

Michael Thimann

GEDÄCHTNIS UND GEFÜHL

Bilderbibeln im 18. Jahrhundert

Nicht die *Encyclopédie*, nicht Rousseaus *Émile ou De l'éducation*, auch nicht Kants *Kritik der reinen Vernunft* sind im Aufklärungsjahrhundert die meistgelesenen Bücher gewesen, sondern nach wie vor die Bibel. Dass sich die Frage nach der Rolle von Bild und Gedächtnis auch im Falle der an Bildern reichen Sprache der Bibel im 18. Jahrhundert immer wieder kritisch wie affirmativ gestellt hat, verwundert kaum. Findet sich doch in diesem Jahrhundert ein erhöhtes Bildbewusstsein in unterschiedlichen Wissensgebieten, sei es in der Altertumskunde, in der Naturkunde oder in der Darstellung moralischer Inhalte. Die Bibel blieb das Grundbuch moralischer Unterweisung und ihre Illustration der Königsweg, ein kollektives christliches Bildgedächtnis zu konstituieren. Gerade im Verlauf des späteren 18. Jahrhunderts und im 19. Jahrhundert wurde die Frage, wie die Bibel angemessen illustriert und Buchobjekte geschaffen werden können, bei denen den Bildern gar eine höhere Priorität als dem Text zukomme, intensiv erörtert.¹ Insbesondere in der religiösen Kinder- und Jugenderziehung wurden Bilderbibeln in allen Konfessionen verwendet.² Im vorliegenden Beitrag sollen Wege aufgezeigt werden, wie dabei mit dem Thema der Bilderbibel vom Gedächtnistheater hin zu einer reflektierten Neubestimmung des Materials umgegangen wurde. Damit wird das Problem fokussiert, ob im Falle der illustrierten Bibel der Wandel von einer mehr rhetorisch hin zu einer sentimental bestimmten Gedächtniskultur beschrieben werden kann.

- 1 Zu den Bilderbibeln, insbesondere zu Julius Schnorrs *Bibel in Bildern* und der Entwicklung des Buchtypus im 19. Jahrhundert, vgl. Adolf Schahl, *Geschichte der Bilderbibel von Julius Schnorr von Carolsfeld*, Diss. Universität Leipzig, Leipzig 1936; Irmgard Feldhaus und Jutta Assel (Hg.), *Julius Schnorr von Carolsfeld. Die Bibel in Bildern und andere biblische Bilderfolgen der Nazarener* (Ausst. Kat. Neuss, Clemens-Sels-Museum), Neuss 1982; Sigrid Nagy, *Julius Schnorr von Carolsfelds Bibel in Bildern und ihre Popularisierung* (Veröffentlichungen zur Volkskunde und Kulturgeschichte 70), Würzburg 1999; Michelle Grund, „Die neuen Evangelisten“. *Bilderbibeln und andere christlich-religiöse Graphikfolgen des späten 19. Jahrhunderts*, Berlin 2006.
- 2 Vgl. dazu mit der älteren Forschungsliteratur vor allem Christine Reents und Christoph Melchior, *Die Geschichte der Kinder- und Schulbibel. Evangelisch – katholisch – jüdisch* (Arbeiten zur Religionspädagogik 48), Göttingen 2011.

Johann Hübners *Biblische Historien* als Gedächtnistheater

Am Beginn steht die wohl bedeutendste Bilderbibel des 18. Jahrhunderts, die bis weit in das 19. Jahrhundert gewirkt hat und immer wieder, nämlich etwa 200 mal, aufgelegt wurde. Das Bildgedächtnis des 18. Jahrhunderts hinsichtlich der biblischen Historien dürfte kaum ein anderes Buch so sehr stimuliert haben wie dieses. Es handelt sich um Johann Hübners *Zweymahl zwey und funffzig auserlesene Biblische Historien aus dem Alten und Neuen Testamente*, erstmals erschienen 1714.³ Johann Hübner war ein orthodoxer Protestant und Polyhistor des 18. Jahrhunderts, der als Schulmeister zunächst in Leipzig und Merseburg, zuletzt aber am Hamburger Johanneum wirkte. Hübner war Lutheraner, und diese Position liegt auch seiner Bibeldeutung zugrunde, ohne dass hier vertieft auf den theologischen Kontext seiner Christologie eingegangen werden kann.⁴ Die *Biblischen Historien* waren als ein Kinderbuch gedacht, mit dessen Hilfe die Geschichten des Alten und Neuen Testaments als *exempla* in das Gedächtnis der Kinder eingepägt werden sollten, um dann als Beispielmaterie im Katechismus-Unterricht abgerufen werden zu können. Der Aufbau der *Biblischen Historien* folgt daher rhetorischen Mustern, indem der Bibeltext stark verkürzt und in eine *exempla*-Sammlung umgewandelt wurde. In insgesamt 104 Kapitel teilte Hübner die Bibel ein und wählte die bedeutendsten Geschichten aus. Diese hat er wiederum immer nach demselben Schema strukturiert (Taf. XXVII–XXVIII). Einer kurzen Prosazusammenfassung, der abschnittsweise Fragen beigegeben sind, die sich auf Wissensinhalte des Textes beziehen, folgen „Nützliche Lehren“ als propositionale Aussagesätze und zuletzt „Gottselige Gedancken“, die wiederum einen eher empfindsamen Zugang zur Bibelweisheit eröffnen. Das Gedächtniskonzept von Hübners *Biblischen Historien* offenbart sich dabei vor allem in der katechetischen Frage-Antwort-Struktur. Durch Nachfragen und kurze Antworten soll sich der Gehalt des Textes im Gedächtnis der Kinder einprägen und im richtigen Moment aus der *memoria* hervorgeholt werden können. Sehr differenziert legt Hübner seine „Methode“ im Vorwort der *Biblischen Historien* dar. Jedes Kind habe vom Schöpfer ein „Gedächtnis“ empfangen, zudem noch „Verstand“ und „Willen“.⁵ Die Kinder sollen die Historien jedoch nicht auswendig lernen, sondern diese jeweils eine Woche lang regel-

