

Cordula Grewe

## Biblische Antike und bildliche Vergegenwärtigung

Julius Schnorr von Carolsfeld, Gustave Doré  
und William Holman Hunt

Es ist Nacht. Die Welt schlummert friedlich, eingehüllt in das silbrige Licht eines zunehmenden Mondes, das sich matt auf den zart hingehauchten Wolken bricht. Jäh zerreißt die Silhouette einer antiken Tempelruine diese trumende Stille, theatralisch wie eine künstlich beleuchtete Kulisse. Knorrige Bäume umwuchern das Heiligtum, an dem bereits das Wurzelwerk der Zeit nagt. Doch der einsame Wanderer, dem wir auf unserem Weg begegnen, hat keine Mue für die Reize der Landschaft. Ungelesen bleibt das *memento mori* des heidnischen Baus. Flucht ist das Gebot der Stunde. Doch plötzlich, gerade jetzt, hält er inne, unerwartet, unvermittelt, überwältigt (S. 365, Taf. 28).

Es ist Nacht. Doch die Nacht wird zum Tag mit dem Eintritt des Heilands in die Welt. Strahlend hell erleuchtet seine Gestalt die nächtliche Blau, überwältigend in ihrer Materialität und doch überirdisch im Glanz der goldenen Aureole, die von der Gloria Dei kündet. Hier, auf dem sandigen Pfad vor den Toren Roms, begegnen wir weder dem Herrn der Welt noch dem Weltenrichter. Das Kreuz ergeben geschultert, erscheint Christus als unser Erlöser. Doch triumphiert er nicht. Auch wenn die Spuren seines Martyriums fast verheilt sind, so ist doch eine tiefe Müdigkeit geblieben, dunkle Ringe unter schönen, milden Augen, die voller Trauer sind.

In dieser Nacht trauert Christus nicht allein um eine sündige Menschheit. Er trauert über das Versagen jenes Mannes, der vor ihm auf die Knie gefallen ist; er trauert um Petrus, den ersten unter seinen Aposteln. Was aber hat dieser so tief in der Nacht auf der Via Appia verloren, die nun für ihn zum Scheideweg werden wird? Das Oberhaupt der römischen Gemeinde ist auf der Flucht vor Nero, der die Plebs mit der Verfolgung der Christen unterhält. Aber schon vor den Toren Roms erscheint ihm der Heiland, den er mit bebender Stimme anspricht: »Domine, quo vadis?« Die Antwort ist bestürzend: »Venio Romam iterum crucifigi«, sagt der Herr. »Ich komme nach Rom, dass ich zum anderen Male gekreuzigt werde«. Petrus reagiert auf die Vision mit Schrecken und tief empfundener Gläubigkeit. Sein Gestus zeugt von der schmerzlichen Erkenntnis des Versagens, der feigen Flucht

vor dem Gebot der Nachfolge. Umso verzweifelter sucht er den Herrn am Fortschreiten zu hindern. Er greift nach ihm wie ein ungläubiger Thomas, der die Auferstehung nur tastend verstehen kann. »Domine, quo vadis?« wird zur Gewissensfrage, zum Moment der Ein- und Umkehr, an dessen Ende Petrus sein Kreuz auf sich nehmen wird.<sup>1</sup>

Julius Schnorr von Carolsfeld führt nicht nur Petrus an den Scheideweg, sondern auch den Betrachter. Wir stehen fest auf dem Pfad, den Petrus eingeschlagen hat und auf dem sich nun das biblisch-apokryphe Geschehen vor uns reliefartig entfaltet. Die Vision des Apostels wird zu unserer Gegenwart. Dahinter steht ein emphatisches Programm der Vergegenwärtigung, das im Folgenden als Leitfaden meiner Betrachtungen dienen soll. Schnorrs Schöpfung fasst die Frage des Apostels neu, nämlich als Frage des Bildes an sein Publikum. Unter der Hand des Malers verwandelt sich die Anrede an den Herrn »Wohin gehst Du?« in einen Appell an den Betrachter: »Gehe mit mir!«.

Aber wohin gehen wir eigentlich, wenn wir uns der Bildwelt von Schnorr annähern? Welcher Raum eröffnet sich der inneren Suche nach Erlösung, welcher Rahmen wird für die Begegnung mit der biblischen Geschichte und damit letztendlich mit der Gestalt Christi geschaffen? Und welche Gründe mag es für die Entstehung neuartiger Bildräume im 19. Jahrhundert gegeben haben? Antworten auf diese Fragen lassen sich aus den verschiedenartigen Evokationen der Antike gewinnen, die ich nun ins Auge fassen möchte. Antike ist hier gleichbedeutend mit der Welt der Bibel. Dabei klaffen die Vorstellungen über deren Wesen und Gestalt weit auseinander. Bei aller Unterschiedlichkeit, ja Widersprüchlichkeit vereint die hier untersuchten Bibelbilder jedoch das Verlangen, Kunst zum Medium einer Vergegenwärtigung des Göttlichen zu machen. Selbst wo sich die Kunst an die zeitgenössische Archäologie anschmiegt, bleibt sie, solange sie religiös motiviert ist, diesem Bestreben verhaftet. Das christliche Bild im 19. Jahrhundert zeigt, so die These dieses Aufsatzes, dass Verwissenschaftlichung nicht notwendigerweise historische Entidealisierung bedeuten musste – wie eben auch die Lektion der historisch-kritischen Bibelforschung nicht unweigerlich zu einer Relativierung der Heiligen Schrift führen musste. In der ästhetischen Konstruktion der biblischen Antiken wurden Evidenz und Imagination zu komplementären Repräsentationsstrategien, die einen gemeinsamen Ursprung jenseits der Unterscheidung zwischen geschichtlicher Wahrheit und archäologischem Wis-

---

1 Die in der *Legenda Aurea* des Jacobus de Voragine überlieferte Episode aus dem Leben Petri, die den apokryphen Petrus-Akten entstammt, erlangte gut ein halbes Jahrhundert nach Schnorrs Gemäldefassung Weltruhm durch Henryk Sienkiewicz' Roman *Quo Vadis?* – siehe dazu den Beitrag von Barbara Potthast in diesem Band.

sen hatten.<sup>2</sup> Eine christliche Kunst musste diese historische Wahrheit, die eben keine wissenschaftlich positivistische sein sollte, sichtbar machen. »Das Göttliche kann sich in der Knechtsgestalt begränzter Zeit und Körperlichkeit nicht völlig offenbaren«, formulierte Karl Schnaase im Jahre 1862 diesen Grundsatz eindringlich, »es will mehr geahnt und geglaubt als gesehen sein.«<sup>3</sup> Zwischen archäologischer Treue und kunsthistorischer Tradition, mimetischer Sinnlichkeit und abstrakter Idee erfüllt die Kunst ihre ureigene Aufgabe des Sichtbarmachens im Bewusstsein einer eingeborenen Unmöglichkeit. Die Welt der biblischen Antike wird so zum experimentellen Feld eines erfolgreichen Scheiterns.

#### Schnorrs *Domine, quo vadis?* – Antikenzitat als meditatives Symbol

Julius Schnorr von Carolsfeld malte die berühmte Szene aus der Vita des Apostels 1843 für die Basler Sammlerin Emilie Linder, die in diesem Jahr zum katholischen Glauben übergetreten war. Bis zu ihrem Tod im Jahre 1867 sollte die Darstellung in der Hauskapelle in München, ihrem zweiten Wohnsitz, hängen.<sup>4</sup> Schnorr hatte sich bereits 1819 mit dem Thema beschäftigt (S. 364, Taf. 27). Trotz kompositorischer Gemeinsamkeiten mit dem zwei Jahrzehnte später ausgeführten Ölgemälde entwickelt das großformatige Blatt aus Schnorrs zweitem Romjahr stilistisch wie ikonographisch eine dezidiert andere Logik. Noch dem altdeutschen Duktus der Wiener Jahre und damit dem Beispiel der Brüder Ferdinand und Friedrich Olivier verhaftet, dramatisiert die bildhaft ausgeführte Federzeichnung ihre Erzählung durch eine überbordende Fülle an vegetabilen Formen. Erneut schreitet der Aufgestandene mit festem Schritt von links ins Bild; seine unerschütterliche Ruhe korrespondiert mit der Beschaulichkeit einer sanften, von Pinien gesäumten Landschaft. Petrus begegnet der unerwarteten Erscheinung mit einem erschreckten Hochreißen der Arme; seine aufgewühlte Erregung vibriert im Stakkato von Schluchten, Felsvorsprüngen und expressiven Baumsilhouetten. In diesem Zusammenklang von Flora, Figuren und Felsformationen tritt die Architektur in den Hintergrund, und zwar buchstäblich. Einige Antikenfragmente deuten zwar den Ort des Geschehens an; jedoch bieten sie dem Auge keinen meditativen Ruhepunkt.

2 K. S. [Karl Julius Ferdinand Schnaase]: Ueber das Erbauliche in der Kunst. In: Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus 5 (1862), H. 7, S. 97–103.

3 Ebenda, S. 102.

4 Michael Teichmann: Julius Schnorr von Carolsfeld (1794–1872) und seine Ölgemälde. Monographie und Werkverzeichnis. Frankfurt a. M. 2001, Nr. 20, S. 146–151 sowie S. 298f.

In der Gestaltung von 1819 beschränkt sich Schnorr auf die Ausarbeitung des Entsetzens, das den Apostel im Angesicht der göttlichen Vision durchfährt. Noch hat Petrus den Herrn nicht nach seinem Weg gefragt; noch ist das Geschehen rein physische Reaktion. Schnorr zeigt allein den Moment vor dem eigentlichen Zwiegespräch, durch das Flucht in Nachfolge umschlagen wird. Im Gemälde von 1843 hingegen wird das Spiel von Frage und Antwort zum eigentlichen Thema. Die Gebärde des Apostels ist vieldeutig im besten Sinne, eine bedeutungsschwangere Mischung aus Erschrecken und Annäherung, Schuldgefühl und Liebesbezeugung, Ehrfurcht und Sehnsucht. Die mit Vehemenz ausgestreckte Hand lässt noch das Außersichsein des ersten Augenblicks spüren, während sie zugleich den Wunsch fühlbar macht, den Herrn aufzuhalten und ihm, vom Verlangen nach körperlicher Berührung durchdrungen, die eigene Umkehr anzudeuten. Die Neuformulierung der Petrusfigur bringt einen Zugewinn an emotionaler und spiritueller Komplexität. Sie hebt die Bildfindung nicht nur von Schnorrs eigener Erstfassung, sondern auch von der dominanten Bildtradition ab. Man könnte hier an Annibale Carraccis berühmte Tafel von 1602 in der Londoner National Gallery denken oder an das zeitgleiche Fresko des italienischen Barockmalers Innocenzo Tacconi in der Cappella Cerasi von Santa Maria del Popolo. Die neue Petrusgestalt greift auf einen der Szene fremden Kontext zurück und zitiert den Apostel der Schlüsselübergabe, wie ihn Perugino in der Sixtinischen Kapelle entworfen hatte.<sup>5</sup> In seiner zweiten Ausarbeitung verdichtet Schnorr die Bedeutung des Motivs, indem er dem Petrus der Via Appia die Erinnerung an den Fels, auf den Christus seine Kirche bauen will, einschreibt.

In der Version von 1843 führt die ikonographisch-gestische Aufladung der handelnden Personen zu einer Reduktion der Landschaft. Die erzählerische Funktion der Natur ist auf die Antike übergegangen, die, als gebautes Gegengewicht zu den Figuren, den Bildraum wie das Zeitengefüge von Bildgeschehen und Bildbetrachtung strukturiert. Entscheidend ist dabei, dass die antike Ruine keine Fiktion ist. Sie zitiert ganz konkret ein berühmtes Bauwerk des römischen Forums: den an dessen westlichem Ende stehenden Tempel der landwirtschaftlichen Gottheit Saturn. Wie ein Blick auf andere zeitgenössische Zeichnungen zeigt, gibt Schnorr durchaus die damals aktuelle Situation wieder, wenn auch in freier Gestaltung. Das zwischen 501 und 498 v. Chr. errichtete Monument gehört zu den ältesten heiligen Stätten des Areals. Allerdings war der ursprüngliche Bau schon 42 v. Chr. grundlegend restauriert und, nach einem Brand, im vierten Jahrhundert n. Chr. gänzlich neu aufgebaut worden. Aus dieser Spätzeit des Römischen Reiches stammen die im 19. Jahrhundert allein noch erhaltenen acht Granitsäulen des Pronaos, die mit ihren reich dekorierten ionischen Kapitellen aus weißem Marmor

---

5 Ebenda, S. 149.

bald zum beliebten Motiv der Vedutenmalerei und topographischer Stichsammlungen werden sollten. Trotz der Fülle an gedruckten, gezeichneten und gemalten Reproduktionen reflektiert Schnorr's Darstellung kein Wissen aus zweiter Hand. Der Maler hatte sich während seines Romaufenthaltes von 1817 bis 1827 intensiv mit der Antike beschäftigt. Unter den bildnerischen Notizen seines inzwischen hoch geschätzten Landschaftsbuches findet sich auch eine auf 1820 datierte Skizze des Saturntempels (S. 366, Taf. 29).<sup>6</sup>

Die Standortwahl ist ungewöhnlich. Berühmt war der Panoramablick, der sich entlang der vom Kapitol zum Kolosseum verlaufenden West-Ost-Achse eröffnet. Schnorr hingegen zeigt eine Nahansicht von Nordosten, welche die Leere des Platzes zwischen Tempel und Kapitol zum eigentlichen Thema erhebt. Die sandige Aufschüttung, die den Standpunkt des Malers bildet, zeugt noch von dem erdigen Grab, in dem das Heiligtum für gut drei Jahrhunderte geschlummert hatte und von dem es erst um 1820 (und auch nur teilweise) auferstanden war.<sup>7</sup> Von links schieben sich vier Säulen der Tempelvorhalle ins Bild, während das Tabularium die Komposition effektiv nach rechts hin abschließt. Ein ländlicher Friede schwebt über dem Ganzen, eine Stimmung des Schlichten und Beiläufigen, die ein Echo in dem simplen Holzzaun findet, der als steile Diagonale vom Kapitol zum Forum hinabführt. An ihm lehnt, von einem Baum hinterfangen, ein sinnend die Aussicht betrachtender Spaziergänger.

