

# Bibelillustrationen als Glaubensbezeugung und als religionspädagogisches Hilfsmittel

Von Herbert Schade S. J., München

Die Bilder, die eine Zeit vom Heilsgeschehen entwirft, tun ihren religiösen Untergrund, ihr Glaubensbewußtsein und ihr Ethos oft mehr kund als die theologische und fromme Literatur. Sie stellen gleichsam eine eigene Art der Inkarnation des Wortes Gottes dar. Sie sind Ausdruck tiefgehender religiöser Haltungen. Darum ist es für die Interpretation solcher Bilder wichtig, sie nicht nur nach ihrem Motivgehalt zu betrachten, sondern auch ihre besondere Form — ihren Stil — zu verstehen. Den Erlöser sehen wir ebenso in der goldschimmernden Apsis der Kirche von Monreale wie im Gerichtsfresco der Sixtinischen Kapelle von Michelangelo; doch welche Unterschiede zwischen beiden! In Monreale erscheint Christus frontal, flächenhaft und unfaßbar — eine Theophanie —, in der Sixtina als Herkules von übermenschlicher Kraft.

Den modernen Darstellungen der Heilsgeschichte scheint wenigstens ein Zug gemeinsam: sie werden nicht kritiklos aufgenommen. Immer wieder werden vor den Bildern Fragen laut. Man kommt mit ihnen nicht zurecht oder fällt sogar vernichtende Urteile. Das würde nicht befremden, wenn es sich um Gruppen handelte, die verschiedene weltanschauliche oder religiöse Standpunkte vertrüten: Christen und Nichtchristen, Katholiken und Protestanten, Strenggläubige und Liberale. Doch die Haltungen zum religiösen Bild werden nicht mehr vom Glaubensbekenntnis bestimmt.

Dieser Umstand allein sollte uns nachdenklich machen. Was den modernen Bildern fehlt, scheint die überzeugende Aussage zu sein. Jener Charakter des Unveränderlichen, des So-sein-müßens und nicht anders, der die alten Darstellungen kennzeichnete, ging verloren. Zweckgebunden, gesucht, manchmal sogar willkürlich, stehen die modernen Bilder vor uns und wecken unsere Kritik. Vor allem aber lassen sie jene Notwendigkeit vermissen, die dem Religiösen in besonderer Weise eigen ist: Sie wenden nicht mehr die Not; sie schaffen nicht mehr das Heil. Diese heilsgeschichtliche Notwendigkeit aber war ein Wesensbestandteil der alten Sakralkunst<sup>1</sup>.

## *I. Gesetze mittelalterlicher Bibelillustration*

„Das Christentum der industriellen Gesellschaft, besonders das der Intellektuellen, hat seit langem seine kosmischen Werte, die es noch im Mittelalter hatte, eingebüßt. Damit soll das Christentum der Städte nicht als ‚abgesunken‘ oder ‚minderwertig‘ bezeichnet, sondern nur gesagt werden, daß die religiöse Empfindungsfähig-

<sup>1</sup> „Auch des Nutzens, des Wohlwollens und unseres Heiles willen sind sie (die Bilder) erdacht, „damit wir in den dargestellten und vorgeführten Werken das Unsichtbare erkennen und uns bestreben, das Gute nachzuahmen, das Gegenteil aber, das Böse, fliehen und hassen“ (Johannes von Damaskus, Or. III, n. 17, 1337 C; vgl. Hieronymus Menges: *Die Bilderlehre des hl. Johannes von Damaskus*. Münster i. W. 1938. S. 36).

keit der Städter stark verarmt ist. Zu der kosmischen Liturgie, zu dem Mysterium der Teilnahme der Natur am christologischen Drama haben die Christen einer modernen Stadt keinen Zugang mehr. Ihr religiöses Erleben ist nicht mehr dem Kosmos ‚offen‘. Es ist ein rein privates Erleben geworden: das Heil ist ein Problem, das den Menschen und seinen Gott betrifft. Bestenfalls fühlt sich der Mensch nicht nur vor Gott, sondern auch vor der Geschichte verantwortlich. Doch in diesem Komplex Mensch-Gott-Geschichte ist für den Kosmos kein Platz. So empfindet vermutlich auch ein echter Christ die Welt nicht mehr als Werk Gottes“<sup>2</sup>.

