. Peter Märker und Margret Stuffmann: Zu den Zeichnungen der Nazarener, in: Ausst. Kat., Frankfurt am Main 1977 (wie Anm. 6), S. 181-210, hier S. 210; Koller, 1991 (wie Anm. 13), S. 203.

⁸² Vgl. Suhr, 1994 (wie Anm. 80), S. 12.

⁸³ „Als Knabe schon leidenschaftlich mit Kriegsspiel und Kriegswesen beschäftigt..., erfüllten die Kämpfe für des Vaterlandes Befreiung mich ganz. Als Preußen sich ermannte und die deutsche Jugend zum Kampfe gerufen wurde, wollte auch ich mit ins Feld ziehen. Es gelang mir aber nicht, in Wien mich frei zu machen und die Mittel für die Reise nach Preußen zu erlangen...“ (zitiert nach Reents, 1999 (wie Anm. 13), S. 33 f.).

⁸⁴ Reents ebd. S. 34, sowie etwas verkürzt dies./Melchior, 2011 (wie Anm. 5), S. 332. Ebenfalls zu Schlachtenszenen Schnorrs Suhr, 1994 (wie Anm. 80), S. 19.

Israeliten nichts anhaben können, sondern auch mit all ihrer Bewaffnung untergehen. So scheint hier die kriegerische Gewalt negativ konnotiert. Abgesehen davon erscheint es aber auch generell als problematisch, Kunst nicht in ihrem zeitlichen Kontext, sondern nach heutigen Wertmaßstäben zu beurteilen. Die durchaus heterogene bildende Kunst des 19. Jahrhunderts ist vielmehr bei stets wissenschaftlich gebotener Distanz in den jeweiligen kulturgeschichtlichen Zusammenhang ihrer Zeit einzubetten, und die Begeisterung für die Befreiungskriege war ebenso Emanation des damaligen bürgerlichen Zeitgeistes wie die Militärbegeisterung in den mittleren und oberen Gesellschaftsschichten des deutschen Kaiserreichs von 1870. Dementsprechend nahm die Historienmalerei in der traditionellen Malkunst den höchsten Rang ein, und in ihrem Rahmen fanden dann natürlich auch des Öfteren die Darstellungen „ruhmreicher“ kriegerischer Ereignisse ihren Platz, und das galt – mit Ausnahme für bereits damals schon existente Anhänger des Pazifismus – als keineswegs kritikwürdig. Dies änderte sich erst in und nach der Zeit des Ersten Weltkrieges. Im übrigen ist der Text des Alten Testaments der Bibel in seinen geschichtlichen Erzählungen reich an Schilderungen bewaffneter Auseinandersetzungen zwischen dem Volk Israel und seinen Gegnern. Daher ist es kaum vermeidbar, solchen ebenfalls einigen Raum zu geben, wenn es um die Verbildlichung des Textes geht.

4.6. Schnorr als „Religionspädagoge“

Wie kaum ein anderer Nazarener war Schnorr von Carolsfeld durchdrungen von der Zielvorstellung, gerade die Kinder und die „einfachen Leute“ durch sein Werk einer nur in Bildern „sprechenden“ Erzählung des biblischen Geschehens zu einem Verstehen, ja zum Lieben und zum Gebrauch als persönliche Richtschnur für das eigene Leben führen zu können. Zu diesem Behufe treibt er mit seinen künstlerischen Mitteln quasi selbst Theologie, Bildtheologie. Er erzählt den biblischen Text von der Errettung Israels am Roten Meer nicht nur, sondern legt ihn auch aus. Dies anhand einiger Grundelemente der Darstellung kurz zu verdeutlichen, sei abschließend versucht.