Die Perspektive der zarten Zeichnung ist unspektakulär; darin liegen ihre Stärke und ihre Unmittelbarkeit. In dem zwei Jahrzehnte später angefertigten Ölgemälde hatte diese kleinformatige Notiz trotz aller Authentizität keinen Platz mehr. Effekt ersetzt einfühlsame Nahbeschreibung. Der Tempel erscheint nun in theatralischer Untersicht. Die Wiedergabe ist, wie bereits in der Zeichnung von 1820, summarisch und verzichtet auf den ornamentalen Fries. Stattdessen fügt Schnorr jene Reihe ausdrucksvoller Bäumchen hinzu, welche die Darstellung des antiken Gebäudes in ein spannungsreiches Bühnenbild historischen Verfalls verwandelt. In seiner Dramatik erinnert diese Sicht der Antike an Darstellungen wie Giovanni Piranesi's eindrucksvollen Stich von 1774, *Altra Veduta degli avanzi del Pronao del Tempio della Concordia*. Die Ähnlichkeit von Perspektive und Pflanzenbewuchs unterstreicht das bewusst inszenierte der nazarenischen Komposition und ihrer Architekturfragmente. Doch strebt Schnorr nach einer gänzlich ande-

6 Petra Kuhlmann-Hodick: Am Kapitol in Rom, 1820. In: Dies. u. Claudia Valter (Hg.): »... ein Land der Verheissung«: Julius Schnorr von Carolsfeld zeichnet Italien. Köln 2000, S. 219.

7 Nach ersten Ausgrabungen im Jahre 1811 wurde das Gebäude zwischen 1834 und 1837 weitgehend freigelegt. Vgl. Christian Hülsen: Das Forum Romanum. Seine Geschichte und seine Denkmäler. 2., verb. Aufl. Rom 1905, S. 74f.

ren Wirkung als der Meister der sublimen Romkulisse. Statt virtueller Überwältigung geht es ihm um erkennendes Sehen.

Trotz – oder vielmehr gerade wegen – der überscharfen Formulierung der Bauform, deren materielle Schwere von dem diffusen Licht der Aureole Christi absticht, bleibt die Antike als physische Präsenz unterdeterminiert und gleichsam bruchstückhaftes Zitat. Das antike Formenvokabular ist ohne durchbildende Ausstrahlung; als isoliertes Fragment wird es in ein collageartig anmutendes Muster verschiedener Bildteile eingefügt. Dessen dominierendes Element ist weder Architektur noch Natur, das heißt Landschaft, sondern die einzeln gestellte, monumentalisierte menschliche Figur, deren Platzierung wiederum nicht weniger artifiziell ist als die Positionierung der antiken Baureste. Beide – Figur wie Baureste – werden von einem abstrakten Denk- und Liniengerüst beherrscht; das Ergebnis ist ein eigenartiger Gegensatz zwischen naturalistischer Stofflichkeit und nicht dinggebundenem Kompositionsschema. Die Spannung von Mimesis und linearem Design wird zum Leitsatz einer Bildlogik, deren bewusster Manierismus ein symbolisches Bildsystem signalisiert. Das Versatzstückartige der Komposition mahnt den Betrachter, jedes Element nach metaphorischer Bedeutung und tieferem Sinn zu befragen, kurzum: in der Realität nach jenseitiger Sinntiefe zu suchen.

Die erste Bedeutungsschicht ist offenkundig. Das Ruinenhafte der überwucherten Tempelkonstruktion und die angeschlagene Kannelierung der niedergestürzten Säule symbolisieren, ganz traditionell und sogar dem Unkundigen recht offensichtlich, den Sieg des Christentums über das Heidentum. In der nazarenischen Malerei war dieses Motiv wohl bekannt und weit verbreitet. Schnorrs Ikonographie schließt sich lückenlos an die drei Jahre zuvor enthüllte, berühmt-berüchtigte Leinwand *Der Triumph der Religion in den Künsten* von Johann Friedrich Overbeck an, in der sich künstlerische und christliche Ideen programmatisch verschränken.<sup>8</sup> Dem Verhältnis von Heidentum und Christentum ist ein genuin künstlerisches Element eingeschrieben, das eine temporale Dimension eröffnet, die bei Schnorr – dann von Overbeck abweichend – zugleich auch eine versöhnliche ist. In *Domine, quo vadis?* fungiert Antike nicht nur als historischer Verweis auf den Ort von Petri Martyrium; sie veranschaulicht auch ein emphatisch historistisches Prinzip. Die Antike wird zum Ausgangspunkt einer Serie nachahmender Aneignungen, aus welcher sich die italienische Renaissance als Vermittlerin zwischen dem vergangenen antiken und dem gegenwärtigen nazarenischen Stilmodus herauskristallisiert. Die Antike ist somit doppelt kodiert: Sie ist Ruine, als Zeit vergangen, als Glaube überwunden. Sie ist aber auch Nährboden, Scholle neuen Wachstums, Fundament christlicher Neuschöpfung.

---

8 Michael Teichmann: Julius Schnorr von Carolsfeld (Anm. 4), S. 150.

Nicht zufällig geht die Betonung des Körpers als Träger von Handlung und Bedeutung mit einem Stilwechsel von der Antike zur Renaissance einher. Vor allem ist hier an Raffael zu denken, dessen beeindruckende Vision der *Befreiung Petri* in Schnorrs Nachtstück ihren Widerhall findet.<sup>9</sup> Die aus den Vatikanischen Stanzen übernommene Akzentuierung des Numinosen durch eine übernatürliche Lichtaureole eröffnet dabei eine neue Perspektive im Werk des Nazareners:

An die Stelle der bisher praktizierten klaren linearen Trennung der Einzelkonturen voneinander und einer letztlich stets an der optisch-physikalischen Realität orientierten Darstellungsweise tritt hier erstmals der Versuch, das Visionär-Mystische der Begebenheit vermeintlich adäquat durch die unmittelbare malerische Wiedergabe einer gleichsam atmosphärischen hellen Lichterscheinung in dunkler Nacht zu erfassen.<sup>10</sup>

Wie die Antike, so wird auch Raffael zum konzeptionellen Zitat, allerdings zum bildbestimmenden. Aus Raffael – und eben nicht aus der Antike – gewinnt Schnorr den Dreiklang von lieblicher Farbigkeit, idealischer Formgebung und Konzentration auf die Figur. Für den Künstler und seine Bewunderer war der Effekt dieses Dreiklangs innig-besinnlich; für so manchen modernen Betrachter ist er unerträglich süßlich und erinnert unangenehm an entsprechende Formulierungen des popularisierten Nazarenismus. In der Tat war auch *Domine, quo vadis?* für die mechanische Vervielfältigung vorgesehen.<sup>11</sup> Dabei war gerade die Farbigkeit ein ausschlaggebender Faktor, und es wurde explizit eine Farbproduktion angestrebt. Emilie Linder persönlich wäre ein guter Kupferstich lieber gewesen, da sie, wie sie Schnorr anvertraute, »keine große Freundin des jetzt so beliebten Farbdrukkes« war.

[A]ber ich denke, besonders bei christlichen Gegenständen, darf man nicht zu sehr das eigne individuelle Gefühl berücksichtigen, sondern den Zweck: daß die Erhebung des Gemüthes, die tiefe christliche Mahnung die in dem dargestellten Gegenstande liegt, an recht viele Herzen sprechen möge; vorzugsweise vor Augen behalten, u die Verbreitung ist wahrscheinlich eine noch größere beim Farbdruk.<sup>12</sup>

9 Michael Teichmann: Kat.-Nr. 227, *Domine, quo vadis?*, 1843. In: Herwig Guratzsch (Hg.): Julius Schnorr von Carolsfeld. 1794–1872. Leipzig 1994, S. 265f.

10 Michael Teichmann: Julius Schnorr von Carolsfeld (Anm. 4), S. 150f.

11 Es war mir bislang nicht möglich, diesen Farbdruk nachzuweisen.

12 Emilie Linder an Julius Schnorr von Carolsfeld, München, 7. März 1852, SLUB Dresden, Mscr\_Dresd\_n\_Inv\_15\_Bd\_23, S. 64f.; das folgende Zitat ebenda. Mein herzlicher Dank für diesen Hinweis sowie die Transkription gilt Teresa Bischoff, die derzeit eine Dissertation zu Werk, Mäzenatentum und Sammlertätigkeit von Emilie Linder (1797–1867) fertigstellt.

Was uns befremdlich süßlich, ja hoffnungslos überzuckert anmuten mag, war für die Auftraggeberin Ausdruck und Anstoß herzergreifender Emotionalität.

Linder hing so sehr an dem Gemälde in ihrer Hauskapelle, dass ihr der Gedanke an eine längere Trennung zu schaffen machte. »Allerdings wäre es ein Opfer für mich«, gab sie zu bedenken, »das liebe Bild solange Zeit entbehren zu müssen«. Für die Reproduktion wurde daher von dem Wiener Professor Anton Hartinger eine Kopie angefertigt, die, auf 1842 datiert und 1878 als Originalarbeit Schnorrs präsentiert, lange Zeit fälschlicherweise als die erste Version des Themas galt.<sup>13</sup> Die Bemerkungen Linders sind jedoch nicht nur hinsichtlich der Werkgenese von grundsätzlicher Bedeutung. Vielmehr belegen sie eindrücklich, dass Stil und künstlerischer Prozess im nazarenischen Umfeld ganz elementar spirituell-missionarischen Kriterien unterlagen. Dies galt auch, wie die Reaktion der zutiefst gläubigen Sammlerin veranschaulicht, für die Frage, ob – und wenn ja, in welchem Medium – ein Original dem Mahlstrom druckgraphischer Popularisierung überlassen werden sollte. Es ist daher, insbesondere auch mit Blick auf das Antikenzitat, nach der religiösen Zielsetzung der Bildgestaltung zu fragen. Welchen Bezug schaffen Christus und Petrus in ihrer nächtlichen Begegnung zwischen Bild-, Bibel- und Betrachterwelt?

Zunächst einmal muss das Offensichtliche gesagt werden: *Domine, quo vadis?* wendet sich durchaus emphatisch gegen eine historistische Rekonstruktion der antiken Lebenswirklichkeit. Das Geschehen wird durch die unwirkliche Raumkonstruktion bewusst entzeitlicht. Diesem Ziel dient auch die Hinwendung zur italienischen Renaissance als übergeordnetem Stilmodus, den Schnorr zur universalen Kunstsprache erklärte.<sup>14</sup> Das Bild strebt nach unmittelbarer Ansprache. Im Mittelpunkt steht der Austausch zwischen Christus und Petrus, dessen Bedeutung der Künstler durch eindringliche Gestik und expressiven Gesichtsausdruck zu vermitteln sucht. Der Aspekt der Konversation wird nachdrücklich betont. Beide Protagonisten sprechen, wobei die fast übertrieben rigide Konstruktion von Diagonalen dieses Gespräch in ein geometrisches Konstrukt einbindet. Die übrigen Bildelemente

13 Teichmann korrigierte diesen 1994 noch von ihm selbst gemachten Fehler (vgl. Anm. 9) in seinem Werkverzeichnis (vgl. Anm. 4). In der Forschung lebt dieser Fehler jedoch weiter, zuletzt im Katalog der Ausstellung *Religion Macht Kunst. Die Nazarener* (Max Hollein (Hg.): Religion Macht Kunst. Die Nazarener. Schirn Kunsthalle, Frankfurt. Köln 2005, S. 274). Die von Bischoff aufgefundene Briefstelle (vgl. Anm. 12) hat mich nun bewegen, eine Verbindung zwischen Kopie und Reproduktionsprojekt herzustellen.

14 Ich analysiere Schnorrs Bilderbibel und die Rolle seiner Kunstauffassung für deren Gestaltung im fünften Kapitel »The Bible in Pictures: History Lessons and Popular Culture« meines Buches *Painting the Sacred in the Age of Romanticism* (Burlington 2009, S. 203–251).

sind buchstäblich nur Rahmungen für dieses Zwiegespräch zwischen dem irdisch verhafteten Gottesgeschöpf und dem fleischgewordenen Göttlichen.

Petrus tritt uns als Hermeneutiker entgegen, der uns den Bildsinn erschließen soll. Seine Vision wird überkonfessionell konfiguriert und so mit einem allgemeingültigen Anspruch versehen. Bewusst verzichtet Schnorr auf die beiden Schlüssel, welche als Zeichen apostolischer Nachfolge und päpstlichen Primats in den katholischen Bildern eines Carracci oder Tacconi prominent zur Schau gestellt werden. Diese Variation der etablierten Ikonographie soll die Begegnung zwischen Auferstandenen und Apostel der Rhetorik kirchlicher Spaltung entziehen. Petrus wird nicht länger in seiner Funktion als Gründungsfigur einer menschlichen Institution präsentiert. Als christlicher Hermes wird er vielmehr zum Archetyp einer menschlichen Grunderfahrung, zur Identifikationsfigur christlicher Glaubensehnsucht und Erkenntniskraft.