Diese Unterschiede zwischen Mittelalter und Neuzeit, die durchaus nicht vorbehaltlos angenommen werden können, beobachten wir auch in der Bibelillustration. Der mittelalterliche Künstler wußte sich noch dem Kosmos verbunden; denn das christliche Heil umfaßte für ihn alles Geschaffene. Das Buch, die Bibel, ihr Einband, ihre Bilder und ihr Schmuck hatten für ihn darum zunächst die Aufgabe, Welt zu bauen, sie christlich zu bauen. Die Erfahrungen der Natur und der Geschichte wurden mit den christlichen Heilstatsachen verknüpft. Die Offenbarungswirklichkeit im ganzen, auch nach ihrer unsichtbaren, geheimnisvollen Seite hin, erhielt eine raumzeitliche Struktur und wurde so für den Gläubigen in der Schöpfungswirklichkeit sichtbar. Ein bedeutendes Werk des frühen Mittelalters — das Goldene Evangelienbuch von Echternach — legt davon großartiges Zeugnis ab<sup>3</sup>.

Schon beim Anblick des Bucheinbandes und seines prachtvollen Deckels wird offenbar, daß es sich nicht um einen Schmuck im modernen Sinne handelt, sondern um eine heilsnotwendige Gestaltfindung. Ebenso wie die Klöster und Burgen gegen die Gefahren der Wildnis gebaut wurden, entwarf man einen solchen Schmuck in geistiges Brachland und gab der Welt von der Hl. Schrift her ihre Ordnung.

Die Mitte des Deckels bildet ein Elfenbeinrelief, das die Kreuzigung darstellt. Das quadratische Relief ist von einer überaus reichen Leiste gefaßt, die aus Zellschmelz, Edelsteinen und Gold besteht und durch Stege kreuzförmig mit dem äußeren Rahmen des Deckels verbunden ist. So vermittelt schon der erste Blick den Eindruck einer Architektur, eines Grundrißgefüges aus quadratischen Stücken. Auf dem Einband des karolingischen Codex Aureus in München ist sogar die Edelsteinrahmung in Form von Türmen und Arkaden als Stadtmauer gebildet.

Das Elfenbeinkreuz des Echternacher Einbandes wird von Schwamm- und Speerträger, den Symbolen für Kirche und Synagoge, flankiert. Über ihm sind die Medaillons von Sonne und Mond angebracht; die beiden Gestirne beweinen den Tod des Herrn. Unter dem Kreuz hockt wie eine mythische Atlasfigur die Erde und trägt das Marterholz. Damit ist das Heilsgeschehen der Passion eingeordnet: Sein Raum ist der Kosmos, der durch Sonne, Mond und Erde bestimmt wird. Seine Zeit wird durch die Figuren des Speerträgers und Schwammhalters deutlich, denn diese Gestalten bedeuten den Alten und Neuen Bund.

Beide Strukturen — Raum und Zeit — werden jedoch noch weiter durch die Goldreliefs entfaltet, die das Elfenbein als breiten Rahmen einfassen. Auf ihnen

<sup>2</sup> Mircea Eliade: *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen*. Hamburg 1957. S. 104/105.

<sup>3</sup> Peter Metz: *Das Goldene Evangelienbuch von Echternach im Germanischen National-Museum zu Nürnberg*. München 1956.

sieht man die vier Evangelistsymbole, die gleichwertig den Personifikationen der vier Paradiesesströme zugeordnet sind. Damit wird der Raum des Evangeliums näherhin als die vier Weltgegenden gedeutet; denn nach der Schrift ergeht das Wort in alle Welt. Er ist aber zugleich auch Bezirk der Kirche. Darum wird in den flankierenden Reliefs Maria — als Inbegriff der Kirche — und Petrus — als Träger der Schlüssel — abgebildet; darunter St. Willibrord — einer der Patronen von Echternach — und St. Bonifatius, St. Liudger und St. Benedikt; zuunterst aber König Otto III. und seine Mutter Theophanu. Damit wird die Zeitstruktur — die Einordnung des Heilsgeschehens in die Geschichte — bis in die Gegenwart der Künstler fortgeführt.