3 Hier benutzte Ausgabe: Johann Hübner, *Zweymahl zwey und funffzig Auserlesene Biblische Historien Aus dem Alten und Neuen Testamente, Der Jugend zum Besten abgefasset* (Leipzig 1731). Mit einer Einleitung und einem theologie- und illustrationsgeschichtlichen Anhang, hg. von Rainer Lachmann und Christine Reents, Hildesheim/Zürich/New York 1986. Umfassend zur theologischen und religionspädagogischen Bedeutung des Werkes siehe Christine Reents, *Die Bibel als Schul- und Hausbuch für Kinder. Werkanalyse und Wirkungsgeschichte einer frühen Schul- und Kinderbibel im evangelischen Raum: Johann Hübner, Zweymal zwey und funffzig Auserlesene Biblische Historien, der Jugend zum Besten abgefasset ... Leipzig 1714 bis Leipzig 1874 und Schwelm 1902* (Arbeiten zur Religionspädagogik 2), Göttingen 1984.

4 Vgl. dazu Christine Reents, *Johann Hübners Biblische Historien nach ihrem erziehungs- und theologiegeschichtlichen Hintergrund, ihrem Autor und ihren theologischen Grundlagen*, in: Hübner 1986 (wie Anm. 3), S. 1–22.

5 Hübner 1986 (wie Anm. 3), fol. 2v.

mäßig lesen. Die Fragen dienen dazu, dass sich das Kind aus der Historie selbst den Rat holt und nicht stumpfsinnig die Antworten auswendig lernt. Wiederholtes Lesen habe dann die Historie dem „Gedächtnis eingedrückt“,⁶ doch werde das Kind durch „Memoria“ allein nicht klüger. Nun bedürfe es nämlich des „Verstandes“ in Form der nützlichen Lehren. Drei Lehren formuliert Hübner pro Historie, womit das Kind den Verstand in der Bibelhermeneutik schulen könne. Doch werde es allein dadurch noch nicht frommer: Es bedürfe des „Willens“ oder des „Herzens“ des Kindes, um es dazu zu bringen, das Gute zu erwählen.⁷ Hierzu dienen dann die beigegebenen Verse, nicht zuletzt weil die Poesie eine direkt zum Herzen gehende Sprache sei. Der Pädagoge Hübner begriff die Bibel als ein moralisches Lehrbuch, in dem die biblische Welt als ein christlicher Tugendspiegel aufbereitet wird. Im Neuen Testament steht daher die Figur des auf der Erde wandelnden Jesus im Zentrum, das heißt nicht der verklärte Christus, sondern die irdische Natur Jesu als Weisheitslehrer, Krankenheiler und in Gleichnissen sprechender Philosoph. Schon als Mensch, so Hübners Überzeugung, solle man dem Menschen Jesus in moralischer Hinsicht nachahmen.

Hübners *Biblische Historien* sind ab der Ausgabe letzter Hand von 1731 immer bebildert erschienen.⁸ Es gab mehrere Serien, doch traditionsbildend wurde die Serie von 104 Kupferstichen, die 1731 das erste Mal erschien. Kein Wort des Autors oder des Herausgebers jedoch über die Funktion dieser Bilder. Sie waren offensichtlich eine rein verlegerische Zutat, um das Buch für den Markt attraktiver zu machen. Hübner hat sein biblisches Gedächtnistheater wohl ohne materielle Bilder gedacht. Bilder sind für ihn bei der religiösen Unterweisung nicht gänzlich uninteressant, aber gemäß protestantischer Wort- und Verstandesreligion eher als *Adiaphora* zu bezeichnen: als zwar nützliche, aber gleichgültige und zuletzt doch verzichtbare Nebendinge. Dennoch sind Hübners *Biblische Historien* gerade als illustrierte Bilderbibel zu Erfolg gekommen. Jede biblische Historie wird von einem Kupferstich eingeleitet, der meistens zu Beginn, gegenüber der jeweiligen Kapitelüberschrift, steht (Taf. XXIX). Es handelt sich bei den Kupferstichen um kleine Historienbilder, die teilweise unter Einsatz von Simultanszenen nicht nur den einen Moment der Historie, sondern die gesamte Narration im Bild wiedergeben. Diese Art von Sammelbildern folgt der Tradition der sogenannten *argumenta*, kurzer Inhaltszusammenfassungen, wie sie gerade bei Klassikerausgaben seit dem 16. Jahrhundert beliebt waren.⁹ Die Bilder als Beigaben fügen sich in das rhetorische Buchkonzept. Sie sind selbst *exempla* und dienen als Verstärker der diskursiven Unterweisung. Auch wenn

6 Hübner 1986 (wie Anm. 3), fol. 3v.

7 Hübner 1986 (wie Anm. 3), fol. 5r.

8 Vgl. dazu Rainer Lachmann, *Bebilderungen und Bebilderungstraditionen zu Johann Hübners Biblischen Historien*, in: Hübner 1986 (wie Anm. 3), S. 23–85.

9 Vgl. dazu Michael Thimann, *Figura, paragone, argumentum*. Zur Funktion der Illustrationen in gedruckten Ovidausgaben des 16. Jahrhunderts, in: Hannah Baader, Ulrike Müller Hofstede, Kristine Patz und Nicola Suthor (Hg.), *Im Agon der Künste. Paragonales Denken, ästhetische Praxis und die Diversität der Sinne*, München 2007, S. 335–356.

es von Hübner nicht explizit formuliert worden ist: In der Praxis dürften vor allem die Bilder das Gedächtnis der kindlichen Leser stimuliert haben, da das simultan erfassbare Bild bekanntlich schneller an die Sinne spricht als die sukzessiv zu lesenden Worte. Deutlich wird aber, dass die Bebilderung von Hübners *Biblischen Historien*, so erfolgreich sie war, zentrale Probleme in kunst- und bildtheoretischer Hinsicht offenließ. Neben dem offenkundigen Qualitätsproblem der Kupferstiche blieb nämlich die Frage ungeklärt, welche die Funktion der Bilder für das Gedächtnis sein und wie Bibelkenntnis durch Bilder schneller und unmittelbarer vermittelt werden könne als durch das diskursive Medium der Sprache.