In der Interaktion zwischen Heiland und Apostel manifestiert sich ein grundlegendes Schema für den Umgang mit diesem Bild. Wie Petrus soll auch der Betrachter zu einem erkennenden Sehen gelangen, das in eine kontemplative, emotional tiefgehende Erfahrung mündet, welche wiederum Grundlage zukünftigen Handelns ist. Im Zusammenspiel von semiotischem Gehalt und gefühlsmäßiger Ansprache sucht das Bild einen Dialog zwischen der Ausdrucksgebärde der Figuren und der seelischen Befindlichkeit des Betrachters zu evozieren. Dieser innere Dialog bedingt gleichermaßen eine phänomenologische Identifikation und einen bewussten Ausschluss von Lebenswirklichkeit. Für den Nazarener setzt Andacht eine Verinnerlichung voraus, die dem Strom menschlicher Geschichte in einem Akt der entkörperlichten und entkörperlichenden Katharsis enthoben wird. Doch diese Transzendenz setzt, ganz im Sinne des biblischen Wortes »et verbum caro factum est« (Johannes 1,14), eine Manifestation des Materiellen als Grundlage voraus. Körperlichkeit ist das Prinzip des Menschlichen, über das allein ein Ausgreifen nach dem Göttlichen möglich ist.<sup>15</sup> Der Antike kommt in diesem Spiel eine bedeutende Rolle zu, und zwar einerseits als genuin historisches und damit temporär defizitäres Phänomen, andererseits als Auf- und Widerlager für einen eschatologisch verankerten Brückenschlag.

*Domine, quo vadis?* wäre jedoch nicht das charakteristische Werk eines Lukasbruders, würde die Überwindung des Historischen nicht dialektisch

---

15 Diese Overbecks Konzeptionalismus entgegenstehende Position wird im Nazarenertum z. B. von Wilhem Schadow vertreten; siehe dazu dessen Manuskript von ca. 1850 (W. Schadow: Über die Anwendung des Nackten bei bildlichen Darstellungen. Hg. v. J. Heinrich Schmidt. In: Jahresbericht der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf (1939), S. 76–79, insbesondere S. 77) sowie das Kapitel »The Word Made Flesh« in meinem in Vorbereitung befindlichen Buch *The Nazarenes: Style and Aesthetics* (Arbeitstitel; Penn State University Press).

als dessen Aufhebung gedacht. Entzeitlichung erfolgt unter nachdrücklicher Affirmation des Geschichtlichen. Die Antike wird nicht als Stereotyp beschworen. Sie ist genau beobachtetes archäologisches Detail und damit Indiz, dessen Evidenz in einem zweiten Schritt durch die Evokation der Renaissance einen Prozess von Kanonbildung und Appropriation initiiert. Der Endpunkt dieses Vorgangs ist das Bild selbst, das aus dem Akt der Nachahmung eine neue Gegenwärtigkeit gebiert. Diese Zeitachse, die durch Christus eindeutig heilsgeschichtlich definiert ist, wird durch die kannelierte Säule visuell verankert. Als Diagonale weist sie gleichzeitig zurück in die biblisch-geschichtliche Vergangenheit und vorwärts zur Fortsetzung des Erlösungswerks nach Christi Kreuzigung. Die Autonomie der Bildzeit wird aufgebrochen und in den Raum wie in das Dasein des Betrachters erweitert. Dessen physische Präsenz lässt das Gezeigte zu einer Vision absoluter Gegenwart werden. Der mediale Wechsel von Architektur zu Malerei, der dem Übergang von der Antike zur Renaissance eingeschrieben ist, verknüpft den Zeitenverlauf mit einer genuin romantischen Theorie der Kunstformen. Auch wenn das Bild von 1843 Hegels dreiteiliges System von symbolischer Architektur, klassischer Skulptur und romantischer Malerei zu einem antithetischen Zweisatz zusammenzieht, bleibt die Idee einer Aufhebung der Antike in der Größe der modernen Poesie dennoch wirksam: »Diejenige Kunst-epoche, in welcher die Christlichen Ideen in eben so vollkommener Gestalt und Ausbildung [wie bei den Griechen] erscheinen werden, ist die Kunst der Zukunft«, erklärte Wilhelm Schadow in diesem Sinne, »und wird vielleicht die Schluß-epoche der Kunst überhaupt bilden: Die höchsten Ideen in vollendeter Form gleichsam in verklärtem Lichte«. <sup>16</sup> Aus einem antithetischen Gegensatz wird somit eine Einheit. Im Zusammenspiel von Evidenz, Imagination und Sehakt geht die reine Fiktion des Göttlichen in verinnerlichte Wahrheit über. *Domine, quo vadis?* erhebt einen emphatischen Anspruch auf Vergegenwärtigung.

Dass die gemalte Antike in Schnorrs Darstellung als Hintergrund einer physisch-spirituellen Vergegenwärtigung des Heilsgeschehens fungiert, mag den heutigen Betrachter befremden. Eher verbinden wir Kinder eines neo-historistischen Zeitalters das Konzept der Vergegenwärtigung mit Simulation, mit einer realistisch anmutenden Spiegelung (pseudo-)historischer Wirklichkeit. Vergegenwärtigung in diesem Sinne kreiert ein Nach- und Miterleben, das die Grenzen zwischen Sein und Schein verwischt. Schnorr verweigerte sich solch eskapistischen Sehnsüchten, die ab der Mitte des 19. Jahr-

---

16 Friedrich Wilhelm von Schadow-Godenhaus: Gespräch des Direktors mit einem Schüler. Hg. v. J. Heinrich Schmidt. Jahresbericht der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf (1939), S. 79–84, hier S. 80. Das unveröffentlichte Manuskript entstand wahrscheinlich um oder nach 1850.

hundreds Maler wie Jean-Léon Gérôme auf sinnlichste Weise zu befriedigen begannen. Diese so ganz andere, gänzlich unnazarenische Art der Vergegenwärtigung erfasste auch die christliche Bildwelt. Zu jenen, die ihre Betrachter mit neuen Bildmitteln in die biblische Vergangenheit hineinzukatapultieren suchten, gehörte Gustave Doré. Der aus Straßburg stammende Franzose hatte sich bereits als Graphiker einen Namen gemacht, bevor er Mitte der 1860er Jahre begann, auf riesigen Leinwänden ein in doppeltem Sinne phänomenales Theater christlicher Geschichten zu erschaffen. Der dramatische Wechsel der ästhetischen Strategien ging einher mit einem ebenso dramatischen Wechsel des Antikenbildes. Bot Schnorr noch die wohlbekanntere römische Antike, so erfand Doré eine orientalistische Fata Morgana. In dieser Welt hatte die vom Klassizismus so sorgsam gehütete Idee der Antike als Inbegriff von Maß, Ordnung und moralischen Werten nichts mehr verloren. Antike bedeutete nun Mesopotamien, Assyrien und Ägypten. Antike war nun sinnlich, phantastisch, barbarisch.

#### Dorés Bibelbilder – Antike als Erlebniswelt

Ein eindrucksvolles Beispiel von Dorés Inszenierungskunst liefert das rauschende Fest des Königs Belsazer aus dem fünften Buch Daniels (Abb. 1). Der babylonische Herrscher hat seine tausend Gewaltigen, seine Frauen und Kebsfrauen zum ausschweifenden Mahl um sich versammelt. Eine schwüle Atmosphäre herrscht in dem monumentalen, von zwei Galerien gesäumten Innenraum, dessen Helldunkel mit einem schräg durch das Gewölbe herabfallenden und scharf konturierten Lichtstrahl kontrastiert. Die Quelle dieses unnatürlich gleißenden Lichts bleibt ungewiss, jedoch nicht seine Mission. Wie eine suchende Hand erfasst der Lichtkegel den erschreckten König, der soeben noch lustvoll mit den Erwählten seines Gefolges geprasst hat. In diesem Moment hat Belsazer jedoch die Freuden der Tafel vergessen. Er starrt, von seinem Lager aufgesprungen, auf den soeben von Geisterhand entworfenen Schriftzug. Des Aramäischen unkundig, kann der König die Worte, die da hoch über ihm flimmern, nicht entziffern. Unheil ahnend ruft er nach den Weisen, Chaldäern und Wahrsagern. »Welcher Mensch diese Schrift liest und sagen kann, was sie bedeute«, verspricht er angsterfüllt, »der soll in Purpur gekleidet werden und eine goldene Kette am Halse tragen und der dritte Herr sein in meinem Königreiche«. Doch niemand kann die Schrift lesen, niemand deren Deutung anzeigen. Auch der Leser der Doré-Bibel benötigt einen Propheten, denn das, was dort als Lichtvision glüht, sind nur formschöne Arabesken. Dann tritt Daniel vor (Dan 5,25–28):

Das Geschriebene lautet aber: *Mene mene tekel u-parsin*.  
 Diese Worte bedeuten: *Mene*: Gezählt hat Gott die Tage deiner Herrschaft und macht ihr ein Ende.  
*Tekel*: Gewogen wurdest du auf der Waage und für zu leicht befunden.  
*Peres*: Geteilt wird dein Reich und den Medern und Persern gegeben.



Abb. 1: A. D. Ligny nach Gustave Doré, Das Fest des Königs Belsazer, 1866

Seinem Versprechen folgend, erhebt Belsazer den Propheten zum dritten Mann des Landes. Noch in derselben Nacht wird der König ermordet.

In Dorés Szene erwächst das Unheil aus einem überbordenden Exotismus, der Dekadenz und Fäulnis beschwört. Die Psychologie des biblischen Buches entwickelt sich über die meisterhafte Regie von Dekor, Lichteffekten und detailreicher Schilderung der materiellen Kultur. Demgegenüber ist das Interesse an den eigentlichen Akteuren gering. Belsazer bleibt ein schemenhafter Umriss ohne Physiognomie und Individualität; Daniel ist nicht mehr als ein warnender Schattenriss. Die Spannung entspringt nicht länger den Emotionen zwischenmenschlicher Interaktion, sondern einem opernartigen Tumult namenloser Leiber. Folgerichtig wird die Architektur zum eigentlichen Gestaltungsprinzip. Thema ist nicht die Reaktion des Einzelnen auf das göttliche Wort, sondern der überwältigende Effekt einer durch Gottes Eingreifen bestimmten Situation. Deren Protagonist ist nicht länger der handelnde Held, sondern die anonyme Masse.

Trotz aller Andersartigkeit der Mittel verfolgt Dorés Exotismus dasselbe Ziel wie Schnorrs Idealismus, nämlich die Vergegenwärtigung der biblischen Vergangenheit. Zu diesem Zweck spielen Dorés Bibelillustrationen mit den hitzigen Orient-Phantasien ihrer westlichen Kundschaft: Inszenierungen von Maßlosigkeit und süßer Entartung, aufstachelnder Brutalität und schmachsender Sexualität, angereichert mit übersättigter Farbigkeit und betörenden Gerüchen.<sup>17</sup> Als Erwählter Gottes nähert sich der Betrachter schwebend diesem Panorama gottverlassener Schönheit. Physische Distanz wird zum Zeichen moralischer Überlegenheit. Und von dieser Warte eines modernen Daniels kann sich der Betrachter nun ganz ungestört und heuchlerisch dem voyeuristischen Vergnügen an einer fremden, ihrem Verhängnis unausweichlich entgegenrasenden Kultur hingeben.

In diesem Spiel der Sinne und Sinnebenen wird das archäologisch verbürgte Artefakt zum eigentlichen Katalysator einer Authentizitätsfiktion. Vergegenwärtigung beruht in Dorés Kunst auf der Aktivierung archäologischen Wissens. Unübersehbar ist der kolossale Lammassu, jene geflügelte Stiergestalt mit Menschenhaupt, die als guter Dämon die Paläste und Tempel Assyriens bewachte und hier ihr schützendes Auge auf die Palasttreppe wirft. Die ersten Beispiele dieses Skulpturentyps waren nur zwei Jahrzehnte zuvor in Khorsabad entdeckt worden, das damals noch als Ninive galt.<sup>18</sup>

17 Frederick N. Bohrer: *Orientalism and Visual Culture. Imagining Mesopotamia in Nineteenth-Century Europe*. Cambridge 2003.

18 Brigitte Pedde: *Altorientalische Motive in den Illustrationen zum Alten Testament von Gustave Doré*. In: Reinhard Dittmann, Barthel Hrouda, Ulrike Löw, Paolo Matthiae, Ruth Mayer-Opificius u. Sabine Thürwächter (Hg.): *Variatio delectat. Iran und der Westen*. Gedenkschrift für Peter Calmeyer. Münster 2000, S. 569–591, hier S. 569.

Doré zeichnet den berühmten Fund, den zahllose Reproduktionen in Zeitschriften und Magazinen zum Allgemeingut gemacht hatten, wahrheitsgetreu nach. Die Anklänge an die Kunst Mesopotamiens setzen sich im obersten Fries mit den Atlanten und den bizarren Mischwesen aus Persepolis fort. Babylon ist jedoch nur Versatzstück in einem reichhaltigen Pastiche verschiedener Kulturen, die allein ihre Referenzkraft als exotisch Anderes verbindet.