Schlägt man das Buch auf, so findet man eingangs ein Purpurblatt, das in quadratischen Feldern silberne Löwen umschließt. Gemalte Goldmünzen mit dem Kaiserbild schmücken die Ecken der Felder. Die imperiale Sphäre kündet sich an. Es folgt das Bild des thronenden Christus, der Maiestas, von den vier großen Propheten und den vier Evangelistsymbolen umgeben, als Mitte des Alten und Neuen Bundes; auf der gegenüberliegenden Seite eine große Schrifttafel, die von zwei Engeln getragen und von vier Medaillons mit den Kardinaltugenden umgeben wird. Auf der Tafel stehen die Worte:

*„Auf der ersten Seite des Buches thront der Herrscher des Olymp; hierher gesetzt als Erster, denn niemand ging ihm voraus: Aller Könige König ist er und Gott der Götter. Wer dem Herrn des Himmels, dem das himmlische Reich dient, sich einen und zugesellen will, der tue, was dieses Buch befiehlt, auf daß er frei sei von Schuld und dorthin gelange, wo er in alle Ewigkeit lebt“<sup>4</sup>.*

Jetzt erst treten wir, wie durch die Tore einer befestigten und geschmückten Stadt, in das Innere des Buchs der Bücher ein. Auf den folgenden Blättern sind Szenen aus der Heilsgeschichte in Streifenkompositionen zu je drei Zonen von der Verkündigung bis zur Berufung des Matthäus dargestellt. Der Evangelist selbst, thronend auf einer Kathedra, beschließt die Erzählung; ein geflügelter Mensch auf der gegenüberliegenden Seite hält ihm ein über großes aufgeschlagenes Buch hin, in dem zu lesen ist:

*„Ihr Menschen glaubet den Schriften des Menschen Matthäus, damit der, von dem er berichtet, der Mensch Jesus, euch den Lohn erteile!“<sup>5</sup>*

Große Ornamentseiten und Initialen leiten zum Text über, der in goldenen Buchstaben fortsetzt, was Einband und Bild wie ein gewaltiges Präludium eingeleitet haben: Die Geschichte des Heiles.

Der gleiche Aufbau wiederholt sich bei den drei übrigen Evangelien, so daß ein einheitlicher Rhythmus das ganze Werk durchwaltet.

Schon diese kurze Beschreibung des Codex zeigt, wie wesensverschieden die Werke der Frühzeit von den modernen Bemühungen um eine Bibelillustration sind. Damals ging es nicht in erster Linie darum, „Anschauungsmaterial“ für die heiligen Texte bereitzustellen; man wollte vielmehr die Horizonte des Seins durch geisterfüllte Gestalten absichern, die Raum und Zeit als heiligen Raum und heilige Zeit vom Wort Gottes her konstituierten.

<sup>4</sup> Peter Metz: A. a. O., S. 45/46.

<sup>5</sup> Peter Metz: A. a. O., S. 54.

Die Gestaltfindung war also notwendig, um das durch die Sünde und durch gottfeindliche Mächte bewirkte Chaos der Welt zu einem Kosmos zu formen. Dieses zunächst rein inhaltlich an den Motiven und an dem Aufbau des Buches aufgezeigte Anliegen ist ebenso im Formalen spürbar. Das erhellt z. T. aus der Ornamentik: Das dichtverschlungene Rankenwerk, das den Eindruck eines Labyrinths macht, lichtet sich zum Durchsichtigsten, das die Miniaturmalerei kennt, zum Buchstaben. Ranken, Knoten, Blüten und Löwenköpfe bilden in großartigem Zusammenspiel den Buchstaben L, den Anfang des Wortes „Liber“ (generationis = den Beginn des Matthäusevangeliums).

Noch an einem zweiten formalen Element der mittelalterlichen Bibelillustration soll die Vergeistigung des Sinnenhaften deutlich gemacht werden, am Evangelistenbild, einem Zentralmotiv frühmittelalterlicher Buchmalerei. Dieses hat seinen Ursprung in den Autorenbildern antiker Handschriften. So sieht man z. B. in einem Vergilcodex des 4./5. Jhs. n. Chr. (Vatikan) den Dichter in eine Toga gehüllt auf einem Thron sitzend; neben ihm eine Kiste mit Buchrollen und ein Bücherpult. Schon an solcher Darstellung wird deutlich, welchen Rang man dem geistigen und personalen Ursprung eines Buches zuerkannte. Der Vorgang der Inspiration wird dadurch ins Bild gehoben, daß man gelegentlich neben den Autor die inspirierende Muse stellt. Die christliche Abwandlung dieses Motivs zeigt schon der Codex von Rossano (6. Jh.), in dem neben den schreibenden Markus eine Matrone — die Gestalt der Weisheit — tritt, die dem Evangelisten die Worte des sich offenbarenden Gottes diktiert. In der abendländischen Buchmalerei setzt sich dieses Motiv in mannigfacher Variation als überaus geistvolles Spiel durch die Jahrhunderte hin fort. So kann man in karolingischer Zeit eine Betonung der sinnhaften Seite des Inspirationsvorganges feststellen: Das Hören, Schauen und Tasten steht im Vordergrund der Darstellung, wie es auch der Heliand beschreibt:

„Das sollten die vier da / mit Fingern schreiben,  
setzen und singen, / und sagen es frei,  
daß sie von Kristes / Kraft, der großen,  
sahen und hörten, / daß er selber sprach,  
wies und wirkte / der Wundertaten viele ...“<sup>6</sup>

In den ottonischen Miniaturen ist dann die Geistseite, das menschenübersteigende Ekstatische der Inspiration erfaßt. So sieht man z. B. im Evangeliar Ottos III. den hl. Lukas mit aufgerissenen Augen. Über sich hält er ein Ornament, das sein Symbol, Könige und Propheten des Alten Bundes sowie Engel als Gestalt gewordenen Inbegriff von Tradition und Inspiration, in sich faßt; Blitze und Strahlen gehen von diesem ornamentalen Gewölk aus<sup>7</sup>. Die Inspiration wurde also als geistiger Vorgang jeweils neu erlebt.

So gibt uns die Betrachtung der frühmittelalterlichen Bibelillustration nach In-

<sup>6</sup> Felix Genzmer: *Heliand und die Bruchstücke der Genesis*. Aus dem Altsächsischen übertragen. Stuttgart 1956. S. 18; vgl. auch F. r. Wulf S. J.: *Die Frömmigkeit des altsächsischen Heliand*. In dieser Ztschr. 22 (1949), S. 273 ff., besonders S. 281.

<sup>7</sup> Georg Leidinger: *Das sogenannte Evangeliarium Kaiser Otto III.* München (o. J.), I, 83.

halt und Form einen Einblick in das geistige Ringen der Zeit: Nicht mechanische Reproduktionen, technische und dekorative Aufgaben bewegten den gläubigen Maler; das Bild war für ihn vielmehr notwendige Glaubensbezeugung und Sorge um das Heil. Erst im späteren Mittelalter gesellte sich zu dem kosmischen und heilsgeschichtlichen Charakter des Bibelbildes ein pädagogisches Anliegen. Immer stärker rückte der Mensch in das Blickfeld. Man schuf die „bible moralisée“, die „biblia pauperum“ und das „speculum humanae salvationis“<sup>8</sup>. Die uralten Bezüge zwischen Altem und Neuem Bund, antikem und christlichem Weltbild, Mensch und Heilsgeschichte werden in diesen Entwürfen immer noch aufrechterhalten. Darüber hinaus aber bringen die Illustrationen und beigefügten Texte Anweisungen für den Unterricht in den Glaubenswahrheiten. Tugenden werden empfohlen, vor Lastern wird gewarnt. Dem Menschen wird das Bibelbild als Spiegel seiner eigenen Lebensgestaltung vor Augen gestellt. Der geistige Umkreis der Illustrationen wird noch einmal erweitert.

## II. Hinweise zur modernen Bibelillustration

Die moderne Bibelillustration kennt wenig oder gar nichts mehr von einer kosmischen und heilsgeschichtlichen Notwendigkeit der Aussage. Sie besitzt vorwiegend pädagogischen Charakter. Dazu gehören die Illustrationen unserer Schulbibeln. Daneben trifft man auf Bibelbilder christlicher und nichtchristlicher Künstler, die ein individuelles Erlebnis zum Ausdruck bringen wollen. Endlich sind da noch die zahlreichen Veröffentlichungen, die einfach die Schätze der Vergangenheit für die Gegenwart fruchtbar machen wollen.

Gehen wir von den zuletzt genannten aus. An ihnen kann man die Mentalität unserer Zeit deutlich machen, ohne daß eine Kritik Künstler und Werkgemeinschaft persönlich trifft. Da ist z. B. der bedeutende Bildband des Phaidonverlages<sup>9</sup>. Seine Auswahl bietet keine modernen Bilder, sondern Darstellungen früherer Zeit. Wir treffen auf Werke des 3. bis auf solche des 18. Jahrhunderts. Dabei werden keine Unterschiede zwischen klassischen und primitiven, hochwertigen und provinziellen Leistungen gemacht. Wichtig ist den Herausgebern des Buches einzig der Einschnitt, der im 18. Jahrhundert erfolgt. Der Herausgeber folgt dabei einem allgemeinen kunstgeschichtlichen Gebrauch: Das Ende des 18. Jahrhunderts gilt als Wendezzeit; Sedlmayr hat in seinem Buch „Verlust der Mitte“ ausführlich davon gehandelt. Nicht zu Unrecht wirken die Hinweise dieses Werkes alarmierend. Es beschreibt die gesellschaftliche Umgruppierung, die von der Französischen Revolution ausging, weist auf die Veränderung der kosmischen Bezüge der Kunst hin und bringt die Aushöhlung der religiösen Kunst zum Bewußtsein.