Kinder als Betrachter. Schellenbergs *Biblische Geschichten*

1774 bis 1779 veröffentlichte der Maler und Illustrator Johann Rudolph Schellenberg in Winterthur seine je 60 *Biblischen Geschichten des alten (und neuen) Testaments in Kupfer geätzt* zu biblischen Erzählungen von Johann Caspar Lavater (Abb. 1).¹⁰ Das Projekt war der Versuch eines Nichttheologen, eine Bilderbibel zu schaffen, die sich explizit an Kinder richten und dem Missstand abhelfen sollte, der sich durch Bilder von sehr geringer Qualität – hier hatte Schellenberg möglicherweise direkt die erfolgreichen *Biblischen Historien* Johann Hübners vor Augen – verbreitet habe. Dabei ging es Schellenberg vor allem um die Fehler hinsichtlich des Kostüms und den Mangel an Wahrheit und Wahrscheinlichkeit, welche die zeitgenössischen Bibelkupfer aufwiesen, die es aufgrund dieses Mangels nicht schafften, die Szenen aus vergangener Zeit angemessen zu vergegenwärtigen. Schellenberg kopierte und kompilierte seine Bilder aber vornehmlich aus verschiedenen Quellen der bildlichen Überlieferung.¹¹ Der Seitenaufbau folgt dabei immer demselben Schema, wobei ein fast quadratisches Bildfeld mit der biblischen Historie von einem kurzen Prosatext begleitet wird (Taf. XXX). Man könnte tendenziell von einer Dominanz des Textes sprechen. Dabei ist zu beachten, dass Lavaters biblische Erzählungen als Text bereits vorlagen und der appellative Charakter dieser kurzen Prosastücke die Bildproduktion stimuliert hat. Lavaters kindlich-naiven Ton, seine Emphase mit vielen Fragen und Ausrufen sowie den teilweise bildlich-ekphrastischen Stil seiner Bibelimagination, als würde er selbst Bilder beschreiben, die er vor sich sieht, hat Schellenberg genutzt, um die Szenen zu komponieren respektive geeignete Muster auszuwählen. Wie im Falle der *Geburt Jesu* (Taf. XXXI) wird das Kind durch den Text auf die entscheidenden Bildelemente hingewiesen:

10 Johann Rudolph Schellenberg, *60 Biblische Geschichte des alten Testaments in Kupfer geätzt*, Winterthur 1774; Johann Rudolph Schellenberg, *60 Biblische Historien des neuen Testaments in Kupfer geätzt*, Winterthur 1779. Zum Problem siehe vor allem Lachmann 1986 (wie Anm. 8), S. 50–51; Stefan Mario Huber, *Für die Jugend lehrreicher. Der religionspädagogische Wandel des Bildes des Kindes in Schweizer Kinderbibeln in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Göttingen 2013, S. 363–524.

11 Vgl. die Nachweise bei Huber 2013 (wie Anm. 10), S. 427–461.



1 Johann Rudolph Schellenberg, 60 Biblische Geschichten des neuen Testaments in Kupfer geätzt, Winterthur 1779, Titelblatt

„Siehst du dieses Kind? diesen Stall? diese Armuth? – Das Kind ist Jesus! der unlängst auf dem höchsten Throne des Himmels, in höchster Herrlichkeit, von allen Engeln angebethet ward, er ist ein Menschenkind worden, [Maria hat ihn geboren; wie sie staunt, und dankt und anbethet in der tiefsten Stille ihres Herzens über die unbegreifliche Gnade, daß sie den Sohn des Allerhöchsten gebahr.] Und ihr Mann, der fromme Joseph, kann das sanft schlummernde, himmlisch-liebliche Kind nicht genug ansehen.“¹²

Die Bilder sollen dem Kind an die Seele sprechen und sich dem Gedächtnis einprägen. Das radierte Titelbild (Abb. 2) zeigt in einer fingierten Historienszene den pädagogischen Zweck der Unterweisung. Eine junge Frau, augenscheinlich die Mutter dreier Kinder, aber rein habituell eher eine Allegorie der Erziehung als eine natürliche Person, steht

12 Schellenberg 1779 (wie Anm. 10), Taf. 4.



2 Johann Rudolph Schellenberg, *60 Biblische Geschichten des neuen Testaments in Kupfer geätzt*, Winterthur 1779, Titelblatt (Detail)

mit diesen vor der bildlichen Szene einer Kreuzigung, in deren Betrachtung die Kinder andächtig versunken sind. Wichtig ist hier der Zeige- und Redegestus der Frau, denn es ist ihre moralische Unterweisung, welche die Szene erst erhellt und ihren Gehalt dem Gedächtnis der Kinder einprägt, so wie es Schellenberg in seinem kurzen „Vorbericht“ formuliert hat.¹³ Er denkt sich die Benutzung einer Bilderbibel nämlich als eine gewissermaßen interaktive Bildbetrachtung, wobei die Erzieher durch Erklärungen den Bildern erst ihren spirituellen Gehalt einhauchen und gewissermaßen das Defizit des Bildes durch Sprache ausgleichen: „daß weise Väter, Mütter und Lehrer, wenn sie den Kindern diese Bilder vorweisen – Geist und Leben darein bringen und das vergüten und nachholen, was der Zeichner entweder nicht leisten konnte, oder nicht leistete.“¹⁴ Schellenberg hat das Verhältnis von Wort und Bild in seinen *Biblischen Geschichten* differenziert durchdacht und abgestimmt. Die religionspädagogische Gedächtnisschulung beruht in diesem Werk auf der Korrelation von repräsentierenden Historienbildern und empfindsamer Sprache, welche mit ekphrastischen Elementen den Bildinhalt als Wissensinhalt verstärkt und dem Gedächtnis einprägt. Zudem hat Schellenberg den Moment der Vermittlung durch den jeweiligen Erzieher als ‚Denkraum‘ zwischen Wort und Bild, in dem die erklärende Ratio wirkt, bei der Konzeption seiner Bilderbibel mitbedacht.