Als der Verlag Mame & Fils die *Sainte Bible* im Jahre 1866 auf den Markt brachte, besaß dieses collagierende Verfahren bereits eine tief verwurzelte Tradition. Doré trat in die Fußtapfen so berühmter Vorgänger wie John Martin oder Eugène Delacroix. »In allen Fällen wird eindeutig auf die assyrische Kunst verwiesen«, hält Frederick Bohrer fest, »doch bleibt sie untergeordnet. Der Stier wird zwar gleichsam als Leumundszeuge für Dorés gute Vorsätze und weitreichende Kenntnisse behandelt, doch darf er niemals das Dekor dominieren«. <sup>19</sup> Nur wenige unter Dorés Lesern werden über diese Diskrepanz nachgedacht haben, was nicht nur an der Allgegenwart solch inkohärenter Orientphantasien in der Kultur des Westens liegen dürfte. Es ist auch eine Folge von Dorés überzeugendem Bilddenken, das mit raschem, sicherem Strich die Bruchstücke der Vergangenheit zu einem in sich geschlossenen Traumbild zusammenschmiedet. Denn auch wenn der assyrische Skulpturenfries auf Blendarkaden auflagert, die an den Schmuck römischer Sarkophage erinnern und diese sich wiederum über den Säulen eines indischen Tempels erheben, so verschmilzt die bühnenhafte Inszenierung diese eklektischen Architekturelemente dennoch zu einem homogenen Ganzen. <sup>20</sup>

Die Fiktion eines in sich geschlossenen Gesamtbildes ist ausschlaggebend für die Funktion und Wirkung von Dorés Kompositionen als Bibelillustrationen. Im Übergang von Traumkonstruktion zu glaubhafter Erfahrung muss die räumliche und zeitliche Disparität der einzelnen Versatzstücke aufgehoben werden. Die Darstellung darf zwar theatralisch und theaterhaft sein, aber nicht zum reinen Theater werden. Die ästhetische Logik von *Belsazers Fest* veranschaulicht, dass auch Doré, trotz archäologischer Arbeit am Einzelstück, keineswegs eine wissenschaftliche Rekonstruktion anstrebt, ja letztlich nicht einmal historische Wahrscheinlichkeit. Wie Schnorr, wenn auch mit ganz anderen Mitteln, sucht der Franzose nach einer effektiven Verschmelzung von Betrachter und Betrachtetem. Diesem Ziel sind seine visuellen Strategien untergeordnet; daran misst sich der Erfolg seiner bib-

19 Frederick N. Bohrer: *Orientalism and Visual Culture* (Anm. 17), S. 92 (dt. Übers. d. Verf., ebenso alle folgenden deutschen Übersetzungen englischsprachiger Zitate).

20 Zur Identifikation der Bauteile siehe Brigitte Pedde, die weitere mögliche Bezugspunkte für die Blendarkade benennt (B. Pedde: *Altorientalische Motive* (Anm. 18), S. 574f.).

lischen Babylon-Phantasien Doch wo Schnorr um spirituelle Vereinigung ringt, arbeitet Doré auf physische Präsenz hin.

Der imaginative Eintritt in eine vergangene Zeit durch das Tor ihrer materiellen Überlieferung gehörte zu den Schlüsselerlebnissen eines von historischer Leidenschaft und vom Drang zur Musealisierung getriebenen Jahrhunderts. Ein suggestives Beispiel dieser Praxis findet sich in Thomas Hardys wenig bekanntem Roman *The Hand of Ethelberta*, einer »Comedy in Chapters«, die mit Witz und Ironie den sozialen Aufstieg der schlichten Tochter eines Butlers zur gefeierten Dichterin und Aristokratengattin beschreibt.<sup>21</sup> Bereits die Überschrift des vierundzwanzigsten Kapitels bereitet den Weg in die Gewölbe des British Museum, dessen Skulpturentrakt wir rasch durchheilen, um in einen mit Basreliefs aus Ninive umsäumten Keller-raum hinabzusteigen. An diesem kühlen, stillen Ort begegnen wir Faith, die sich hier, in ihrem ganz persönlichen Tempel, einem steten Glücksgefühl hingibt. Sie genießt das Schwere, Runde des Steins, das eine sonst unfassbare Ferne greifbar macht. Im Hochgefühl, der Vergangenheit habhaft zu werden, ruft die Protagonistin ihrem sich nähernden Bruder zu, was sie soeben erkannt hat.

Diese Person ist wirklich Sanherib [...]; und diese mit den kannelierten Bärten und Haaren wie Ackerfurchen [...] sind seine Krieger – wahrhaftig in dieser Zeit gemeißelt, [...]. Denke Dir nur, dies ist nicht nur eine Imagination von Assyrien, sondern wurde in assyrischer Zeit von assyrischen Händen ausgeführt. Fühlst Du Dich nicht, als ob Du tatsächlich in Ninive wärest; dass so, wie wir nun zwischen diesen Felsplatten wandeln, dies einst auch die Einwohner Ninives taten?<sup>22</sup>

Das materielle Bruchstück einer längst vergangenen Kultur entpuppt sich als magisches Reservoir verdichteter Zeit, in die der moderne Mensch durch Abtasten und Abschreiten ihrer archäologischen Überreste einzudringen vermag.

Die materielle Authentizität des Objekts wird zum Garanten der Authentizität realer wie imaginiertes Erfahrung. Im Ding – Kunstwerk oder Denkmal – wird Geschichte sinnlich greifbar. Diese unmittelbare Zugänglichkeit durch die Wahrnehmung lässt sich gut mit Alois Riegls Begriff des

21 Thomas Hardy: *The Hand of Ethelberta. A Comedy in Chapters*. New York 1876. Die Heldin heiratet am Ende einen Lord.

22 »[T]his person is really Sennacherib, sitting on his throne; and these with fluted beards and hair like plough-furrows, and fingers with no bones in them, are his warriors--really carved at the time, you know. Only just think that this is not imagined of Assyria, but done in Assyrian times by Assyrian hands. Don't you feel as if you were actually in Nineveh; that as we now walk between these slabs, so walked Ninevites between them once?« (ebenda, S. 181).

Alterswerts fassen.<sup>23</sup> Es ist diese indexikalische Verbindung zur Vergangenheit, die Doré nutzt, um seinen Betrachter in die biblische Welt zu versetzen. Nicht wissenschaftliche Prinzipien bestimmen die Phänomenologie seiner Bibelbilder, sondern die Logik des Traums. Sigmund Freud ist hierfür beredtes Zeugnis. »Da waren [im Louvre] assyrische Könige so groß wie Bäume [...] geflügelte Mannstiere mit schön frisierten Haaren, Keilinschriften so nett, als wären sie gestern gearbeitet [...] eine Welt wie im Traum.«<sup>24</sup> Dorés Bibelillustrationen sind ganz in diesem Sinne archaische Träume – oder auch Alpträume.

Die nazarenische Kunst organisiert den Bildakt stets als Lektüreakt, wie Schnorrs Holzstich programmatisch vor Augen führt (Abb. 2). Bildbetrachtung wird als Dechiffrierung kodifiziert, die um ein langsames und gründliches Entziffern des menschlichen Körpers – um die eingehende Interpretation von Mimik, Gestik und Körperhaltung – kreist. Doré reduziert den ideellen Gehalt seiner Bibelbilder; unmittelbare Affizierung ersetzt symbolisch-semiotische Dichte. Dieses Desinteresse an diskursiven Strukturen erklärt letztlich auch die Beliebigkeit, mit der die Illustrationen in den Bibeltext eingebunden werden. Im Gegensatz zu Schnorrs obsessiver Paarung von Text und Bild ist die Nähe von Bibelpassage und Bildumsetzung in Dorés *Sainte Bible* häufig lediglich eine ungefähre. Damit verlieren seine Stimmungsbilder den emphatisch-didaktischen Charakter der Schnorr'schen Bibel.

Die Bildregie des Franzosen entfaltet das Potential der Heiligen Schrift als mitreißenden Abenteuerroman. Eine wohl dosierte Mischung aus emotionaler Intensität, exotischer Andersartigkeit und unterhaltsamer Erzählstruktur sichert dessen Wert – oder sollte man doch besser sagen: Unterhaltungswert? Meditation weicht Spannung, mitreißende Aktion ersetzt konzentrierte Wortdeutung. Angesichts des visuellen Feuerwerks scheint es nur konsequent, dass Doré sich der Bibel zunächst im Zuge seines ehrgeizigen Projekts zugewandt hatte, die wichtigsten Bücher der Weltliteratur zu illustrieren. Dennoch sollte man die affirmative Wirkungsfähigkeit dieses biblischen »Actionkinos« nicht unterschätzen. Auch sie dient, wie Hardys literarische Szene im British Museum plastisch veranschaulicht, einer Rückbindung exotistischer Phantasie an die Vergegenwärtigung biblischer Wahrheit. »Und daher ist es mein Plan, an Bibelverse über Sennacherib und seine Taten zu denken, die jenen [Reliefs aus Ninive] gleichen«,<sup>25</sup> erklärt Faith und hat,

23 Siehe dazu sowie zur Relevanz von Hardy und Freud Frederick N. Bohrer: *Orientalism and Visual Culture* (Anm. 17), S. 1–9.

24 Sigmund Freud an seine Verlobte Martha Bernays, Paris, 19. Oktober 1885. In: Sigmund Freud: *Briefe 1873–1939*. Hg. v. Ernst L. Freud. Frankfurt a. M. 1960, S. 168.

25 »And so my plan is to think of verses in the Bible about Sennacherib and his doings, which resemble these [slabs from Nineveh]« (Thomas Hardy: *The Hand of Ethelberta* (Anm. 21),

bibelfest wie sie ist, auch schon ein Beispiel im Sinn, das 18. Kapitel aus dem Zweiten Buch der Könige, Perikope 13 bis 14. »Nun, da ist es tatsächlich. Da ist Sanherib, und da ist Lachis. Ist der Gedanke nicht wundervoll, dass dies ein Bild ist, das zur Zeit ebendieser Ereignisse gefertigt wurde?« Wenn Faith durch Ninive wandert, erwandert sie sich die göttliche Offenbarung.



Abb. 2: A. Gaber u. A. G. Joerdens nach Julius Schnorr von Carolsfeld, Der Prophet Daniel, 1859

S. 181). Das folgende Zitat ebenda: »Well, there it actually is, you see. There's Sennacherib and there's Lachish. Is it not glorious to think that this is a picture done at the time of those very events?«.

Hunts *The Finding of the Saviour in the Temple*  
Antike als Inkarnation

Die von Schnorr und Doré verkörperten Alternativen finden eine bemerkenswerte Synthese im Werk des britischen Malers William Holman Hunt. Schon von seinen Zeitgenossen zum Inbegriff des christlichen Malers, ja zum ureigentlichen »Painter of Christ« stilisiert, verband Hunt wie kaum ein anderer die so häufig als unüberwindbare Gegensätze behandelten Pole von Symbolismus und Naturstudium, diskursiver Abstraktion und materieller Präsenz, kurzum, von ikonographisch kodierter Exegeseleistung und wissenschaftlich verstandener Spurensuche. Von allen Mitgliedern der 1848 gegründeten *Pre-Raphaelite Brotherhood* war Hunt der gläubigste. Während Dante Gabriel Rossettis schwüle Phantasien aus den Tiefen romantischer Kunstreligion aufstiegen, war Hunts Malerei genuin christlich. In seinem Werk vereinte sich die Suche nach künstlerischer Erneuerung mit einem leidenschaftlichen Engagement für ein zeitgenössisch adäquates Bild des Heilands.<sup>26</sup> Seine 1853 vollendete Leinwand *The Light of the World* war Ausdruck eines intimen Erweckungserlebnisses, das sich in dem brennenden Wunsch entlud, Christus als lebende Gegenwart, als »living presence among us«, zu erfahren (S. 367, Taf. 30).<sup>27</sup> Diese lebende und lebendige Gegenwart, die John Ruskin in der ihm eigenen Hyperbolik als »das vollkommenste Beispiel von expressivem Zweck mit technischer Fähigkeit, welches die Welt bislang produziert«,<sup>28</sup> preisen sollte, verband sich in Hunt mit einer aus kritischer Bibelwissenschaft und dokumentarhaften Bibelillustrationen gespeisten Authentizitätsvorstellung.<sup>29</sup> Auf der Suche nach dem Heiland führte ihn sein malerischer Weg folgerichtig nach Jerusalem. Dort, unter dem gleißenden Licht des Mittleren Ostens, das Hunt in den glühenden Farben der Johannitischen Offenbarung beschrieb, begegnete der Maler schließlich seinem modernen Jesus im Tempel (S. 369, Taf. 31).

Die Strapazen, denen sich Hunt für seine Vision eines zeitgenössischen Christusbildes unterzog, wurden zur Legende, nicht zuletzt da der Künst-

---

26 Eine exzellente Diskussion von *The making of William Holman Hunt as the painter of Christ* sowie weiterführende Literatur bietet Michaela Giebelhausen in ihrer Studie *Painting the Bible. Representation and Belief in Mid-Victorian Britain* (Burlington 2006, S. 127–187 sowie die Anmerkungen S. 217–226).

27 Zitiert nach Michael Wheeler: *Ruskin's God*. Cambridge 1999. Zur religiösen Dimension von Ruskins Hunt-Rezeption siehe dort das Kapitel »'True sacred art' and Christ the great high priest« (S. 98–124).

28 »Hunt's great poetical picture« war für Ruskin »the most perfect instance of expressional purpose with technical power, which the world [had] yet produced.« (ebenda, S. 109).

29 Ebenda. Das Phänomen illustrierter Bibeln als Kontext für Hunts Bilddenken diskutiert Michaela Giebelhausen: *Painting the Bible* (Anm. 26), S. 134–147.

ler selbst eifrig daran arbeitete.<sup>30</sup> Gute fünf Jahre verbrachte der berüchtigt langsam arbeitende Maler mit der Leinwand. Das Ergebnis war spektakulär, und am 9. Mai 1860 wechselte das Bild für den höchsten Preis, den ein zeitgenössisches Werk bis dato auf dem englischen Markt erzielt hatte, den Besitzer. Noch im selben Jahr präsentierte Ernest Gambart die Arbeit in seiner Londoner Galerie. Hunts orientalische Tempelvision wurde zur Sensation und machte ihn zum »plebejischen Löwen der Saison«.<sup>31</sup> Die Begeisterung des englischen Publikums für Hunts farbenfrohe Volkskunde speiste sich nicht zuletzt aus den imperialistischen Begierden, mit denen das britische Königreich seine Krallen auch nach dem Orient ausstreckte. Für unseren Zusammenhang ist jedoch bedeutsamer, dass Hunts ethnographisches Interesse Teil einer neuen Auffassung der biblischen Antike war, welche wiederum an einer innovativen Realisation von Malerei als Inkarnation partizipierte.