Diese Krisenzeit und die Werke der Folge schließt der Phaidonband aus. Er zeigt

<sup>8</sup> Wilhelm Neuß: *Bibel-Illustration*. In: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte. II. Bd., S. 478 ff.

<sup>9</sup> Die Bibel in der Kunst. Miniaturen. Zeichnungen. Gemälde. Skulpturen. *Das Alte Testament*. Eingeleitet von Rudolf Alexander Schröder. Köln 1956 im Phaidon-Verlag (DM 28.—). Ähnlicher Art scheint wohl auch das Werk zu sein: „Das Leben Christi in den Meisterwerken der Kunst und den Worten des Neuen Testaments“. Einführung von Walter Nigg. Auswahl der Bilder und Texte von Marvin Ron. Wiesbaden, Rheinische Verlagsanstalt (1957). Ln. DM 38,80.

noch die ungebrochene Fülle des gläubigen Bewußtseins. Dennoch tritt der heutige (auch christliche) Beschauer nicht mehr mit der gleichen zeitbedingten, perspektivischen Sicht vor diese Bilder hin, wie es die Menschen ihrer Entstehungszeit taten. Er hat ein ganz anderes Verhältnis zur Geschichte gewonnen. Alle Epochen und ihre Kunstwerke sind ihm gleichsam unmittelbar gegeben. Er vermag die Heilsgeschichte in mannigfacher Weise zu erleben. Die verschiedenen Ausprägungen der biblischen Geheimnisse dienen ihm zu seinem religiösen Selbstverständnis: Staunend beobachtet er mit dem Menschen der ottonischen Zeit die Wunder der Bibel, herzliches Empfinden bewegt ihn mit dem Beter der Gotik, eindrucksvoll erscheint ihm das Bild vom Menschen in der Renaissance, gewaltig erlebt er das religiöse Pathos des Barock und dessen sinnenhafte Kraft. Dem modernen Menschen kann also eine frühere Gestaltung der Heilsgeschichte ebenso zur Anregung dienen wie eine spätere; aber sie tut es auf andere Weise. Bei der Betrachtung von stilistisch verschiedenen Bildern erfährt er sich gleichsam als Verwalter dieser umfassenden Frömmigkeitsgeschichte.

Daneben besitzt der moderne Mensch eine Vorliebe für besondere Formen und Zeiten der Kunstgeschichte. Das Frühe und Einfache zieht ihn an. Eine Bildbandreihe des Wittig-Verlages kommt dieser Neigung entgegen. Der Benediktinerpater Frowin Oslander hat in jahrelanger, verborgener Arbeit Farbfotos frühmittelalterlicher Buchmalerei gesammelt und diese Bilder weiten Kreisen zugänglich gemacht. Er nimmt die einzelnen Bilder aus ihren ursprünglichen Zusammenhängen heraus und ordnet sie thematisch: Die Schöpfungsgeschichte, die Offenbarung des hl. Johannes, die Evangelisten, Christi Antlitz, Weihnachten, Passion, Auferstehung, Himmelfahrt, sind die Titel seiner Reihe. Lothar Schreyer hat eine eigene kunst- und geistesgeschichtliche Einführung dazu geschrieben<sup>10</sup>.

Beide Publikationen — der Bildband des Phaidonverlags und die Miniaturen Oslanders — sind historisch orientiert, führen aber zugleich an die Glaubensgehalte heran. In ähnlicher Weise kann man eine zweite Gruppe von Bibelillustrationen unserer Zeit charakterisieren, die dem Unterricht dienen. Damit betreten wir das umstrittene Feld der Schulbibelillustrationen. Hier sind vor allem die Franzosen — die auch sonst in der christlichen Verkündigung neue Wege gehen — führend. Sie entwarfen Bibelbilder für verschiedene Altersstufen. Die Illustrationen wurden ursprünglich für ein Missale geschaffen. Léopold Marbeuf schuf seine Bilder für Vierjährige, Frère Yves für die Achtjährigen und Timolentheos für die Zwölfjährigen. Jeder von ihnen bemühte sich, der geistigen Fassungskraft der betreffenden Altersgruppe entgegenzukommen. Wir können hier nicht in eine Analyse der verschiedenen Darstellungen eintreten, nur das Gesetz der Differenzierung soll einmal deutlich gemacht werden — eine Differenzierung, die eine überlegte seelsorgliche Praxis als notwendig erkannt hatte. Man konnte Kindern weder Bibelbilder der altchrist-