Es beginnt im Hintergrund der linken Bildhälfte, wo sich das vorne erregte Meer, oben begrenzt von der Horizontlinie, in Flächigkeit auflöst; der das Bild oben abschließende Himmel erscheint ihm fast gleichförmig. Der Betrachter wird hier auf das Chaos der Urflut aufmerksam gemacht, darauf, dass das Wort des Schöpfergottes die Chaosmächte auf ihren Platz verweist. Das kraftvolle Wirken des Allmächtigen wird ferner deutlich im Chiaroscuro, erzeugt durch die Lichtregie des Künstlers. Die ins strahlende Hell gesetzten Geretteten in der rechten Bildhälfte lassen das Dunkel des wieder in sein Bett zurückkehrenden Meeres, den Tod ihrer Feinde, auch den ihnen drohenden eigenen Tod, hinter sich. Sie ziehen schier unaufhaltsam von unten nach oben, vom Dunkel ins Licht, und werden Sinnbild der Rettung aus den Gefahren des menschlichen Daseins schlechthin durch den Allmächtigen. Es bedarf hierfür keines gewaltsamen Kampfes, nicht einmal einer Bewaffnung.

Die bedeutsamste Szene in diesem Zug der Geretteten – und bewusst setzt sie Schnorr direkt in den Vordergrund – ist jene, die uns den jungen Vater zeigt, wie er seine mehrere Generationen umfassende, sich um ihn drängende Familie umfasst und beherzt vor aller Unbill birgt. Gottes Sorge um sein Volk, sichtbar geworden im Meereswunder, wird hier nochmals vorgeführt und in den Mikrokosmos einer Familie versetzt. So wird dieser Bildausschnitt für sich selbst in nochmals gesteigerter Eindringlichkeit zur Metapher für die unendliche Geborgenheit, die durch nichts zu erschütternde Sicherheit und Gewissheit allumfassenden Schutzes, denen verheißen, die daran glauben. Schnorr will zeigen, was der Betrachter für sich erwarten kann, wenn er sich auf die Botschaft der Bibel einlässt.

5. Fazit

Im Hinblick auf die Entstehung und die anschließende Wirkung der „Bibel in Bildern“ von Julius Schnorr von Carolsfeld bis in die Gegenwart hinein wird man sich jedenfalls folgendem prägnanten Satz anschließen können: Luther machte die Bibel für das Volk verständlich, Schnorr machte sie für das Volk anschaulich.⁸⁵

Das ausgewählte Bildbeispiel kann als Beleg dafür gelten, dass jedenfalls in den späteren Zeichnungen zur „Bibel in Bildern“ die kraftvolle Bewegung und ihre die Grenze zum Pathos zumindest erreichende, wenn nicht bisweilen überschreitende Dramatik barocke Tendenzen aufweisen.⁸⁶ Bei Schnorr setzt sich, wie es Pia Müller-Tamm trefflich formuliert hat, „neben der linearen Bestimmtheit der Umriss-, der Akribik (sic!) in der Schraffurtechnik und der forcierten Realistik in der Detailschilderung, - gleichsam als zweite Stimme – allmählich die Subjektivität des Zeichners durch; seine persönliche Handschrift und Wirklichkeitswahrnehmung. Der Individualstil des einzelnen Künstlers triumphiert bald, zumal bei den stärkeren Begabungen, über den verabredeten Gemeinschaftsstil.“⁸⁷ Der letztlich rückwärtsgewandte nazarenische Gedanke einer ruhigen, von der Umrisslinie dominierten, flächig angelegten Figurendarstellung wird in der „Bibel in Bildern“ durch die künstlerisch eigenständige Haltung Schnorr von Carolsfelds, die sich in einer mitreißenden Dramatik äußert, überwunden.⁸⁸

In dem Bildbeispiel wird aber auch deutlich, wie der Künstler in seiner Umsetzung des Bibeltextes pädagogisch vorgeht, um dem Betrachter eine der zentralen Botschaften der Bibel zu vermitteln. Indem er den allumfassenden Schutz Gottes in der Gesamtdarstellung thematisiert und dann zur Bekräftigung zusätzlich noch in einer herausgehobenen Einzelszene in den intimen Raum einer Familie verpflanzt, verdoppelt er gleichsam die Einflussnahme auf Verstand und Gefühl des Empfängers dieser Botschaft und möchte so auf dessen Entscheidung, sie zu glauben,

⁸⁵ Weise, 2016 (wie Anm. 10), S. 31.

⁸⁶ Vgl. Suhr, 1994 (wie Anm. 80), S. 12.

⁸⁷ Müller-Tamm, 1993 (wie Anm. 79), S. 24.