Hunt erteilte der Tradition idealistischer, einander zitierender Christusbilder eine radikale Absage. Dem nazarenischen Spiel der Stil- und Bildzitate stellte er Empirie und persönlich gesammelte Erfahrung entgegen. Auf der Suche nach einem gleichermaßen historischen wie modernen Jesus erweiterte Hunt das Spektrum dessen, was als authentisch und antik galt. Es schloss nun nicht nur die richtige Wiedergabe von Architektur ein, sondern auch Landschaftsbeschreibung, Wetterbedingungen, Accessoires und schließlich auch die menschliche Physiognomie. Jerusalem wurde zu jenem Ort, an dem Hunt sich nicht nur mit Geographie, archäologischen Überresten und der aktuellen Forschung vertraut machen konnte; es wurde auch der Ort, an dem das Judentum und seine religiösen Praktiken für ihn fassbare Gestalt annehmen sollten. Schon bald erlangten Hunts Bemühungen, Modelle unter den Rabbis und notleidenden Juden der Stadt zu akquirieren, zweifelhafte Berühmtheit.<sup>32</sup>

Trotz aller Ortskenntnis kam auch Hunt nicht umhin, die Lücken in seinem orientalistischen Gewebe durch historische Platzhalter zu füllen. Zurück in London baute er 1856 den Salomonischen Tempel dem Vorbild der spanischen Alhambra nach, eine Täuschung im doppelten Sinne, denn der Maler arbeitete nicht nach dem Original in Granada, sondern folgte dessen im Kristallpalast aufgebauter Replik im südlichen Stadtteil Sydenham. Mithilfe von Owen Jones' 1856 publizierter *Grammar of Ornament* und dem

30 William Holman Hunt: Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood. 2 Bände. London 1905.

31 Judith Bronkhurst: William Holman Hunt. A Catalogue Raisonné. 2 Bände. New Haven 2006. Bd. 1, Nr. 86, S. 173–177, hier S. 173.

32 Den antijüdischen Aspekt von Hunts Unternehmungen in Jerusalem diskutiert Albert Boime: William Holman Hunt's *The Scapegoat*. Rite of Forgiveness/Transference of Blame. In: The Art Bulletin 84 (2002), H. 1, S. 94–114.

sieben Jahre zuvor erschienenen Standardwerk *Nineveh and its Remains* von Austen Henry Layard wurde das architektonische Substitut neu ornamentiert und durch diese kreative Oberflächenbehandlung dem assyrischen Reich visuell einverleibt. Wie immer man Hunts Pastiche im Einzelnen bewerten möchte, seine realistischen Bibelbilder waren bahnbrechend. Antike war nicht mehr nur eine geschichtliche Kategorie, von der textuelle und materielle Überlieferung Zeugnis ablegen; sie war zugleich konkreter geographischer Raum und spezifischer Menschentypus. Indem sich Hunt der Fiktion eines geschichtslosen Orients verschrieb, konnte die mimetische Wiedergabe aktueller Bedingungen eine Synchronizität von biblischer Geschichte und zeitgenössischer Gegenwart simulieren, deren Grad an Vergegenwärtigung alles bis dahin Gesehene überstieg.

Die treibende Kraft hinter Hunts Entscheidung, im Januar 1854 in den Mittleren Osten aufzubrechen, war ein unstillbares Verlangen, »die Geschichte und Lehre von Jesus Christus greifbarer zu machen«.<sup>33</sup> Im Sinne von Ruskins Credo »truth to nature« entwickelt sich aus der Koinzidenz von Greifen und Begreifen ein allumfassendes Realismusprinzip, das neben archäologischem Studium auch nach einer illusionistischen Technik verlangte. Hunts Realismus ist dabei ein Realismus des Details.<sup>34</sup> Der Bildraum entspringt einem genuin zweidimensionalen, ganz abstrakten Denken, aus dem der individuelle Gegenstand in größter Rundung hervortritt. Das Wahrheitsbekenntnis zur Natur führt zu einer empirischen Lebensnähe, die den Betrachter fast dazu verführt, die Hand nach der achtlos am rechten Bildrand verstreuten Ähre auszustrecken, um diese aufzusammeln. Die Autonomie des Einzelobjekts, das auch unter extremen Lichtbedingungen seine materielle Integrität bewahrt, geht allerdings auf Kosten eines natürlich anmutenden Gesamteindrucks. So produziert die Verbindung von leuchtender Farbenreinheit und emphatischer Dinghaftigkeit einen hypnotisierenden Hyperrealismus.

Für viele von Hunts Zeitgenossen war diese radikale Inkarnation des göttlichen Wortes denn auch zu fremd. »Gleich der erste Eindruck war ein mächtiger«, unterrichtete Victor Aimé Huber die Leser des *Christlichen Kunstblatts für Kirche, Schule und Haus* in einem 1861 erschienenen Artikel *Zur neuesten christlichen Kunst in England*, »aber durchaus kein wohlthuender, erfreulicher oder gar erbaulicher. Was uns zuerst berührte, war eine wahr-

---

33 William Holman Hunt: Pre-Raphaelitism (Anm. 30). Bd. 1, S. 349; »and my desire is very strong to use my powers to make more tangible Jesus Christ's history and teaching«.

34 Diese These ist grundlegend für Carol Jacobi: William Holman Hunt. Painter, Painting, Paint. Manchester 2006.

haft verletzende Fülle von Licht und Farbe«. <sup>35</sup> Erst bei weiterer Betrachtung weicht die sinnliche Überwältigung dem Eindruck, »daß hier jedenfalls ein sehr bedeutendes, im Ganzen und in allen Einzelheiten tief und ernst gedachtes, mit wunderbarer Technik und unverrückbarer Treue der Anstrengung ausgeführtes Kunstwerk vorlag«. Doch auch das längere Betrachten konnte die Empfindlichkeit des Auges gegen die Macht der Farbe und des Lichts nicht gänzlich überwinden, sodass sich das tiefe Widerstreben erst auflöste, »nachdem an die Stelle des Anblicks die lebhaftere Erinnerung getreten war«.

Die Reaktion des deutschen Kritikers führt eindrucksvoll die Grenzen vor Augen, an die Hunts Ästhetik stoßen konnte. Selbst sein Parteigänger John Ruskin bevorzugte den mystischeren Charakter der allegorischen Schöpfungen – *The Light of the World* oder *The Triumph of the Innocents* – gegenüber der orientalistischen Plastizität von Hunts Tempeldarstellung. Obwohl gerade *The Finding of the Saviour in the Temple* am ursprünglichsten Ruskins Programm einer realistischen Kunst zu verkörpern scheint, kollidierte der emphatische Historismus des Werkes letztlich mit dessen Definition von »true sacred art« als Darstellung der lebenden Präsenz Christi statt Jesu historischer Realität. <sup>36</sup> Aus der zeitlichen Distanz und im europäischen Vergleich betrachtet erweist sich Hunts Lösung jedoch als eine konsequente Antwort auf die virulente Frage, inwieweit Vergegenwärtigung die Materialität und Materialisierung des Numinosen voraussetzt – eine Frage, die auch Schnorrs *Domine, quo vadis?* umkreist.

Entscheidend für das Verständnis von Hunts Realismus und dessen Nähe zu den Debatten im deutschen Nazarenismus ist die diskursive Rahmung seiner Kompositionen – und zwar im buchstäblichen Sinne des Wortes. 1859 entwarf der Maler für *The Finding of the Saviour* eine zweiteilige Einfassung mit einer inneren Einlage aus Elfenbein und einer äußeren Umfassung aus vergoldetem Holz. Trotz der ästhetischen Einwände des Kunstkritikers Philip Gilbert Hamerton insistierte Hunt auf der kostbaren Innenfassung, da ihre helle Cremefarbe eine ideale Unterlage für das lange Bibelzitat von Lukas (2,45–51) bildete. Die Funktion des Rahmens als zweifacher Eingang, der Bild- und Bibelsinn miteinander verschränkt und somit gegenseitig erhellt, wird durch die Schriftlichkeit im gemalten Bild deutlich bestätigt. Dort erscheint auf dem geöffneten Tor des Tempels ein Vers aus dem dritten Buch des Propheten Maleachi, der in der Tradition christlicher Hermeneutik die Weissagung des Alten Testaments auf deren Erfüllung im Neuen bezieht. Die Ikonographie des Goldrahmens präfiguriert diese typologische Bedeutungs-

35 V. A. H. [Victor Aimé Huber]: Zur neusten christlichen Kunst in England. In: Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus 4 (1861), H. 17/18, S. 140–144 (Teil 1); H. 19/20, S. 152–157 (Teil 2), hier S. 141; die folgenden zwei Zitate ebenda.

36 Michael Wheeler: Ruskin's God (Anm. 27), S. 98–124.

vermehrung, indem sie den Sieg des Neuen über den Alten Bund in abstrakten Symbolen konfiguriert.<sup>37</sup> Wenn wir diese ornamentale Ausdrucksform als sprachlich-ikonisches Mischwesen begreifen, so formuliert schon die äußerste Grenze der Repräsentation das Konzept der Inkarnation. Indem er uns das Bild durch die textuelle Überlieferung betreten lässt, macht uns Hunt die Fleischwerdung des Wortes sinnlich erfahrbar. Der gesteigerte Realismus wiederholt das Wunder der Inkarnation gleichsam im malerischen (und als malerischen) Akt.

Hunts Ästhetik spiegelt zweifellos, wie Michaela Giebelhausen überzeugend argumentiert hat, eine »dem neunzehnten Jahrhundert eigene Auffassung von Geschichte, welche das biblische Geschehen zu historisieren, partikularisieren und orientalisieren suchte.«<sup>38</sup> Trotzdem bildet sein Werk letztlich ein emphatisches Gegengewicht zu den säkularisierenden Effekten der kritischen Bibelforschung. Das Vorzeigen historischer Evidenz dient gerade nicht der Relativierung des Dargestellten, sondern seiner Vergegenwärtigung. In diesem Sinne ist *The Finding of the Saviour in the Temple* die sinnliche Realisierung jener Operation, die Hardys Faith vor den Basreliefs aus Ninive vorführt. Dabei entreißen die zahlreichen typologischen Figurationen die Gestalt Jesu ihrer historischen Umgebung. Die Fülle der figuralen Bezüge reichert die historistische Rekonstruktion des Orients mit jener tief verwurzelten Konfrontation von Antike und Christentum an, die bereits in *Domine, quo vadis?* die Abfolge von alttestamentarischer Prophetie und neutestamentarischer Erfüllung verkörperte. Die Rückbindung an das biblische Wort enthebt die entidealisierte Antike der Beliebigkeit. Es bedarf nicht erst des Spätwerks *The Triumph of the Innocent*, um unmissverständlich deutlich zu machen, dass die Perspektive, die Hunts Kunst eröffnet, zutiefst eschatologisch ist.

William Holman Hunt verkörpert jene bedeutsame Verbindung von Wissenschaftsglauben und christlicher Apologetik, welche das 20. Jahrhundert – und insbesondere seine Kunsthistoriker – im Bann der Säkularisierungstheorie lange Zeit aus den Geschichtsbüchern auszumerzen suchte – und häufig noch sucht. Charakteristisch für dieses Leiden am Religiösen ist das Bemühen Carol Jacobis, Hunts Modernität über die Materialität seiner Malerei zu etablieren. Sie kämpft damit gegen die Obsession der Hunt-Forschung mit der Biographie des Malers und dem Inhalt seiner Malerei an. Die Hinwendung zum sinnlichen Objekt soll den literarischen Schleier lüften, der sich

37 Judith Bronkhurst: William Holman Hunt (Anm. 31). Bd. 1, S. 173–177, Nr. 86: *The Finding of the Saviour in the Temple*.

38 Michaela Giebelhausen: *Painting the Bible* (Anm. 26), S. 141: »It displayed a distinctly nineteenth-century notion of history, which sought to historicize, particularize and orientalize the biblical event«.

zwischen Kunstwerk (*object*) und Bild (*image*) geschoben und so das Betrachten in ein reines Lesen verwandelt hat. Doch Jacobis einleitende Bemerkung, dass bereits Hunts Zeitgenossen überwiegend über dessen Symbolismus nachgedacht haben, sollte uns davor warnen, das Kind mit dem Bade auszuschütten. Denn Jacobis Beweisführung muss so lange scheitern, bis sie das Wort, um dessen Fleischwerdung es hier geht, an erste Stelle setzt. Hunts Realismus materialisiert ein Einbrechen der Offenbarung in die Gegenwart des Betrachters, ganz im Sinne von Ruskins Beobachtung, Christus werde als Licht der Welt »a living presence among us«. Dabei ist Hunts Verbindung von gesteigertem Realismus und symbolischer Fülle nicht unproblematisch. So mancher, damals wie heute, empfindet die Verschränkung von archäologischer Genauigkeit und exegetischer Komplexität als ungelöste Spannung, die zu einer wechselseitigen Destabilisierung der Einzelemente führt.<sup>39</sup> Hunts Genie liegt jedoch gerade in seiner Fähigkeit, dem symbolischen Denken christlicher Kunst durch eine untraditionelle Antikenfassung neues Leben einzuhauchen. Darin manifestiert sich seine Modernität.