<sup>10</sup> *Farbige Buchmalerei aus dem frühen Mittelalter*. Eine Kunstabreih. Herausgegeben von Dr. Frowin Oslander OSB, Maria Laach, Hamburg, Friedrich Wittig Verlag. Bisher sind erschienen: Albrecht Goes: *Genesis*; Hans Asmussen: *Weihnachten*; Frowin Oslander: *Das Antlitz Christi*; Walter Dirks: *Christi Passion*; Gertrud Schiller: *Die Offenbarung des Johannes*; Lothar Schreyer: *Evangelisten*. (Preis des Bändchens je DM 5,80.) Ferner Lothar Schreyer: *Die Botschaft der Buchmalerei*. DM 8,80.

lichen oder mittelalterlichen noch solche der modernen Kunst vorsetzen, wenn man vom Bild eine unmittelbare Hilfe für den Religionsunterricht erwartete. Eben-sowenig wollte man aber auch auf die bloß erzählenden Bilder der Neuzeit zurückgreifen, etwa der Nazarener oder aus dem Anfang unseres Jahrhunderts, weil sie die großen Ereignisse der beiden Testamente zu stark ins Menschlich-Erbauliche gezogen hatten. Es galt Neues aus dem Empfinden unserer Zeit heraus zu schaffen.

Aus dieser Notwendigkeit sind z. B. die Illustrationen für die Schulbibel von Albert Burkart entstanden. Der Autor sah sich vor eine fast unlösbare Aufgabe gestellt: Einerseits mußte er als moderner Künstler Originale schaffen, andererseits sollte er den Ansprüchen des Kindes wie den Wünschen der Religionslehrer genügen. In seinen Mappen „Gottes Wort im Bild“ bemüht er sich nun in Federzeichnungen, die renaissanceartige Formen aufweisen, beiden Forderungen gerecht zu werden. In der „Katholischen Bibel für Jugend und Volk“ bevorzugt er Abbreviaturen, Symbole und Skizzen des Heilsgeschehens. Beide Versuche werden bei aller Anerkennung reicher Gestaltung nicht unwidersprochen bleiben. Man möge aber bei der Kritik der Bilder bedenken, daß das Problem nicht in erster Linie beim Künstler liegt, sondern mit unserer überaus differenzierten geistigen und gesellschaftlichen Struktur zusammenhängt<sup>11</sup>.

Andere Wege wieder geht die „Ravensburger Bilderbibel“. Sie zeigt eine ausgesprochen archaisierende und synchronisierende Tendenz, und es ist nicht zufällig, daß diese Bilder in den USA entstanden sind, wo die Einflüsse verschiedenster Kulturbereiche zusammenfließen. Den Künstlern dienen ebenso frühmittelalterliche wie persische Miniaturen als Vorbild, und das märchenhaft Orientalische nimmt einen breiten Raum ein. Das mag zunächst einmal das heutige Kind stark ansprechen — manche Bilder sind in Form und Farbe vorzüglich gelungen —, aber es melden sich doch auch einige Bedenken an. Die Umwelt der Heilsgeschichte ist nicht persisch, sondern jüdisch. Das Geschehen selbst ist nicht märchenhaft, sondern wirklich. Ferner kommt es zu einer Reihe ikonographischer Neubildungen, die fragwürdig sind: Christus erhebt sich im Bild der Himmelfahrt als Taube; die zwölf Apostel erscheinen als Blumenträger, und die Seele des gesteinigten Stephanus steigt ebenfalls als Taube empor<sup>12</sup>. Bei diesen Illustrationen steht bisweilen zu sehr das ästhetische Moment im Vordergrund, von dem R. A. Schröder sagt: „Grade weil der ästhetische Affekt von so vielen Seiten her und nach so vielen Seiten hin des Substrates und der Anlehnung bedarf, verbündet sich seine Verfälschung und Verödung mit allen Bedrohungen, unter denen unsere Gegenwart steht“<sup>13</sup>. Man müßte sich also immer vor Augen halten, daß das pädagogische Anliegen nicht zu weit gehen darf. Man kann das Geschehen der Hl. Schrift nicht — um es der Fassungskraft der Kinder möglichst anzugeleichen — in eine Märchenwelt versetzen. Hier stoßen wir auf histori-