13 Vgl. den dreiseitigen „Vorbericht“ in Schellenberg 1774 (wie Anm. 10), unpag.

14 Hier zitiert nach Lachmann 1986 (wie Anm. 8), S. 51.

Lavaters Bildkritik

Johann Caspar Lavater publizierte zwischen 1783 und 1786 eine bedeutende Bibeldichtung, *Jesus Messias oder Die Evangelien und Apostelgeschichte in Gesängen*.¹⁵ Diese *Messiasde* ist eine poetische Vergegenwärtigung der Bibel und durchweg ein Produkt der literarischen Empfindsamkeit. In ihr verbinden sich mit der religiösen Reflexion über Jesu Leben und Wirken und die Gründung der Urgemeinde immer Passagen von äußerster poetischer Dichte, in denen der knappe biblische Bericht in bilderreicher Sprache ausgearbeitet wird.¹⁶ Die Dichtung ist der vollendete Ausdruck von Lavaters gefühlsbetonter und undogmatischer Christusfrömmigkeit, wonach jeder Mensch schon im irdischen Leben die in ihm vorhandenen göttlichen Kräfte wecken und zur Christusähnlichkeit gelangen könne. Der Theologe Lavater, für den die Bibel mit Christus als deren Mitte entgegen aller aufklärerischen Vernunft allein die „Wahrheit“ verkörperte,¹⁷ war der festen Überzeugung, dass die Kenntnis Christi keine Sache des Kopfes, sondern allein eine Sache des Herzens sei. In stilistischer Hinsicht entsprechen dem die „schwärmerische“ Erbaulichkeit und eine Daueremphase, die eine kritische Auseinandersetzung mit Lavaters religiösen Schriften, entgegen dem anhaltenden Interesse an dem Anthropologen und Physiognomiker, für lange Zeit als theologisch unseriös erscheinen ließ.

Die Kenntnis Christi als eine Sache des Herzens: In dieser Perspektive reflektiert Lavater auch intensiv über die Funktion und Gestaltung von Bildern für die Vermittlung des Evangeliums. An Lavaters *Jesus Messias* ist nämlich nicht nur die Unternehmung einer groß angelegten Jesus-Dichtung, die 307 Gesänge in vier Bänden zu je 16 Büchern umfasst, bemerkenswert. Hinzu kommt, dass Lavater zu dem Werk eine Folge von 72 Kupferstichen und Radierungen, vornehmlich von Daniel Chodowiecki, aber auch von Illustratoren wie Johann Heinrich Lips, Johann Rudolph Schellenberg, Daniel Berger und anderen anfertigen ließ, die er zudem selbst kritisch kommentiert hat. Teilweise handelt es sich bei den Kupfern um Nachahmungen von Gemälden berühmter Meister wie Raffael und Rembrandt, oftmals aber auch um genuine Neuerfindungen. Der *Jesus*

15 Johann Caspar Lavater, *Jesus Messias. Oder Die Evangelien und Apostelgeschichte, in Gesängen*, 4 Bde. und Tafelband, Winterthur 1783–1786. Die 72 Illustrationen von Künstlern wie Chodowiecki, Lips, Schellenberg, Berger, Gmelin u. a. sind bisher noch nicht systematisch untersucht worden; die ausführlichste Analyse ausgewählter Blätter bei Joachim Kruse (Hg.), *Johann Heinrich Lips 1758–1817. Ein Zürcher Kupferstecher zwischen Lavater und Goethe* (Ausst.-Kat. Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg), Coburg 1989, S. 126–135, Kat.-Nr. 60–69.

16 Zu Lavater als Theologe mit weiterführender Literatur vgl. Gerhard Sauder, Artikel: Lavater, Johann Caspar, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 6, Freiburg im Breisgau 1996, Sp. 692; Horst Weigelt, Artikel: Lavater, Johann Caspar, in: *Religion in Geschichte und Gegenwart*, 4. Auflage, Bd. 5, Tübingen 2002, Sp. 122–123; Gerhard Ebeling: Genie des Herzens unter dem genius saeculi – Johann Caspar Lavater als Theologe, in: Karl Pestalozzi und Horst Weigelt (Hg.), *Das Antlitz Gottes im Antlitz des Menschen. Zugänge zu Johann Kaspar Lavater* (Arbeiten zur Geschichte des Pietismus 31), Göttingen 1994, S. 23–60.

17 Vgl. Johann Caspar Lavater, *Unveränderte Fragmente aus dem Tagebuch eines Beobachters seiner Selbst oder des Tagebuches Zweyter Theil*, Leipzig 1773, S. XIX.



3 „Das gewöhnliche Christusbild“, in: Johann Caspar Lavater, *Physiognomische Fragmente*, Bd. 4, Winterthur 1778, o. S. (vor S. 449)

Messias ist aber keine Bilderbibel, sondern der als Anhang publizierte Tafelband wirkt eher wie eine Materialsammlung für eine mögliche Bilderbibel der Zukunft, besitzt also gewissermaßen Projektcharakter. Denn es ging Lavater keineswegs um Illustrationen zu seiner Bibeldichtung im Sinne von Gedächtnishilfen, sondern es ging ihm bei jeder einzelnen Grafik um die Frage, ob das jeweilige Bild gelungen sei, den Inhalt wiederzugeben und den Betrachter verstandes- wie gefühlsmäßig zu erreichen. Die Tafeln stehen jeweils für sich, ihnen gegenüber findet sich in der Regel ein Blatt mit Schrift, die aber nicht die jeweilige biblische Historie resümiert, sondern als etwas gänzlich Unerwartetes genuine Bildkritik liefert. Jedes Bild wird von Lavater selbst äußerst knapp, aber damit umso prägnanter charakterisiert und auf seine Wirkungsästhetik hin untersucht. Dabei geht es Lavater vor allem um Fragen des angemessenen, würdevollen und auch schönen Ausdrucks, aber auch um Grundfragen der Komposition, der Figurendarstellung und der Einhaltung des religiösen *decorum*. Wie kaum anders zu erwarten, kreisen die Grundgedanken Lavaters dabei vor allem um das Christusbild selbst, dessen vollendeter Ausdruck für ihn zweifellos den Endpunkt physiognomischer Wissenschaft markierte (Abb. 3).¹⁸ Die physiognomische Praxis Lavaters wird hier gewissermaßen auf die biblische Historienmalerei übertragen, wie am Beispiel der Szene „Werdet wie die Kind-