#### Me non praetermisso, Domine!

Die Schönheit als Eigenschaft der Natur sei ewig, schreibt Schnaase 1862. Doch in dieser Ewigkeit ist sie so vielfältig, so reichhaltig, dass sie nur dann wirksam und real werden kann, wenn wir sie »in die uns nach den geschichtlichen Bedingungen jeder Zeit gegebene Sprache zu übersetzen vermögen«.<sup>40</sup>

Die Kunst *darf* daher nicht bloß, sondern sie *soll* in jeder Zeit *neu* sein; sie ist nur dann kräftig und in steigender Blüte, wenn sie Neues zu verkünden oder zu fördern weiß, und hat, wenn dies nicht an der Zeit ist, nur die Aufgabe, die Ueberlieferung und die Uebung für die Zukunft zu erhalten.

Diese Worte skizzieren eindringlich die Position des religiösen Künstlers in der Moderne, die prekär zwischen genialem Schöpferertum und bewahrendem Kuratorenamt schwankt. Dabei stand der protestantische Kunsthistoriker der sinnlichen Naturwahrheit erst einmal neutral gegenüber. Das eigentliche Kriterium für das Erbauliche in der Kunst sei »nöthige Demuth und Ehrfurcht vor dem heiligen Gegenstande«. Dieses Gebot sah er verletzt, wenn das Kunstwerk seine subjektive Natur zu leugnen beginnt und unter dem Vorwand reinster authentischer Objektivität der Präntion gelehrter oder

39 Dass Hunts Bildlogik in sich instabil sei, ist eine Kernthese von Carol Jacobi: William Holman Hunt (Anm. 34); ferner Michaela Giebelhausen: Painting the Bible (Anm. 26), S. 171.

40 K. S. [Karl Julius Ferdinand Schnaase]: Ueber das Erbauliche in der Kunst (Anm. 2), S. 99; das folgende Zitat ebenda.

genialer Eigentümlichkeit verfällt.<sup>41</sup> In diesem Sinne schloss eine genuin religiöse Kunst keineswegs archäologische Richtigkeit aus; zur Diskussion stand vielmehr das richtige Mischungsverhältnis. Hier nun verschmolzen religiöse und ästhetische Argumente.

In der Einleitung, die Julius Schnorr von Carolsfeld für die erste Gesamtausgabe seiner *Bibel in Bildern* verfasste, widmete der Nazarener einen ganzen Paragraphen der »Bekleidung und Allem, was zum Beiwerk gehört«, also etwas »scheinbar Gleichgültigem, das aber in bildlichen Darstellungen doch von Bedeutung ist«.<sup>42</sup> Als Vorbild präsentierte er die »grossen Italiener«, deren Bibeldarstellungen, insbesondere des Alten Testaments, durch die »große Einfachheit der Bekleidung, wie der Architectur und sonstigen Beiwerks« einen »urweltlichen, großartigen, allgemeinen und deshalb für alle Zeiten gültigen Character« gewannen, »der den Gegenständen ebenso angemessen als den Forderungen der Schönheit entsprechend« sei. Schnorr lobt vor allem die Freiheit der italienischen Meister von »ängstlicher Beachtung archäologischer Genauigkeiten, wo diese der künstlerischen Behandlung widerstreben oder den Eindruck des Bildes schwächen«. Wie für Schnaase erschöpft sich auch für Schnorr das Streben nach historischer Wahrheit nicht in archäologischer Genauigkeit.

Die Bilder zum Buch Ester veranschaulichen Schnorrs Geschick, neuestes archäologisches Wissen in seine idealisierte Formensprache einzuschmelzen (Abb. 3). Wie Steven W. Holloway kürzlich notierte, stand Schnorrs *Mardachai wird zu hohen Ehren erhoben* am Beginn einer wahren Flutwelle von neuassyrisch ausgestatteten Esterillustrationen.<sup>43</sup> Sorgsam ahmt der Nazarener das Pferdegeschirr des Königs Sanherib aus Layards *Nineveh and its Remains* nach. Offensichtlich faszinierte ihn die Möglichkeit, durch das exotische Detail ein gewisses Zeitkolorit, ja vielleicht sogar ein Gefühl von Authentizität beschwören zu können. Die mesopotamischen Anleihen üben dagegen keinen Einfluss auf das eigentliche Form- oder Bilddenken aus.

---

41 Ebenda, S. 102.

42 Julius Schnorr von Carolsfeld: 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: Die Bibel in Bildern. 240 Darstellungen, erfunden und auf Holz gezeichnet von Julius Schnorr von Carolsfeld. Leipzig 1860, S. VII–X, hier S. IX; die folgenden Zitate ebenda.

43 Steven W. Holloway: Assur is King of Persia. Illustrations of the Book of Esther in Some Nineteenth-Century Sources. In: *Journal of Religion & Society* 11 (2009), S. 1–15, hier S. 3f. <http://moses.creighton.edu/JRS/2009/2009-2.html>.



Abb. 3: G. R. Steinbrecher nach Julius Schnorr von Carolsfeld, Mardachai wird zu hohen Ehren erhoben, 1858

Ob Pferdegeschirr oder – wie in der Szene auf Tafel 122, *Sanherib's Macht wird auf Hiskias Gebet gebrochen* – Waffen, Streitwagen und königliches Diadem, all diese Elemente einer fremden Kultur werden mühelos von dem dominanten Stilmodus einer unspezifischen Neurenaissance aufgesogen und dem von Schnorr als universell verstandenen Idealismus einverleibt. Nur selten, wie in einigen Bildern aus Ägypten, übt das Studium nichtwestlicher Kunst einen prägenden Einfluss aus.<sup>44</sup> In der Debatte um archäologische Richtigkeit argumentiert Schnorr gegen eine Hinwendung zu ethnographischer Völkerkunde, welche die biblischen Szenen zu »gewöhnlichen Wirklichkeitsbildern und Illustrationen historischer Romane« verkommen ließe. Leidenschaftlich warnt er vor »jene[r] vernüchternde[n] und ins Kleine in-

44 Siehe dazu das fünfte Kapitel in Cordula Grewe: *Painting the Sacred in the Age of Romanticism* (Anm. 14), S. 203–251.

dividualisierte[n] Naturalistik, welche mit Benutzung von Reisestudien die Väter der alten Welt zu Beduinenhäuptlingen macht«. <sup>45</sup> Mit dieser Forderung legt Schnorr seiner Definition historischer Wahrheit eine metaphysische, mithin genuin unhistorische Semantik zugrunde. Der Gegensatz zu Doré und Hunt entspringt der Forderung nach einer meditativen Versenkung in die Bedeutung des Wortes, die dem Theatralischen des Franzosen ebenso wie dem Ethnographischen des Engländers diametral gegenübersteht. Bezeichnenderweise entbrannte unter den deutschen Zeitgenossen der Künstler eine heftige Diskussion über die spirituelle Qualität dieser unterschiedlichen Modelle. Dabei stand vor allem der Vergleich der Bibelillustrationen von Schnorr und Doré im Vordergrund.

Schon bald nach dem Erscheinen von Dorés *Sainte Bible* begann die deutsche Kritik, die zwei Künstler als Antipoden zu stilisieren: hier Dorés moderner Theaterrealismus, aufregend wie die französische *grand opéra*, anziehend wie ein orientalisches Märchen, aber ungeeignet als Vision biblischer Geschichte; dort Schnorrs klassischer Idealismus, eine vollkommene Verbindung von Idealität und Realität, von Innerlichkeit und Ernsthaftigkeit. <sup>46</sup> Natürlich stimmte nicht jeder dieser Bewertung zu. In seiner Biographie des französischen Meisters fragte sich William Blanchard Jerrold, warum dessen Bibelillustrationen noch keinen Eingang in den Schulunterricht gefunden hätten. <sup>47</sup> Die eigentliche Stärke dieser Bilderwelt liege in ihrem Realismus, der, wie die Doré-Biographin Blanche Roosevelt vehement erklärte, »unerreicht in den Werken anderer Künstler« sei. <sup>48</sup> Doch selbst Lehrer, die durchaus eine größere Wirklichkeitsnähe biblischer Bilder befürworteten, zogen bei Dorés Vision nicht selten eine Grenze. Schließlich böten dessen Illustrationen nichts, wie August Wächtler 1880 beklagte, »was fähig wäre, ein Gefühl der Erhebung und Erbauung zu wecken«. Dieser Ansicht war auch Hugo Grosse, Autor des Eintrags »Bilder, biblische« in Wilhelm Reins einflussreichem *Encyclopädischen Handbuch der Pädagogik*. Grosse fand die heiligen Geschichten und Personen »maßlos verweltlicht« und erklärte Dorés Bibel 1895 zu einem »Werk von profaner Oberflächlichkeit und realistischer Aufdringlichkeit«. <sup>49</sup> Niemand, nicht einmal der schärfste Kritiker, leugnete die un-

45 Julius Schnorr von Carolsfeld: Betrachtungen (Anm. 42), S. IX.

46 Anonym: Schnorr und Doré. In: Beilage zur Allgemeinen Zeitung [München] 50 (1868), S. 750f. (19. Februar 1868). Eine breite Übersicht über verschiedene Stimmen im 19. Jahrhundert – wie diejenige von Hermann Gattermann aus dem Jahre 1879 – bietet Gerhard Ringshausen: Von der Buchillustration zum Unterrichtsmedium. Der Weg des Bildes in der Schule dargestellt am Beispiel des Religionsunterrichtes. Weinheim, Basel 1976, insbesondere S. 311.

47 [William] Blanchard Jerrold: The Life of Gustave Doré. London 1891, S. 141.

48 Blanche Roosevelt: The Life and Reminiscences of Gustave Doré. New York 1885, S. 258.

49 August Wächtler: Die bildende Kunst als Auslegerin der heiligen Schrift. Ein Vortrag. Halle 1880, S. 14. Hugo Grosse: Bilder, biblische. In: Wilhelm Rein (Hg.): Encyclopädisches

terhaltsamen Qualitäten von Dorés Kreationen. Doch vielen mangelte es an spiritueller Tiefe, didaktischer Klarheit und jenem verdichteten, auf den Menschen konzentrierten Erzählstil, welcher Schnorrs Bilderbibel zum idealen Unterrichtsmedium machte.

William Blanchard Jerrold täuschte sich, wenn er die Abwesenheit von Dorés Bibel in der Kindererziehung beklagte, denn bereits während der späten 1870er Jahre setzte ihre Reproduktion für schulische Zwecke in den USA ein.<sup>50</sup> Interessanterweise verrät aber schon der flüchtige Blick in die Lehrmaterialien eine populär-nazarenische Versüßlichung, die vor allem Dorés »morbide Leidenschaft für das Schreckliche« tilgt.<sup>51</sup> Doré zeigt beim Lesen der wie sich herausstellt nicht ganz so Heiligen Schrift ein ausgesprochenes Vergnügen an Schauermomenten und blutrünstigen Details, ganz zu schweigen von seiner Lust an Motiven des Totentanzes und apokalyptischen Monstern. Die so erschaffene Phantasiewelt befriedigt zweifellos den Geschmack eines jeden Liebhabers von Geister- und Schauerliteratur; aber schon im Erscheinungsjahr der Bibel 1866 meldete die *Illustrated London News* Zweifel an, ob solch »morbide Leidenschaft« – selbst wenn sie »in moderaten Grenzen« bliebe – wirklich für Kinder geeignet sei.<sup>52</sup> Die Mehrheit der Lehrer und Theologen verneinte dies.

Auch Hunt wäre es kaum in den Sinn gekommen, die Welt der Bibel als gruseligen Schauplatz von Mord, Totschlag und öffentlichen Hinrichtungen zu inszenieren. Bei aller ethnographischen Ausstaffierung war auch seine Auffassung historischer Treue genuin »nazarenisch«, wie sich im Streitgespräch mit Rossetti über das Faktische in der Kunst herauskristallisiert.<sup>53</sup> Wie Hunt berichtet, konnte sein präraffaelitischer Bruder in »Beachtung der zeitgemäßen Kostümierung, der unterschiedlichen Typen menschlicher Rassen, der klimatischen Eigenarten und Einflüsse« keinerlei Wert für die Arbeit des Malers entdecken. »Mithin waren die orientalischen Korrektheiten in der Behandlung biblischer Gegenstände so bemessen, um die poetische Natur eines Entwurfs zu zerstören.«<sup>54</sup> Als schlechtes Beispiel verwies Rossetti auf

---

Handbuch der Pädagogik. 7 Bände. Langensalza 1895–1899, zitiert nach der zweiten Auflage: 10 Bände u. Syst. Inhaltsverzeichnis. Langensalza 1903–1911. Bd. 1, S. 617–632, hier S. 630.

50 Eric Zafran: »A Strange Genius«. Appreciating Gustave Doré in America. In: Ders. (Hg.): *Fantasy and Faith: The Art of Gustave Doré*. New York, New Haven 2007, S. 143–174, insbesondere S. 155–161.

51 Dieses Zitat entstammt dem anonym verfassten Artikel: *Gustave Doré's Bible Illustrations*. In: *The Illustrated London News* XLVIII: Jan to June (17. März 1866), S. 268.

52 Ebenda.

53 William Holman Hunt: *Pre-Raphaelitism* (Anm. 30). Bd. 1, S. 149–150.

54 »This was coupled with the view which he maintained that attention to chronological costume, to the types of different races of men, to climatic features and influences, were of

Horace Vernet und dessen Darstellung von Rebekka und Elieser am Brunnen, die als Stich in der beliebten *Imperial Family Bible* von 1844 weltweite Verbreitung finden sollte.<sup>55</sup> Hunt stimmte zwar dem negativen Urteil über Vernet zu, doch mit einem wichtigen Einwand. Problematisch sei nicht per se die »exaktere Wahrheit«, nach welcher schließlich »das zusätzliche Wissen und die Bedürfnisse des modernen Geistes« verlangten und welche keineswegs »außerhalb der Grenzen der edelsten Kunst« läge. Problematisch sei vielmehr das Fehlen jeglichen »poetischen Feuers«.<sup>56</sup> Um das ethnographisch informierte Bild der Banalität reiner Reportage zu entreißen, bedürfe es der poetischen Durchdringung, welche allein die wissenschaftliche in eine spirituelle Wahrheit umformen und so den unter der Oberfläche der Dinge verborgenen göttlichen Plan zutage fördern könne.