<sup>11</sup> Albert Burkart: *Gottes Wort im Bild*. Erste Mappe: *Neue Zeichnungen zur Biblischen Geschichte*. Zweite Mappe: *16 Zeichnungen zum Katechismus*. Christopherus-Verlag Herder, Freiburg i. Br.; Ders.: „Katholische Bibel für Jugend und Volk“, Entwurf vorgelegt von der Arbeitsstelle für religionspädagogische Hilfsmittel. Herder, Freiburg i. Br. 1957.

<sup>12</sup> Ravensburger Bilderbibel. *Das Neue Testament*. Übersetzt und geschrieben von Joseph Weiger. Illustriert von Alice und Martin Provensen (USA). Ravensburg, Otto Maier Verlag. 1957; vgl. dazu B. Dreher in: Theologische Quartalsschrift. 3. Heft, 1957, S. 377.

<sup>13</sup> In: *Die Bibel in der Kunst*. Phaidon-Verlag. S. 15.

sche und dogmatische Grenzen, die in der Auseinandersetzung um den sogenannten Catéchisme progressif in Frankreich eine große Rolle spielten<sup>14</sup>.

Jedoch ist das nur die Betrachtung der Schattenseite. Das Ästhetische und Exotische, das vor allem durch die Anleihen bei persischen Miniaturen sichtbar wird, kann auch positiv verstanden werden. Das Schöne im Sinne des Geschmackvollen schließt den Menschen auf, und das Fremdländische bereichert unsere Formenwelt. Von allen Seiten brechen die fremden Kulturen in unsere abendländischen Bezirke ein und melden ihre Ansprüche an. Der Zug der Gegenwart zu einem internationalen Stil und zu einer weltumfassenden Form gewinnt auch in den umstrittenen Bildern der Ravensburger Bibel Gestalt.

Der schwankende Boden, auf dem alle künstlerischen Versuche der Moderne aufruhen, wird noch spürbarer, wenn wir die religiösen Aussagen einzelner christlicher Künstler betrachten. Beispielhaft erscheint hier Seewalds Bilderbibel, die eben in repräsentativer Aufmachung im Herderverlag in neuer Auflage herausgekommen ist<sup>15</sup>. Ohne Frage ist Seewald ein genialer Zeichner. In der Bilderbibel stellt er sich eine vielschichtige Aufgabe: Zunächst wird seine Herkunft vom magischen Realismus deutlich. Seewald kennt die Bedeutung der isolierten Figur, ihre Monumentalität und die Wirkung perspektivischer Räume. Ein weiteres Anliegen ist ihm die Erhaltung der abendländisch-griechischen Tradition, wobei er die archaische Kunst der Griechen bevorzugt. So erscheint z. B. der eben erschaffene Adam im Paradies als archaischer Jüngling in Schreitstellung. Die Herkunft dieser Gestalt aus dem 6. vorchristlichen Jahrhundert ist unverkennbar.

Seewalds Größe und Schwäche besteht nun darin, daß er sich bemüht, das Allgemeine und Besondere in gleicher Weise Bild werden zu lassen. Das Besondere heißt hier die Gestaltfindung der Künstlerpersönlichkeit Seewalds. Das Allgemeine bedeutet das Bemühen um eine für möglichst viele, geistige Menschen gültige Aussage im Bild. Es ist klar, daß eine solche umfassende Aufgabe nicht in allen Darstellungen vollkommene Lösungen gefunden hat. Nach Theodor Hetzer brechen schon bei Goya die Bereiche des Allgemeinen und Persönlichen auseinander. Der damalige Klassizismus, der das Allgemeine gestalten wollte, steht in unmittelbarem Gegensatz zu den subjektiven Aussagen der Bildwelt Goyas<sup>16</sup>. Es ist also kaum zu erwarten, daß ein solcher Zyklus, wie ihn Seewald bietet, in allen seinen Darstellungen gleich wertvoll ist und allgemeine Anerkennung findet. Aber die Monumentalität der Gestaltung ist von bleibendem Wert.