⁸⁸ Vgl. Müller-Tamm ebd.

nachhaltigen Einfluss nehmen. Mehr als 150 Jahre nach ihrem erstmaligen Erscheinen begegnet die „Bibel in Bildern“ heute einer Gesellschaft, die sich einerseits mehr und mehr säkularisiert, in der gleichwohl andererseits das Bedürfnis der Menschen nach Schutz und Sicherheit mehr und mehr an Bedeutung gewinnt. Das eröffnet ihr auch heute noch die Chance auf eine Beachtung, die ungeachtet eigenen religiösen Empfindens zumindest der Achtung vor dem wohl bedeutendsten graphischen Werk der deutschen Romantik Rechnung trägt.

Literaturverzeichnis

1. Kataloge, Sammelbände

Adam, Gottfried/Lachmann, Rainer: Kinder- und Schulbibeln. Probleme ihrer Erforschung, Göttingen 1999

Birkenmeier, Jochen (Hg.): Die Bibel in Bildern. Zeichnungen von Julius Schnorr von Carolsfeld, Ausst. Kat., Lutherhaus Eisenach, Eisenach 2016

Faht, Manfred (Hg.): Die Zeichnungen und Aquarelle des 19. Jahrhunderts der Kunsthalle Mannheim, Bestandskatalog, Bd. 4: Nazarenische Zeichenkunst, bearb. von Pia Müller-Tamm, Berlin 1993

Gallwitz, Klaus (Hg.): Die Nazarener, Ausst. Kat., Städtische Galerie im Städelischen Kunstinstitut Frankfurt am Main, Frankfurt am Main 1977

Guratzsch, Herwig (Hg.): Julius Schnorr von Carolsfeld 1794-1872, Ausst. Kat., Museum der bildenden Künste Leipzig, Leipzig 1994

Hollein, Max/Steinle, Christa (Hg.): Religion Macht Kunst. Die Nazarener, Ausst. Kat., Schirn Kunsthalle Frankfurt am Main, Köln 2005

Hummel, Heribert (Hg.): Die Bibel in Bildern. Illustrierte Bibeldrucke des 15.-18. Jahrhunderts, Ausst. Kat., Landespavillon Stuttgart, Stuttgart 1983

Julius Schnorr von Carolsfeld, Zeichnungen. Mit Beiträgen von Stephan Seeliger, Hinrich Sieveking und Norbert Suhr, Ausst. Kat., Landesmuseum Mainz, München/New York 1994

Schnorr von Carolsfeld, Julius: Die Bibel in Bildern und andere biblische Bilderfolgen der Nazarener, Ausst. Kat., Clemens-Sels-Museum Neuß, Neuß 1982

Seeliger, Stephan: Julius Schnorr von Carolsfeld. Druckgraphik und Zeichnungen, Bestandskatalog der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Dresden 2005 (zitiert als „Seeliger, 2005a“)

Vogel, Gerd-Helge (Hg.): Julius Schnorr von Carolsfeld und die Kunst der Romantik, Greifswald 1996

Wiora, Walter (Hg.): Triviale Zonen in der religiösen Kunst des 19. Jahrhunderts, Frankfurt am Main 1971

2.Monographien

Andrews, Keeth: Die Nazarener, München 1974

Bachleitner, Rudolf: Die Nazarener, München 1976

Fuchs, Hildegard: Bibelillustrationen des 19. Jahrhunderts, Diss. phil., Erlangen 1986

Grewe, Cordula: Painting the Sacred in the Age of Romanticism, Farnham 2009

dies.: The Nazarens. Romantic Avant-Garde and the Art of the Concept, University Park, Pennsylvania State University Press, 2015

Grund, Michelle: „Die neuen Evangelisten“. Bilderbibeln und andere christlich-religiöse Graphikfolgen des späten 19. Jahrhunderts, Diss. phil., Hamburg 2006

Nagy, Sigrid: Julius Schnorr von Carolsfelds „Bibel in Bildern“ und ihre Popularisierung, Würzburg 1999

Reents, Christine/Melchior Christoph: Die Geschichte der Kinder- und Schulbibel. Evangelisch, katholisch, jüdisch, Göttingen 2011