Hunts Gleichsetzung von Poesie und religiöser Ausdruckskraft wiederholt einen Kerngedanken der deutschen, vermutlich über Thomas Carlyle vermittelten Romantik. Das poetische Feuer, das Hunt den biblischen Entwürfen Vernets abspricht, ist das Feuer göttlicher Inspiration. Ohne sie ist historische Treue bedeutungslos, reine Stenographie, ebenso unfähig, den Betrachter zu verzaubern, wie impotent, den der Natur eingeschriebenen göttlichen Plan zu veranschaulichen. Gelobt sei daher der Mann, der von sich sagen könne, dass »die Anbetung der Natur ihn jene unsichtbare Schönheit zu lieben gelehrt habe, die sie dem, der sehen kann, anbiete«.<sup>57</sup> Schnorr, Schnaase oder Schadow hätten dies nicht treffender sagen können. Die alles entscheidende, die Gemüter teilende Frage war somit allein, wie denn nun die Sprache zu klingen habe, die den geschichtlichen Bedingungen der Moderne entspreche. In dieser Hinsicht herrschte jedoch eine wahrhaft babylonische Sprachverwirrung.

Dies bringt uns zurück zu Schnaases Spekulationen *Ueber das Erbauliche in der Kunst* und die Konfiguration eines »treuen, demüthigen Realismus«. Die Gründe, warum Victor Aimé Huber der Darstellung des *Finding of the Saviour* das Erbauliche absprach, sind insofern höchst aufschlussreich, als sie einen weit verbreiteten Vorwurf gegen die nazarenische Kunst auf Hunts orientalische Empirie ummünzen. Das Bild leide an der darin »unbe-

---

no value in painter's work, and that therefore oriental proprieties in the treatment of scriptural subjects were calculated to destroy the poetic nature of a design« (ebenda, S. 149).

55 Michaela Giebelhausen: *Painting the Bible* (Anm. 26), S. 134–147; die Abbildung 4.5 auf S. 140 zeigt die besagte Szene von Vernet.

56 »My contention was that more exact truth was distinctly called for by the additional knowledge and longings of the modern mind, and that it was not outside the lines of the noblest art« (ebenda, S. 150).

57 William Holman Hunt: *Pre-Raphaelitism* (Anm. 30). Bd. 2, S. 405: »the worship of nature led him to love the intangible beauty she offers to them that can see«. Reinen Stenographen wie Horace Vernet fehle hingegen dieses »poetic fire« (ebenda, Bd. 1, S. 149). Siehe dazu auch Carol Jacobi: *William Holman Hunt* (Anm. 34), S. 162.

dingt vorherrschenden Reflexion«, die nichts »Unmittelbares, Naives, Vages – nichts nebelhaft ahnungsvoll Verschleiertes, worunter die Idee gleichsam nur sich errathen lässt«, erlaube.<sup>58</sup> Schnaase wiederum wies diesen Einwand zurück, da er nur zu leicht Nahrung für die geistige Faulheit des zeitgenössischen Publikums böte.<sup>59</sup> Stattdessen attackierte er Hunts zentralen Anspruch auf historische Treue. Weder Tempel noch Tracht seien wissenschaftlich nachgewiesen, und so stehe der Künstler selbst bei der Darstellung der profanen Gegenstände »mehr auf dem Boden des Glaubens als des Wissens«. Modern sei Hunts Vorgehensweise keineswegs; seine Kunst sei schlichtweg »eine Erneuerung des alten Idealismus des vorigen Jahrhunderts«, auch wenn er »jetzt ein realistisches und historisches Gewand angenommen« habe. Unter diesem Deckmäntelchen erkläre sich dieser neu gewandete Idealismus, »anstatt seine subjektive Natur einzugestehen«, nun »für die reinste authentische Objektivität«. Diese Behauptung geschichtlicher Wahrheit sei jedoch nicht mehr als eine zu verurteilende Anmaßung, so lange die Resultate der Forschung nicht zu Allgemeingut geworden seien.

Schnaases Idee der Traditionserweiterung durch Wissenschaftspopularisierung rückt einen Aspekt ins Zentrum, dem sich auch das britische *Art Journal* widmen sollte.<sup>60</sup> Die Angemessenheit von Tracht und Habitus, war dort 1873 in einem Artikel zu den *Realistic Attempts at Sacred Art* zu lesen, hänge nun einmal von ihrer ursprünglichen Umgebung ab. Für das westliche Auge sei die »romanische Pracht der Gewandfiguren des Raffael« daher weitaus geeigneter, die poetische Idee der Propheten oder Apostel auszudrücken, als »die Photographie irgendeines halbnackten Scheichs«. <sup>61</sup> Von dem rassistischen Unterton dieser Bemerkung einmal abgesehen, ist der Gehalt dieser Kritik durchaus ernst zu nehmen. Sie verweist auf die Subjektivität und Relativität von Wahrnehmung. Auch wenn die göttliche Wahrheit als absolut und unwandelbar postuliert wird, so ist deren Erlebnis doch stets durch die kulturelle Erfahrung und nicht zuletzt durch die Sprache bestimmt. Die Wahrheit des religiösen Bildes ist somit niemals gänzlich absolut oder autark, sondern hängt stets von der Seherfahrung, Sehgewohnheit und Seherwartung des Gläubigen ab. Während der Orientreisende die Angemessenheit von Hunts biblischer Welt zu erfassen vermöge, heißt es in diesem Sinne im *Art Journal*, sei sie »für einen Engländer, der nicht gereist ist, derart un-

58 V. A. H. [Victor Aimé Huber]: Zur neusten christlichen Kunst in England (Anm. 35), S. 156.

59 K. S. [Karl Julius Ferdinand Schnaase]: Ueber das Erbauliche in der Kunst (Anm. 2), S. 98; die folgenden Zitate ebenda.

60 [Anonym:] Realistic Attempts At Sacred Art. In: *Art Journal* 35 (1873), S. 86f.

61 »We think that the poetic idea of prophet, or apostle, or One greater than either, is far more faithfully conveyed to the western world by the Romanesque grandeur of the draped figures of Raffaele than by the photograph of some half-naked sheik« (ebenda, S. 87).

angemessen für seinen Erfahrungshorizont, dass sie notgedrungen unverstündlich werde.«<sup>62</sup>

Aus dem Traditionsargument ergibt sich letztlich eine umfassende Relativierung der Stillage. Dies entlastet das Bild und erklärt, warum Huber den Realismus von Hunts historischem Jesus als genuinen Ausdruck des Glaubens bewerten kann, obwohl er gleichzeitig die Ansicht vertritt, dass Hunts Positivismus die eigentliche Aufgabe einer erbaulichen Christusdarstellung verfehle. Die daraus zu gewinnende Erkenntnis mag dem Anhänger des *pictorial turn* missfallen; doch lässt sich wohl kaum leugnen, dass der philologische Historismus im 19. Jahrhundert weit größere Auswirkungen für die Geschichte und Praxis des christlichen Glaubens hatte als sein ästhetisches Gegenstück.

Die Einsicht in die größere Gewalt des Wortes bedeutet natürlich nicht, dass bei dem Kampf um den Stil nicht viel auf dem Spiel stand, vor allem für die Künstler. Schnorr und Hunt vereint daher noch ein weiteres brennendes Verlangen: Die Konversion zum Glauben wird immer auch als Konversion zu einer spezifischen Kunstauffassung stilisiert. Man ist im Ästhetischen ebenso dogmatisch wie im Theologischen.<sup>63</sup> Aber auch Dorés Feuerwerk der Effekte darf keineswegs als rein säkulares – oder gar nur zynisches – Theater abgetan werden. Im Gegenteil: Durch die Arbeit an seinen Bibelillustrationen fand der katholisch sozialisierte Künstler zu einer neuen Glaubensstiefe. Malen wird zum Gottesdienst, der in Produktion wie Rezeption Momente der Erweckung zu gestalten vermag. Imagination wird zur Evidenz. Hinter der Frage »Domine, quo vadis?« verbirgt sich somit die Bitte des Erweckten nach göttlicher Erhörung.

Ist es angesichts der andächtigen Eigenschaft des Malaktes und seiner Funktion als Inkarnation des göttlichen Wortes überraschend, dass William Holman Hunt seiner Christus-Darstellung ein ganz persönliches Gebet einschrieb? Die Besucher der Kapelle des Keble College in Oxford, wo das Bild seit 1895 im Halbdunkel über dem Altar prangt, können dies nicht wissen (S. 367, Taf. 30). Sie lesen nur das Offensichtliche, nämlich das biblische Zitat auf dem schweren Holzrahmen: »Behold, I stand at the door, and knock: if any man hear my voice, and open the door, I will come in to him, and will sup with him, and he with me« (Offenbarung 3,20). Darunter verbirgt sich

62 »To the traveller a picture may recall a moment of Eastern life; to an Englishman who has not travelled, that which is presented is so inappropriate to his experience as to be unintelligible« (ebenda).

63 Diese doppelte Mission des religiösen Bildes in Hunts Werk diskutiert Michaela Giebelhausen: *Painting the Bible* (Anm. 26), insbesondere S. 177–186. Ich behandle die zentrale Rolle des Konversionsgedankens für die deutschen Nazarener in *Painting the Sacred in the Age of Romanticism* (Anm. 14), insbesondere im ersten Kapitel (S. 19–60) sowie in der »Conclusion« (S. 304–320).

jedoch, in unebenen Worten direkt auf die rohe Leinwand gekritzelt, eine ganz persönliche Inschrift (Abb. 4). Sie ist ein ewiges Gebet, durch das glänzende Gold des Rahmens dem sterblichen Blick des Publikums verborgen und allein für das allsehende Auge Gottes bestimmt. Und dieses Gebet ist eine flehende Bitte an den Heiland, nicht am gläubigen Sünder vorbeizugehen. Wir sind erneut am Scheideweg angekommen. »Me non praetermisso, Domine!«



Abb. 4: William Holman Hunt, *The Light of the World*, 1851–1853

## Tafelteil



Tafel 27 (zu S. 261)

Julius Schnorr von Carolsfeld, *Domine, quo vadis?*, 1819

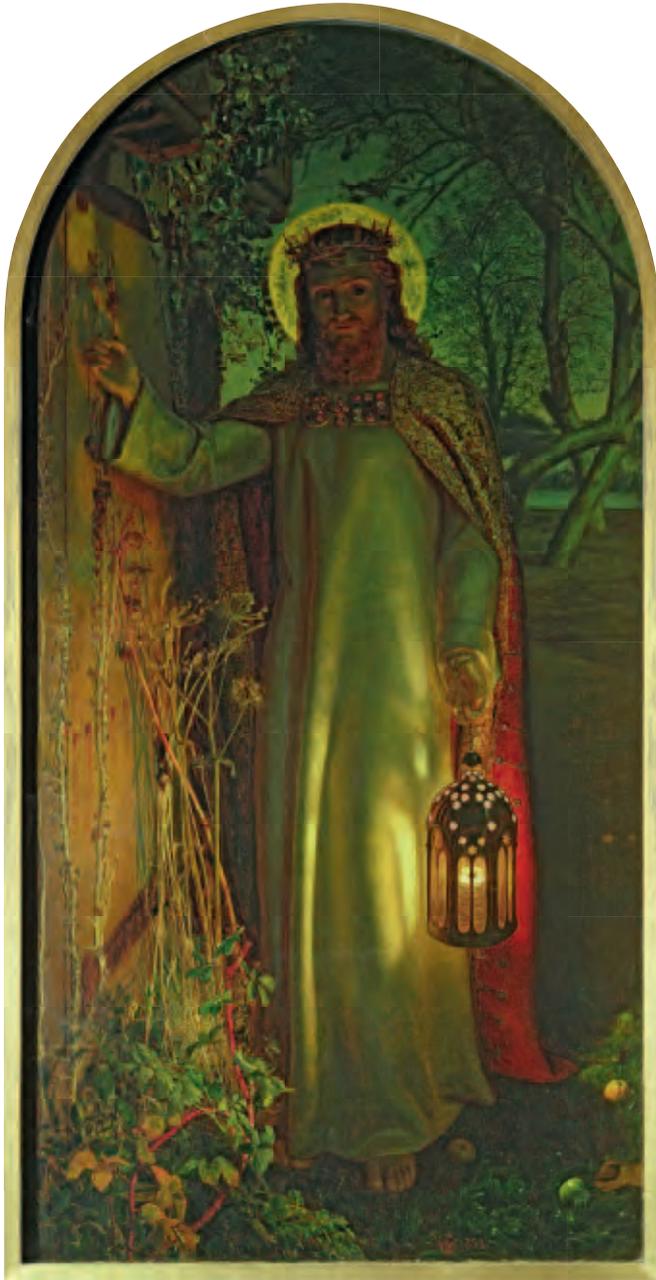


Tafel 28 (zu S. 259)  
Julius Schnorr von Carolsfeld, *Domine, quo vadis?*, 1843



Tafel 29 (zu S. 263)

Julius Schnorr von Carolsfeld, Auf dem Kapitol in Rom, 1820



Tafel 30 (zu S. 276 und S. 288)  
William Holman Hunt, *The Light of the World*, 1851–1853





Tafel 31 (zu S. 276)