18 Vgl. dazu Gerhard Wolf, „...sed ne taceatur“. Lavaters „Grille mit den Christusköpfen“ und die Traditionen der authentischen Bilder, in: Claudia Schmölders (Hg.), *Der exzentrische Blick. Gespräch über Physiognomik*, Berlin 1996, S. 43–76; Gerhard Wolf und Georg Traska, Povero Pastore. Die Unerreichbarkeit der Physiognomie Christi, in: Gerda Mraz und Uwe Schögl (Hg.), *Das Kunstkabinett des Johann Caspar Lavater* (Edition Lavater 1), Wien 1999 S. 120–137.

lein“ (Taf. XXXII) gezeigt werden kann, ein Kernthema protestantischer Ikonografie, das einen milden, kinderfreundlichen und lehrenden Jesus in Szene setzt:

„Oder: Werdet, wie dieß Kindlein – eine Chodowieckische Komposition – die besser angelegt, als ausgeführt ist. In den apostolischen Gesichtern ist Aufmerksamkeit, Schaam, Mißvergnügen, und ruhige Freude. Das Kind ist kindlich und unschuldig – aber, es könnte edler und feiner seyn. Daß der Heiland, dessen Gesicht weder groß noch klein, weder wahr noch falsch ist, – Seine Blicke weder auf das Kind, von dem Er spricht, noch auf die Apostel, mit welchen Er spricht, richtet, ist ein Fehler, der nicht vergeben werden kann, den ich aber nicht dem Zeichner schuldgegeben wissen will.“¹⁹

Lavater konzentriert seine Bildkritik in diesem Fall auf den Ausdruck der Gesichter, die für ihn eine eher mittelmäßige Lösung markieren, sowohl was den einzelnen Ausdruck als auch den Zusammenhang der Komposition angeht. Bei „Jesus und Petrus auf dem Wasser“ (Taf. XXXIII) verschiebt sich der kritische Aspekt noch stärker auf die Kunst selbst:

„Eine schwere – und, genau betrachtet, eine beynahe mißglückte Vorstellung. Petrus – freylich voll Schrecken, freylich sich ziemlich gut haltend an Christus – Aber sein Gesicht, wie grob, wie roh, wie entfernt der Mund von der Nase! Wie verzeichnet! Wie bloß galiläischer Fischer! Wie nicht der erste Apostel! Und warum schaut Er nicht an den Herrn hinauf! Warum das Natürlichste – das Zusammenstimmen der Komposition und der Blicke auf einen Punkt – so selten, so beynahe nie wahrgenommen? – Viel sagendes Gebrechen der Kunst! Wie charakteristisch für unser Zeitalter! – Christus – in der Gestalt, erträglich, im Munde gut, in Nase und Aug mittelmäßig, in der Stirn hart und starrsinnig. Von den Wällen sag' ich nichts.“²⁰

Daniel Bergers Vorlage wird von Lavater analysiert und kritisiert. Dieses bildkritische Verfahren kennzeichnet auch seine *Physiognomischen Fragmente* und dient letztlich der Verbesserung der Bilder. In der Summe ist der Tafelband also so etwas wie ein Entwurf für eine Bilderbibel der Zukunft, die Lavater nur als von echten Künstlern gemacht denken kann und deren Wert er wohl weniger auf die reine Gedächtnisfunktion und Lesehilfe als auf die optimale Ausdruckskraft hin prüft. Für Lavater sind die Bilder keineswegs nur Illustrationen, sondern sie sind komplementäre Bestandteile seiner poetischen Vision des evangelischen Berichts. Und hier spielt der Aspekt der Kunst, ganz anders als im Fall von Johann Hübners *Biblischen Historien*, in denen kein Wort über Qualität und Funktion der Bilder fällt, eine ganz entscheidende Rolle. Religiöse Ansprache und emotionale Rührung können nur durch gute Bilder erfolgen, weshalb Lavater explizit den Grad der künstlerischen Vollendung reflektiert. Vermutlich verband sich für Lavater der Aspekt der Kunst auch auf das Engste mit demjenigen der *memoria*. Denn Lavater erkannte, dass die künstlerische Umsetzung, die Qualität des Bildes, auch wesentlich für die Inhaltbestimmung ist, weshalb er selbst berühmte Künstler beauftragte, Bilder zu entwerfen und diese einer kritischen Präsentation zu unterziehen. Die kritische Diskussion ist dabei Teil von Lavaters genereller Bildkritik, die sich wesentlich um das Bild Christi als das ‚Bild der Bilder‘ drehte.

19 Lavater 1783–1786 (wie Anm. 15), Taf. VIII.

20 Lavater 1783–1786 (wie Anm. 15), Taf. IV.

Bilderbibel-Projekte nach 1800

Nach Lavaters *Jesus Messias* ist keine Bilderbibel erschienen, die diesen emphatischen Impetus aufgenommen hätte. Erst um 1810, mit den von Friedrich Overbeck und Franz Pfaff angeführten Lukasbrüdern in Wien, wurde das Thema der Bilderbibel erneut und unter veränderten Vorzeichen, nämlich denjenigen der „Wahrheit“ und der Echtheit des religiösen Empfindens, wieder bearbeitet. Es ist nicht nachweisbar, ja sogar eher unwahrscheinlich, dass Overbeck, der in der Frühzeit am intensivsten über das Projekt einer Bilderbibel nachgedacht und am meisten nach der Bibel komponiert hat, Lavaters *Jesus Messias* gekannt hat.²¹ Doch auch er erkannte die Bedeutung des Bildgedächtnisses für die Religion und die Kindererziehung und setzte nicht wenig Energie daran, bessere Bilder zur Bibel zu entwerfen, die sich aufgrund ihrer künstlerischen Qualität und emotional erfahrbaren Intensität dem Gedächtnis besser einprägen sollten. Schon Frank Büttner hat mit Nachdruck darauf hingewiesen, dass die Frühzeit der Nazarener, bei aller Heterogenität der im Lukasbund versammelten Charaktere, protestantisch geprägt war, worauf die immer wieder zur Sprache kommenden Projekte von Bilderfolgen für Schulen und für die religiöse Erbauung der Laien hinweisen.²² Erst 1836 wurde solch eine – von Overbeck allerdings schon seit 1808 anvisierte – nazarenische Bilderbibel mit Friedrich Oliviers *Volks-Bilder-Bibel* realisiert (Abb. 4);²³ die wohl erfolgreichste nazarenische Bilderbibel des 19. Jahrhunderts, die *Bibel in Bildern* von Julius Schnorr von Carolsfeld, erschien sogar erst zwischen 1852 und 1860.²⁴