Ringshausen, Gerhard: Von der Buchillustration zum Unterrichtsmedium. Der Weg des Bildes in die Schule, dargestellt am Beispiel des Religionsunterrichtes, Weinheim/Basel 1976

Schahl, Adolph: Geschichte der Bilderbibel von Julius Schnorr von Carolsfeld, Diss. phil., Leipzig 1936

Schindler, Herbert: Nazarener. Romantischer Geist und christliche Kunst im 19. Jahrhundert, Regensburg 1982

Schnorr von Carolsfeld, Julius: Die Bibel in Bildern, Leipzig 1860

3.Aufsätze, Lexikon-Artikel u.ä.

Assel, Jutta: Deutsche Bilderbibeln im 19. Jahrhundert. Insbesondere nazarenische Bilderfolgen zum Alten und/oder Neuen Testament, in: Schnorr von Carolsfeld, Ausst. Kat., Neuß 1982 (wie oben 1.), S. 25-40

Birkenmeier, Jochen: Luther und Schnorr. Julius Schnorr von Carolsfelds „Bibel in Bildern“ als Übersetzung in die Universalsprache Kunst, in: ders.: Ausst. Kat., Eisenach 2016 (wie oben 1.), S. 69-89

Eberhardt, Otto: Ältere Bibelillustrationen als Quellen für die Bilderbibel des Julius Schnorr von Carolsfeld, in: Das Münster, 51. Jg., 1989, S. 2-14

Evers, Hans Gerhard: Kann die historistische Kirchenbaukunst des 19. Jahrhunderts als Trivialkunst verstanden werden?, in: Wiora (Hg.): Triviale Zonen in der religiösen Kunst des 19. Jahrhunderts, Frankfurt am Main 1971 (wie oben 1.), S. 179-198

Fastert, Sabine: Schnorr von Carolsfeld, Julius, in: Neue Deutsche Biographie (NDB), Bd. 23, 2007, S. 341-343 [online-Version] ULR:<https://www.deutsche-biografie.de/pnd118609815.html#ndbcontent> [30.01.2021]

Feist, Peter H.: Julius Schnorr von Carolsfeld und die Spannung zwischen Auftrag und persönlichen Absichten, in: Vogel (Hg.): Julius Schnorr von Carolsfeld und die Kunst der Romantik, Greifswald 1996 (wie oben 1.), S. 25-31

Feldhaus, Irmgard: Julius Schnorr von Carolsfeld. Die Bibel in Bildern und andere biblische Bilderfolgen der Nazarener, in: Schnorr von Carolsfeld, Ausst. Kat., Neuß 1982 (wie oben 1.), S. 6-23

Grewe, Cordula: Biblische Antike und bildliche Vergegenwärtigung. Julius Schnorr von Carolsfeld, Gustave Doré und William Holman Hunt, in: Imagination und Evidenz. Transformation der Antike im ästhetischen Historismus, hg. von Ernst Osterkamp und Thorsten Falk, Berlin/Boston 2011, S. 260-281

Jahn, Johannes/Lieb, Stephanie: Illustration, in: Wörterbuch der Kunst, 13. Aufl., Stuttgart 2013, S. 388 f.

Koller, Gabriele: Bibelbilder und Bilderbibeln. Anmerkungen zur Entwicklung der Bibelillustration im 19. und 20. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung der Bilderbibel von Gebhard Fugel, in: Das Münster, 44. Jg., 1991, S. 201-210

Kühlmann-Hodick, Petra/Gedlich, Dirk: Die „Bibel in Bildern“. Ein Lebenswerk, in: Birkenmeier (Hg.): Ausst. Kat., Eisenach 2016 (wie oben 1.), S. 35-37

Lankheit, Klaus: Bibel-Illustrationen des Blauen Reiters, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, Jg. 1963, S. 199-207

Märker, Peter/Stuffmann, Margret: Zu den Zeichnungen der Nazarener, in: Gallwitz (Hg.): Ausst. Kat., Frankfurt am Main 1977 (wie oben 1.), S. 181-210

Merz, Heinrich: 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.