William Holman Hunt, *The Finding of the Saviour in the Temple*, 1896





Tafel 32 (zu S. 8 und S. 291)  
Thomas Couture, Die Römer der Verfallszeit, 1847

## Abbildungsverzeichnis

- S. VII, Frontispiz: Jean-Léon Gérôme, Phryne vor den Richtern (Ausschnitt), 1861, Öl auf Leinwand, 80 × 128 cm, Hamburger Kunsthalle, © bpk | Hamburger Kunsthalle | Elke Walford.
- S. 42, Abb. 1: Doppelseite aus Friedrich Hölderlin: Hyperion oder der Eremit in Griechenland. Hg. v. Curt Moreck. München 1921, Zwischenblatt S. 16/17.
- S. 62, Abb. 1: Georg Friedrich Bolte, Bildnis Heinrich Dreber (1822–1875), 1849, Öl auf Leinwand, Berlin, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin.
- S. 83, Abb. 1: Grundriss der Residenz, 1. Obergeschoss, um 1840. In: Gerhard Hojer: Die Prunkappartements Ludwigs I. im Königsbau der Münchner Residenz. Architektur und Dekoration. München 1992, S. 8.
- S. 87, Abb. 2: Thronsaal des Königs, Raumsansicht mit West- und Nordwand, Vorkriegszustand. In: Gerhard Hojer: Die Prunkappartements Ludwigs I. im Königsbau der Münchner Residenz. Architektur und Dekoration. München 1992, S. 75.
- S. 88, Abb. 3: Ludwig Schwanthaler, Drei Friesentwürfe für den Thronsaal, München, Privatbesitz. In: Gerhard Hojer: Die Prunkappartements Ludwigs I. im Königsbau der Münchner Residenz. Architektur und Dekoration. München 1992, S. 81.
- S. 93, Abb. 4: Thronsaal der Königin, Ansicht der Westwand, Detail der Decke und des Bodens, Zinkographie, 1842. In: Gerhard Hojer: Die Prunkappartements Ludwigs I. im Königsbau der Münchner Residenz. Architektur und Dekoration. München 1992, S. 132.
- S. 118, Abb. 1: Friedrich Preller d. Ä., Hermes überreicht Odysseus das Moly, 1865–1869, Wachsfarben auf Kalkputz, 155 × 448 cm, Weimar, Neues Museum, Prellergalerie, © Klassik Stiftung Weimar.
- S. 122, Abb. 2: Friedrich Preller d. Ä., Hermes überreicht Odysseus das Moly, 1833–1836, Tempera, historische Aufnahme des Wandbildes im Römischen Haus in Leipzig, Kriegsverlust, Aufnahme color 1943/1945, © Foto Marburg.
- S. 123, Abb. 3: Friedrich Preller d. Ä., Hermes überreicht Odysseus das Moly, 1855, Kohlezeichnung, ehemals Berlin, Nationalgalerie, Kriegsverlust.
- S. 270, Abb. 1: A. D. Ligny nach Gustave Doré, Das Fest des Königs Belsazer, Holzstich auf Chinapapier, 24,2 × 19,6 cm (Bild), 42 × 31,7 cm (Buch-

- seite). In: *La Sainte Bible selon la Vulgate. Traduction nouvelle avec les dessins de Gustave Doré*. Tours: Alfred Mame et Fils, 1866, Bd. 2, S. 100.
- S. 275, Abb. 2: August Gaber und Anton Gerhard Joerdens nach Julius Schnorr von Carolsfeld, *Der Prophet Daniel*, 1859, Holzstich, 21,7 × 25,7 cm (Bild), 27 × 33,5 cm (Buchseite). In: *Die Bibel in Bildern. 240 Darstellungen, erfunden und auf Holz gezeichnet von Julius Schnorr von Carolsfeld*. Leipzig: Georg Wigand's Verlag, 1860, Nr. 143.
- S. 283, Abb. 3: Gustav Richard Steinbrecher nach Julius Schnorr von Carolsfeld, *Mardachai wird zu hohen Ehren erhoben*, 1858, Holzstich, 21,7 × 25,7 cm (Bild), 27 × 33,5 cm (Buchseite). In: *Die Bibel in Bildern. 240 Darstellungen, erfunden und auf Holz gezeichnet von Julius Schnorr von Carolsfeld*. Leipzig: Georg Wigand's Verlag, 1860, Nr. 130.
- S. 289, Abb. 4: William Holman Hunt, *The Light of the World* (ungerahmt), 1851–1853, Öl und Blattgold auf Leinwand, 122 × 60,5 cm, Oxford, Keble College. In: *Judith Bronkhurst: William Holman Hunt. A catalogue raisonné*. 2 Bände. New Haven 2006. Bd. 1: *Paintings*, S. 151, Nr. 74.
- S. 347, Tafel 1: Leo von Klenze, *Entwurf der Dekoration der nördlichen Hofgartenarkaden*, 1838, Bleistift und Aquarell, 21,8 × 33,5 cm, München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 1957:41 Z, © Staatliche Graphische Sammlung München.
- S. 348, Tafel 2: Carl Rottmann, *Delos*, 1840, Harz-Ölmalerei auf Putztafel, 161,8 × 205,9 cm, München, Neue Pinakothek, © bpk | Bayerische Staatsgemäldesammlungen.
- S. 348, Tafel 3: Carl Rottmann, *Salamis*, 1840, Wachs-Harzmalerei auf Putztafel, 161,5 × 205,5 cm, München, Neue Pinakothek, © bpk | Bayerische Staatsgemäldesammlungen.
- S. 349, Tafel 4: Carl Rottmann, *Pronia*, 1847, Harz-Ölmalerei auf Putztafel, 161,7 × 205,4 cm, München, Neue Pinakothek, © bpk | Bayerische Staatsgemäldesammlungen.
- S. 349, Tafel 5: Carl Rottmann, *Marathon*, 1848, Harz-Ölmalerei auf Putztafel, 161,5 × 205 cm, München, Neue Pinakothek, © bpk | Bayerische Staatsgemäldesammlungen.
- S. 350, Tafel 6: Carl Rottmann, *Olympia*, 1839, Wachs-Harzmalerei auf Putztafel, 161,5 × 205,6 cm, München, Neue Pinakothek, © bpk | Bayerische Staatsgemäldesammlungen.
- S. 350, Tafel 7: Carl Rottmann, *Kopaissee*, 1839, Wachs-Harzmalerei auf Putztafel, 161,7 × 205,7 cm, München, Neue Pinakothek, © bpk | Bayerische Staatsgemäldesammlungen.
- S. 351, Tafel 8: Carl Rottmann, *Naxos*, 1845, Harz-Ölmalerei auf Putztafel, 161,4 × 205,3 cm, München, Neue Pinakothek, © bpk | Bayerische Staatsgemäldesammlungen.

- S. 351, Tafel 9: Carl Rottmann, Aulis, 1847, Harz-Ölmalerei auf Putztafel, 161,5 × 205 cm, München, Neue Pinakothek, © bpk | Bayerische Staatsgemäldesammlungen.
- S. 352, Tafel 10: Heinrich Dreber, Baumstudie bei Albano, um 1846, Feder und Pinsel, Sepia und Aquarell über Bleistift auf Papier, 38,4 × 36,5 cm, Schweinfurt, Museum Georg Schäfer, © Museum Georg Schäfer.
- S. 353, Tafel 11: Heinrich Dreber, Buchenwald bei der Menterschweige unweit von München, 1841, Feder in Braun über Bleistift auf Papier, 35 × 25,8 cm, Privatbesitz.
- S. 354, Tafel 12: Gottfried Keller, Heroische Landschaft, 1842, Öl auf Leinwand, 87,7 × 116,3 cm, Zürich, Zentralbibliothek, Depositum der Gottfried-Keller-Stiftung, © Zentralbibliothek Zürich.
- S. 354, Tafel 13: Heinrich Dreber, Italienische Landschaft mit tanzenden Hirten, 1855/56, Öl auf Leinwand, 69,5 × 91,5 cm, Dresden, Galerie Neue Meister, © Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Aufnahme: Gerhard Reinhold.
- S. 355, Tafel 14: Arnold Böcklin, Die Jagd der Diana, 1862, Öl auf Leinwand, 188,5 × 345 cm, Basel, Kunstmuseum, Inv.-Nr. 99, © Kunstmuseum Basel, Aufnahme: Martin P. Bühler.
- S. 355, Tafel 15: Arnold Böcklin, Campagna-Landschaft, 1860, Öl auf Leinwand, 88 × 105 cm, Berlin, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, © bpk | Nationalgalerie SMB | Jörg P. Anders.
- S. 356, Tafel 16: Christian Gottlieb Schick, Südliche Landschaft mit der Erziehung Achills, 1807/1808, Öl auf Leinwand, 74 × 98,5 cm, Staatsgalerie Stuttgart, © Staatsgalerie Stuttgart.
- S. 356, Tafel 17: Heinrich Dreber, Das Bad der Diana, 1862, Öl auf Leinwand, 96 × 125 cm, Dresden, Galerie Neue Meister, © Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Aufnahme: Gerhard Reinhold.
- S. 357, Tafel 18: Heinrich Dreber, Sappho, 1870, Öl auf Leinwand, 241 × 170 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Schack-Galerie München, © bpk | Bayerische Staatsgemäldesammlungen.
- S. 358, Tafel 19: Arnold Böcklin, Pan erschreckt einen Hirten, 1860, Öl auf Leinwand, 134,5 × 110,2 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Schack-Galerie München, © bpk | Bayerische Staatsgemäldesammlungen.
- S. 359, Tafel 20: Arnold Böcklin, Villa am Meer, 1. Fassung, um 1864, Öl auf Leinwand, 80,7 × 102,7 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Schack-Galerie München, © bpk | Bayerische Staatsgemäldesammlungen.
- S. 360, Tafel 21: Zweites Vorzimmer des Königs, Ansicht der Ostwand, Vorkriegszustand. In: Gerhard Hojer: Die Prunkappartements Ludwigs I. im Königsbau der Münchner Residenz. Architektur und Dekoration. München 1992, S. 50.

- S. 361, Tafel 22: Servicesaal des Königs, Ansicht der Nordwestecke, Vorkriegszustand. In: Gerhard Hojer: Die Prunkappartements Ludwigs I. im Königsbau der Münchner Residenz. Architektur und Dekoration. München 1992, S. 55.
- S. 361, Tafel 23: Thronsaal der Königin, Ansicht der Nordwestecke, Vorkriegszustand. In: Gerhard Hojer: Die Prunkappartements Ludwigs I. im Königsbau der Münchner Residenz. Architektur und Dekoration. München 1992, S. 116.
- S. 362, Tafel 24: Blick in die Prellergalerie, 1865–1869, Weimar, Neues Museum, © Klassik Stiftung Weimar.
- S. 362, Tafel 25: Friedrich Preller d. Ä., Hermes überreicht Odysseus das Moly, 1865–1869, Wachsfarben auf Kalkputz, 155 × 448 cm Weimar, Neues Museum, Prellergalerie, © Klassik Stiftung Weimar.
- S. 363, Tafel 26: Friedrich Preller d. Ä., Felsen in der Brandung., 1846, Öl auf Leinwand, 109,5 × 160,5 cm, Klassik Stiftung Weimar, Kunstsammlungen, © Klassik Stiftung Weimar.
- S. 364, Tafel 27: Julius Schnorr von Carolsfeld, Domine, quo vadis? [auch: Christus begegnet Petrus], 1819, Feder und Tusche auf Papier, 26,9 × 23 cm, Dresden, Kupferstichkabinett, © Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Aufnahme: Herbert Boswank.
- S. 365, Tafel 28: Julius Schnorr von Carolsfeld, Domine, quo vadis?, 1843, Öl auf Leinwand, 80 × 65 cm, Öffentliche Kunstsammlung Basel, Inv.-Nr. 546, © Kunstmuseum Basel, Aufnahme: Martin P. Bühler.
- S. 366, Tafel 29: Julius Schnorr von Carolsfeld, Auf dem Kapitol in Rom, 1820, Feder und Pinsel in Braun über Bleistift auf Papier, 14,7 × 10,6 cm, Dresden, Kupferstichkabinett, © Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Aufnahme: Herbert Boswank.
- S. 367, Tafel 30: William Holman Hunt (1827–1910), The Light of the World (mit originale, rundbogigem Goldrahmen), 1851–1853, Öl und Blattgold auf Leinwand, 122 × 60,5 cm, Oxford (UK), Keble College, © The Bridgeman Art Library, Berlin.
- S. 369, Tafel 31: William Holman Hunt, The Finding of the Saviour in the Temple, 1896, Öl auf Leinwand, 85,7 × 141 cm, Birmingham Museums and Art Gallery, © Birmingham Museums and Art Gallery.
- S. 371, Tafel 32: Thomas Couture, Die Römer der Verfallszeit [auch: Rom zur Zeit der Dekadenz], 1847, Öl auf Leinwand, 472 × 772 cm, Paris, Musée d'Orsay, © bpk | RMN | Hervé Lewandowski.
- S. 373, Tafel 33: Jean-Léon Gérôme, Junge Griechen beim Hahnenkampf, 1846, Öl auf Leinwand, 143 × 204 cm, Paris, Musée d'Orsay, © bpk | RMN | Hervé Lewandowski.

S. 375, Tafel 34: Jean-Léon Gérôme, Phryne vor den Richtern, 1861, Öl auf Leinwand, 80 × 128 cm, Hamburger Kunsthalle, © bpk | Hamburger Kunsthalle | Elke Walford.

Sollte trotz sorgfältiger Recherche ein Rechteinhaber nicht genannt sein, werden berechnete Ansprüche im Rahmen der üblichen Vereinbarungen abgegolten.

## **Erstpublikation**

Cordula Grewe: Biblische Antike und bildliche Vergegenwärtigung. Julius Schnorr von Carolsfeld, Gustave Doré und William Hunt.

In: Ernst Osterkamp, Thorsten Valk (Hrsg.): Imagination und Evidenz. Transformationen der Antike im ästhetischen Historismus. Berlin / Boston 2011, S. 259-289.