Doch war die Breitenwirkung durch grafische Reproduktion eines der großen nazarenischen Projekte bereits seit der Wiener Frühzeit des Lukasbundes. Schon 1808 war Overbeck in Wien von einer lokalen Schule angeboten worden, eine Bibel mit Kupferstichen zu illustrieren, die ihren Einsatz in der österreichischen Provinz finden sollte. Für dieses Projekt war bereits von 50 bis 100 Blättern die Rede, womit man sich dem Umfang von Hübners *Biblischen Historien* angenähert hätte.²⁵ Daraus wurde jedoch nichts, auch können wir keine der erhaltenen frühen Zeichnungen diesem oder einem

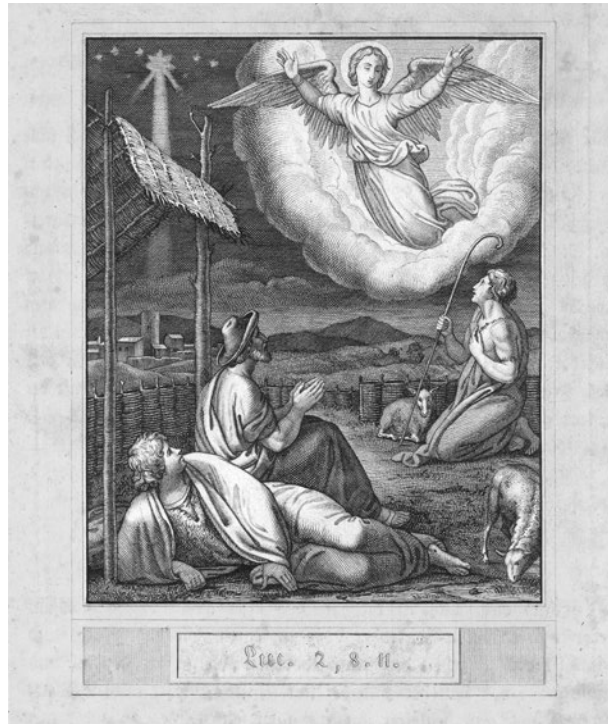
21 Vgl. die experimentelle Konfrontation von Lavater und Overbeck hinsichtlich des empfindsamen Bibelverständnisses bei Michael Thimann, *Friedrich Overbeck und die Bildkonzepte des 19. Jahrhunderts* (Studien zur christlichen Kunst 8), Regensburg 2014, S. 228–233.

22 Vgl. Frank Büttner, Die klugen und törichten Jungfrauen im 19. Jahrhundert. Zur religiösen Bildkunst der Nazarener, in: *Städte-Jahrbuch* 7 (1979), S. 207–230. Die Vorgänge um die geplante Bilderbibel sind oft referiert worden; die frühen Projekte der Lukasbrüder mündeten erst in den Bilderbibeln von Friedrich Olivier (1836) und Julius Schnorr von Carolsfeld (1852–1860) sowie in Overbecks *Darstellungen aus den Evangelien* (1852–1855).

23 *Volks-Bilder-Bibel in fünfzig bildlichen Darstellungen von Friedrich von Olivier. Nebst einem begleitenden Text von G. H. Schubert*, Hamburg 1836.

24 Vgl. zur Entstehung von Schnorrs *Bibel in Bildern* im Kontext der Bibelillustration des 19. Jahrhunderts v. a. Ausst. Kat. Neuss 1982 (wie Anm. 1).

25 Brief von Friedrich Overbeck an die Mutter, Wien, 25. Juni 1808, zit. in: Paul Hasse, *Aus dem Leben Friedrich Overbecks. Briefe an Eltern und Geschwister*, in: *Allgemeine Konservative Monatsschrift* 45 (1887), S. 1189–1201, hier: S. 1190.



4 Friedrich Olivier,
„Verkündigung an die Hirten“, in:
*Volks-Bilder-Bibel in fünfzig bild-
lichen Darstellungen von Friedrich
von Olivier. Nebst einem beglei-
tenden Text von G. H. Schubert,*
Hamburg 1836, Taf. V

vergleichbaren Projekt sicher zuordnen, da Overbeck gerade in der Wiener Frühzeit verschiedene biblische Bildspuren parallel laufen ließ. Dazu gehört auch das 1807 ins Auge gefasste Projekt, das gesamte Lukas-Evangelium zu illustrieren.²⁶ 1811 äußert sich Overbeck in Rom explizit zu dem Gedanken, eine Bilderbibel zu schaffen:

„Jetzt aber beschäftigt mich vorzugsweise die Ausarbeitung eines Planes zu einem größeren Werke, das ich zu radiren denke, nämlich: eine Folge von Darstellungen aus dem Leben Jesu, von seiner Geburt bis zu seiner Himmelfahrt in 36 Blättern, und zwar zum Gebrauch für Schulen, weshalb ich eine kleine Probezeichnung an Pestalozzi geschickt und ihn um seinen Rath gebeten habe. Vor Kurzem erhielt ich denn auch von dort sehr lebhaft Aufforderung diese Ideen auszuführen. Das Werk soll meinem Plane nach aus 6 Abtheilungen, jede zu 6 Blättern bestehen ... Mein Hauptaugenmerk soll sein, soweit es in meinen Kräften steht, durch einfache und würdige Vorstellungen den unverdorbenen Gemüthern der Kinder Bilder einzuprägen, die sie gleichsam durch ihr Leben begleiten; und von dieser Seite betrachtet erscheint mir ein solches Werk als ein Unternehmen von großer Wichtigkeit. Ueber die Wahl der einzelnen Gegenstände bin ich noch nicht einig mit mir selbst.“²⁷