ders.: Erklärungen zu der Bibel in Bildern von Julius Schnorr von Carolsfeld, Nr. 51, https://katalog.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schnorr_von_carolsfeld1860bd2/0087 [30.01.2021]

Metken, Sigrid: Nazarener und „nazarenisch“. Popularisierung und Trivialisierung eines Kunstideals, in: Gallwitz (Hg.): Ausst. Kat., Frankfurt am Main 1977 (wie oben 1.), S. 365-388

Müller-Tamm, Pia: „...durch Tradition gegeben und geheiligt.“ Das Kunstprinzip der Nazarener und die Bedeutung der Handzeichnung, in: Faht (Hg.): Bestandskatalog Berlin 1993 (wie oben 1.), S. 3-25

Neuß, Wilhelm: Bibel-Illustration, in: Reallexikon der deutschen Kunstgeschichte, Bd. II (1939), Sp. 478-517, in: RDK Labor, URL <http://www.rdklabor.de/w/?oldid=90053> [01.12.2020]

Novotny, Fritz: Führich, Josef von, in: Neue Deutsche Biographie (NDB), Bd. 5, Berlin 1961, S. 688 [Online-Version] URL <https://www.deutsche-biographie.de/pnd11869409Xhtml#ndbcontent>

Reents, Christine: „Die Bibel in Bildern“ von Julius Schnorr von Carolsfeld. Analysen und Reflexionen zur Wirkung aus heutiger Sicht, in: Adam/Lachmann: Kinder- und Schulbibeln, Göttingen 1999 (wie oben 1.), S. 13-41

Schnorr von Carolsfeld, Julius: Betrachtungen über den Beruf und die Mittel der bildenden Künste Anteil zu nehmen an der Erziehung und Bildung des Menschen, nebst einer Erklärung über Auffassungs- und Behandlungsweise der Bibel in Bildern, in: ders.: Die Bibel in Bildern, 1860 (wie oben 2.), S. 73-80

Seeliger, Stephan: Kommentar zu drei Zeichnungen zum Buch Hiob, in: Julius Schnorr von Carolsfeld, Ausst. Kat. München/New York 1994 (wie oben 1.), S. 159

ders.: Die Bedeutung der Druckgraphik für das Werk Julius Schnorrs von Carolsfeld, in: Vogel (Hg.): Julius Schnorr von Carolsfeld und die Kunst der Romantik, Greifswald 1996 (wie oben 1.), S. 239-243

ders.: Zur Bedeutung der Druckgraphik im Werk von Julius Schnorr von Carolsfeld, in: ders: Julius Schnorr von Carolsfeld, Bestandskatalog Dresden, 2005 (wie oben 1.) S. 21-24 (zitiert als „Seeliger, 2005b“)

Suhr, Norbert: „Einer der besten Zeichner des 19. Jahrhunderts“. Zur Zeichenkunst Julius Schnorrs von Carolsfeld, in: Julius Schnorr von Carolsfeld, Ausst. Katalog München/New York 1994 (wie oben 1.), S. 9-21

Weise, Michael: Bilder in Bibeln. Schnorr von Carolsfeld und die Geschichte der nazarenischen Bilderbibeln im 19. Jahrhundert, in: Birkenmeier (Hg.): Ausst. Kat., Eisenach 2016 (wie oben 1.), S. 9-33

Wiora, Walter: Vorwort, in: ders. (Hg.), Triviale Zonen in der religiösen Kunst des 19. Jahrhunderts, Frankfurt am Main 1971 (wie oben 1.), S. VII-XI, hier S. IX

Wittekind, Susanne: König David, seine Frauen und die Moral. „Die Bibel in Bildern“ von Julius Veit Schnorr von Carolsfeld, in: *per assiduum studium scientiae adipisci margaritam*. Festgabe für Ursula Nilgen zum 65. Geburtstag, hg. von Annelies Amberger u. a., St. Ottilien 1997, S. 325-337

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Julius Schnorr von Carolsfeld: Rettung der Israeliten im Roten Meer, Bibel in Bildern

Abb. 2: Raffael: Rettung der Israeliten im Roten Meer, Vatikan, Loggien

Bildnachweis

Abb. 1, 2: Winckelmann Akademie für Kunstgeschichte München, Bildarchiv