Formal im Vorteil sind diesen Werken gegenüber jene Künstler, die ohne Rücksicht auf andere, auf Anerkennung und Ablehnung oder für einen bestimmten Zweck schaffen. Sie setzen kein allgemein gültiges Weltbild voraus. Sie arbeiten ohne den Rückhalt einer Gemeinschaft, in unserem Falle ohne Anlehnung an die Kirche. Sie können sich ihren subjektiven Erfahrungen der Heilsgeschichte hingeben, ohne daß ein Lehramt ihre Bilder beanstandet und der Theologe seine Bedenken anmeldet. Zu den großen Künstlern im außerkirchlichen Bereich gehört ohne

<sup>14</sup> Herder-Korrespondenz November 1957, S. 84 ff.

<sup>15</sup> Richard Seewald: *Bilderbibel*. Hundert Bilder mit Texten aus dem Alten und Neuen Testament. Freiburg i. Br. Herder, 1957 (DM 22.—).

<sup>16</sup> Theodor Hetzer: *Giotto*. Seine Stellung in der europäischen Kunst. Frankfurt/M. 1941, S. 177.

Zweifel Marc Chagall. Die Welt des Alten Testamentes ersteht bei ihm neu und künstlerisch überzeugend. Schaut man allerdings näher zu, so findet man Elemente der surrealistischen Traumwelt und der Psychoanalyse, die, gemessen an den heils geschichtlichen Vorgängen, vom Christen nicht ohne Vorbehalt angenommen werden können. Eine behutsame, aber entschiedene Kritik durch den Theologen wird einsetzen.

Eine Betrachtung der Bibelillustrationen, die hier nur andeutungsweise versucht wurde, zeigt, daß nicht nur theologische und künstlerische Fragen zu beantworten sind. Der geschichtliche Augenblick und die eigene Situation der Gesellschaft muß berücksichtigt werden. Man sollte dem Künstler nicht eine Leistung aufbürden, die keine Instanz der Moderne zu leisten vermag: das Allgemeine und Persönliche in gleicher Weise gültig und notwendig Gestalt werden zu lassen. Die Zeit ist im Umbruch. Formen werden gesucht. Weltbilder zerbrechen. Dem Mittelalter gelang es, antike und heidnische Vorstellungen christlich zu deuten. Auch die Gegenwart sucht das Bild Gottes und eine Darstellung der Geschichte des Heils. Aber nur die aufrichtige und intensive Zusammenarbeit von Theologen und Künstlern, von Soziologen und Pädagogen, werden die unverbrüchlichen Geheimnisse des Glaubens und der Not der Zeit in einem Bild fassen. Eine langwierige geistige Arbeit bleibt uns auch auf diesem Gebiete nicht erspart.

Dabei wird nicht das Weltbild der Alten den Grund für eine gemeinschaftsbildende Form legen, denn es ist naturwissenschaftlich nicht aufrechtzuerhalten. Auch die Weltauffassung der modernen Physik vermag dem Künstler wenig zu helfen; denn ihre Erkenntnisse sind mathematischer Natur und als solche bildlos. Grundlage für das Kunstschaften kann nur die personale Erfahrung des einzelnen sein, die als Korrektur vom Objektiven her eine Bildmetaphysik, eine neue Lehre vom Bild erfordert. Die moderne Diskussion um den Begriff der Analogie und die Bilderlehre der alten Theologie werden dabei Ansätze bieten, die das Schaffen einer verbindlichen Bildwelt ermöglichen werden.

Die Bilder zur Hl. Schrift selbst aber werden in Zukunft wahrscheinlich die hier beschriebene Differenzierung noch weiterführen: Man wird Bilder für den Unterricht schaffen, die eine große Annäherung an die geschichtliche Wirklichkeit darstellen und für verschiedene Altersgruppen und Schichten eigens entworfen werden. Dann wird es Künstler geben, die den alten ikonographischen Motiven neues Leben verleihen, und schließlich solche, die in einer persönlichen Schau die Heilsgeschichte in unmittelbare Beziehung zur modernen Geistigkeit setzen. Die letzte Gruppe wird künstlerisch die stärksten Möglichkeiten besitzen, aber ohne eigene Interpretation nicht für alle in gleicher Weise tragbar sein.

So ergibt sich, daß das Bild dem modernen Menschen eine Vielfalt von Aufgaben stellt, die eine mittelalterliche Darstellung noch nicht kannte. Von den Plakaten der Litfaßsäulen bis zu den bewegten Ausschnitten der Filme, vom Kultbild bis zur Dekoration beobachten wir eine Fülle von Darstellungen, die uns zeigen, daß auch das moderne Bibelbild vielschichtigen Charakter besitzt. Hier zu sondern und auszuwählen, ist Aufgabe des Christen von heute.