26 Brief von Friedrich Overbeck an den Vater, Wien, 4. März 1807, zit. in: Hasse 1887 (wie Anm. 25), S. 1063.

27 Brief von Friedrich Overbeck an Joseph Sutter, Rom, 30. Mai 1811; zit. nach Margaret Howitt, *Friedrich Overbeck. Sein Leben und Schaffen. Nach seinen Briefen und andern Documenten des handschriftlichen Nachlasses*, hg. von Franz Binder, 2 Bde., Freiburg im Breisgau 1886, Bd. 1, S. 171–172.

Diesen Plan und eine Zeichnung der *Auferweckung des Lazarus* hatte Overbeck an den Pädagogen Johann Heinrich Pestalozzi geschickt, zu dem über den Schweizer Lukasbruder Ludwig Vogel ein direkter Kontakt bestand.²⁸ Pestalozzi hat das Projekt gerade in seiner Ausrichtung auf die religiöse Erziehung von Kindern und die allgemeine Volksbildung begrüßt. Pestalozzi war sogar begeistert und überlegte selbst, den Text beizusteuern, doch wurde nichts von diesem Projekt jemals realisiert. Overbeck und Pestalozzi trafen sich in der Hochschätzung der kindlichen Naivität als der einzigen Grundlage jeder guten Kunst. Wenn man so will, knüpfte das Projekt Overbecks und der Lukasbrüder – denn zeitweise wurde auch eine kollektive Anstrengung in die Richtung einer gemeinsamen Bilderbibel erwogen – an die Bilderbibel-Projekte des 18. Jahrhunderts an. Das protestantische Prinzip des didaktischen Bildes war für den jungen Overbeck dabei als Bildungshintergrund verbindlich. Doch verschob sich seine Intention vom Gedächtnistraining und dem rationalen Bibelwissen zunehmend auf die Emotion. Die Konzentration auf die Christuslegende in dem Bilderbibelprojekt von 1811 deutet sogar auf den sehr konkreten Plan einer Andachtsbilderfolge, die sicher von der zeitgleichen Lektüre von Thomas a Kempis' *De imitatione Christi* stimuliert worden war.²⁹ Von der Betrachtung und Einfühlung zur aktiven Nachahmung und Nachfolge, das wäre hier als moralischer Impetus der geplanten Bilderfolge zu bestimmen. In einem berühmten Brief vom April 1808 hatte Overbeck seinem Vater gegenüber „Herz, Seele, Empfindung“ postuliert, die allein einen guten Maler ausmachen würden.³⁰ Damit hatte er programmatisch seine zukünftige Tätigkeit als Historienmaler ganz auf die Bibel abgestimmt, die, wie er schreibt, „einzig und allein den Rafael zum Rafael“ gemacht habe.³¹ Mit großer Konsequenz ist Overbeck diesem Lebensentwurf gefolgt.

Wie bereits erwähnt, ist für die frühen Bilderbibelprojekte von 1808 und 1811 keine Zeichnung sicher identifizierbar. So entzieht es sich auch unserer Kenntnis, wie Overbecks Arbeit als Buchillustrator sich in materieller Form realisiert hätte. Wie hätte er die Aufgabe, „einfache und würdige Vorstellungen“ zu schaffen, als Zeichner bewältigt? Ein Blatt in Privatbesitz (Taf. XXXIV), dessen Datierung jedoch auch nicht eindeutig ist, kann hier eine Vorstellung von seiner Arbeit an der Bilderbibel geben.³² Format, Thematik und Komposition sprechen sehr für eine geplante Buchillustration. Es handelt sich um eine Darstellung des *Scherfleins der Witwe* (Lk 21, 1–4). Das Lehren Christi und

28 Vgl. zuletzt Cordula A. Grewe, *Painting the Sacred in the Age of Romanticism*, Farnham/Burlington 2009, S. 209–210.

29 Vgl. dazu Thimann 2014 (wie Anm. 21), S. 134, S. 250–253.

30 Brief von Friedrich Overbeck an den Vater, Wien, 27. April 1808, zit. in: Howitt 1886 (wie Anm. 27), Bd. 1, S. 71.

31 Ebd., S. 71.

32 München, Privatbesitz; Bleistift, 17,7 × 12,6 cm; vgl. Andreas Blühm und Gerhard Gerkens (Hg.), *Johann Friedrich Overbeck 1789–1869. Zur zweihundertsten Wiederkehr seines Geburtstages* (Ausst. Kat., Lübeck, Museum für Kunst und Kulturgeschichte), Lübeck 1989, S. 219–220, Nr. 103; Peter Prange, Hinrich Sieveking und Andreas Stolzenburg (Hg.), *Spurenlese. Zeichnungen und Aquarelle aus drei Jahrhunderten* (Ausst. Kat. Hamburg, Kunsthalle), München 2016, S. 148–149, Nr. 55.

sein Sprechen in Gleichnissen standen für die Lukasbrüder im Zentrum des Interesses am religiösen Bild.³³ Mit spitzem Bleistift zeichnete Overbeck die Protagonisten, die Witwe und die Reichen, wogegen er Christus und seine Jünger in einer andeutenden Skizze beließ. Zudem gliedert sich die Zeichnung in die Veranschaulichung aktiver und reflexiver Elemente, wie es für Overbecks Kunst als typisch gelten kann. Für ihn stand die Reflexion über den biblischen Gegenstand im Vordergrund seiner Illustrationsarbeit. Den Bildgegenstand schöpfte Overbeck aus dem 21. Kapitel des Lukas-Evangeliums (Lk 21, 1–4; Mk 12, 41–44). Jesus war mit den Jüngern im Tempel und sah, wie die Reichen ihre Gaben in den Opferkasten legten:

„Er sah aber auch eine arme Witwe, die legte zwei Scherflein ein. Und er sprach: Wahrlich, ich sage euch: Diese arme Witwe hat mehr als sie alle eingelegt. Denn diese alle haben aus ihrem Überfluss eingelegt zu den Opfern, sie aber hat von ihrer Armut alles eingelegt, wovon sie lebte.“

Das aus wahren Glauben und aus dem Herzen kommende Opfer einer Bedürftigen, die als sichtbares Zeichen ihrer Caritas ein kleines Kind auf dem Arm trägt, ist der Gegenstand der Rührung, die sich auf den Betrachter überträgt. Jesus nutzt ihr selbstloses Verhalten, um den Jüngern ein Exempel wahrer Demut und Glaubensstärke vor Augen zu stellen. Jesus sitzt am rechten Bildrand und ist ins Profil gewendet, mit beiden Armen führt er rhetorische Gesten der Ansprache aus. Das von der Witwe gegebene Scherflein ist ihm anschaulicher Gegenstand des Unterrichts und entspricht damit ganz der pädagogischen Funktion des Bildes. Wie gesagt lässt sich das Blatt keinem der genannten Projekte Overbecks für eine illustrierte Bibelausgabe sicher zuweisen, ja auch seine Datierung ist keineswegs gesichert. Das Hochformat schließt aber eine geplante Buchillustration nicht aus. Die strenge Profilansicht Christi wie auch die deutlichen Hilfslinien für die Gesichter der Jünger lassen überdies an eine ‚frühe‘ Entstehung zwischen 1810 und 1820 denken. Das Blatt ist deshalb für den hier verfolgten Zusammenhang von exemplarischer Bedeutung, da es emotional-gefühlsmäßige Ansprache in Gestalt der mildtätigen Frauenfigur mit ihrem Kind und die Darstellung der Reflexion über das Ereignis in der Figur des lehrenden Christus miteinander verknüpft und damit eine regelrechte Anweisung zur ‚Bildlektüre‘ vorgibt. In diesem Modus könnten „einfache und würdige Vorstellungen“ zu denken sein, wie sie Overbeck für sein Bilderbibelprojekt vorschwebten.

Doch sei abschließend noch einmal ein Blick auf das Briefzitat Overbecks von 1811 geworfen. Overbecks Prämisse für die bevorstehende Arbeit an den Zeichnungen war die Erzeugung von Einfachheit und Würde („einfache und würdige Vorstellungen“³⁴). Hier wird offenbar eine *genus*-Frage angesprochen, welche eine Neudefinition der Bildrhetorik berührt. Denn hinter Overbecks Begriffswahl der ‚einfachen Vorstellungen‘ ist, auch eingedenk aller Neubestimmungsversuche von Stil und Redekunst im 18. Jahr-

33 Vgl. Büttner 1979 (wie Anm. 22).

34 Siehe oben, Anm. 27.

hundert, eine Anspielung auf die *genera dicendi* der klassischen Rhetorik gemäß der *aptum*-Lehre zu vermuten.³⁵ Ziemlich präzise sollten seine Bilder nämlich dem *genus humile* (auch *genus tenue*, *stilus simplex*) entsprechen und damit dem schmucklosen niederen Stil, der besonders für Gegenstände der Belehrung verwendet wird. Traditionell wurde gemäß der Zuordnung der Redestile zu den Ständen das *genus humile* der Landbevölkerung zugeordnet, was auch dem intendierten Bilderbibelpublikum, Kindern und einfachen Laien, entsprochen haben dürfte. Auf Figuren und Tropen, kurzum auf den Redeschmuck, wird im *genus humile* verzichtet, da die Sache für sich selbst sprechen kann. Spricht Overbeck von ‚einfachen und würdigen Vorstellungen‘, so meint er damit wohl *simplicitas* und *dignitas*, wobei Einfachheit hier eher im Sinne von *puritas*, also Reinheit, und nicht im despektierlichen Sinne von Schlichtheit verstanden werden muss. ‚Würde‘ hingegen ist um 1800, bei Kant und Schiller, ein ethischer Begriff für den Ausdruck einer erhabenen Gesinnung. Auch in dem von Overbeck für das spezifische Problem der Bibelillustration verwendeten Begriff der ‚würdigen Vorstellungen‘ ist der moralische Aspekt der Sache dezidiert angesprochen, mit dem sich Konzepte von Natürlichkeit und Naivität verbinden. Overbeck schwebte eine kunstlose Kunst vor, eine Bildersprache, in der die Sache klar verständlich und mit Würde vor Augen gestellt wird, um sich umso besser einzuprägen. Das naive Gemüt des Kindes ist dabei als eine *tabula rasa* zu verstehen, auf der der Maler, der selbst werden muss wie ein Kind, das entscheidende Sentiment für die religiösen Gegenstände eintragen kann. Dies durfte nicht durch schlechte Bilder geschehen, sondern, wie es Overbeck knapp brieflich definiert, durch einfache, unmittelbar verständliche, harmonisch, dabei aber ‚kunstlos‘ komponierte und zuletzt gefühlsbetonte Darstellungen. Statt „Gedächtnis“, „Verstand“ und „Willen“, wie sie Johann Hübner 100 Jahre zuvor als Grundlage seines rhetorisch organisierten Bibelverständnisses festgesetzt hatte,³⁶ sollten „Herz, Seele, Empfindung“³⁷ nicht nur die Bildproduktion, sondern auch die empfindsame Wahrnehmung der Bibelbilder dominieren. Das Problem der Bilderbibel wurde seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts also nicht nur als ein Problem der künstlerischen Qualität der Illustrationen reflektiert. Von den für den Autor Hübner noch unwichtigen Bildbeigaben eines rhetorisch organisierten Gedächtnistheaters für Kinder verschob sich der Akzent erkennbar auf die moralisch unterrichtende und emotional sensibilisierende Macht der Bilder.

35 Vgl. Kurt Spang, Dreistillehre, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hg. von Gert Ueding, Bd. 2, Tübingen 1994, Sp. 921–972.

36 Siehe oben, Anm. 5.

37 Siehe oben, Anm. 30.